

Matthias Leitner / Sebastian Sorg / Daniel Sponzel (Hg.)

Der Dokumentarfilm ist tot – es lebe der Dokumentarfilm

**Über die Zukunft des
dokumentarischen Arbeitens**

DOK.fest

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort – Die Herausgeber	7
Die Herausgeber	12
I. Narration	
Daniel Sponzel	
Der Dokumentarfilm – Die Kunst der Stunde	15
Kay Hoffmann	
Dokufiktion – Hybride Formen als Chance	23
II. Interaktion	
Egbert van Wyngaarden	
Transmedia – Liquid Documentary	37
Christoph Brosius	
Der gamifizierte Dokumentarfilm	52
Florian Thalhofer	
Gute Geschichte – Nonlineare Narration und Korsakow	60
Frédéric Jaeger	
Neue kritische Praxis für neue Medien?	68

III. Zeit und Raum

Rudi Gaul Second Life	81
Jörg Adolph Making Of HEIMAT – Ein Werkstattbericht	91
Wim Wenders / Daniel Sponzel Tanzende Zwerge. 3D und das Realismusproblem	105

IV. Neue Wege: Finanzierung und Distribution

Michael Augustin Es lebe die Crowd	113
Thorsten Frehse / Christoph Gurk Neue Möglichkeiten des Vertriebs in digitalen Zeiten	128
Julia Basler / Lea Hampel Internationale Vermarktung deutscher Dokumentarfilme	131
Patrick Hörl / Lea Hampel Dokumentarfilme und der globale Markt	136
C. Cay Wesnigk / Christoph Gurk Urheberrecht und digitale Distribution	144

Vorwort

Die Zukunft scheint uns in der Regel schlechter als die Gegenwart, und früher war alles noch viel besser und schöner – das gilt für die Kultur und Kunst im Besonderen. Dieser kulturpessimistische Reflex ist weitverbreitet und im Falle des Dokumentarfilms mehr als verständlich. Das Neue, egal ob die historischen Umbrüche des Tonfilms und des Farbfilms, das neuerliche Experiment 3D oder die vielgestaltige Welt des Internets, ist zuallererst immer eine Bedrohung des Status quo. Der Dokumentarfilm ist ein Genre, das es ohnehin nicht leicht hat in der Medienlandschaft, also lasst uns bitte in Ruhe mit den «Neuen Medien».

Das Neuland betrifft alle Ebenen der Repräsentation und Reproduktion von Wirklichkeit in den Medien: die technischen Aspekte mit ihren sich ständig wandelnden Voraussetzungen und Artefakten, die Möglichkeiten der Narration, die digital vielfältiger und komplexer denn je sind, die produktionellen Voraussetzungen, die vor allem die Finanzierung betreffen und nicht zuletzt die distributiven Möglichkeit, die neuen Wege zum Zuschauer oder, aktuell präziser gesagt, zum «Partizipanten».

Die rasche Entwicklung und lawinenartige Verbreitung digitaler Aufnahmetechniken haben die audiovisuellen Medien in den vergangenen beiden Jahrzehnten radikal verändert. Einerseits sind die Medien durch diese kostengünstigen und leicht zu bedienenden Geräte demokratischer geworden, weil der Besitz und die Bedienung nicht mehr allein in den Händen professioneller Medienschaffender liegen. Andererseits überfordert die dadurch ausgelöste Inflation an Inhalt unterschiedlichster Qualität uns als Mediennutzer heillos. Die Digitalisierung und vor allem das Internet gerieren sich wie ein abenteuerli-

cher Treck in den Westen, Goldrausch inklusive. Doch wir wissen nicht, ob hinter dem nächsten Gebirgszug schon das Meer liegt oder nicht doch die Wüste oder ein weiteres, noch höheres Gebirge. Und unterwegs sind wir in Sommerkleidung, weil das Wetter bei Aufbruch gut war und das Ziel so vermeintlich nah schien.

Noch nie in der Geschichte der medialen Künste haben Künstler ein Medium oder dessen technische Voraussetzungen kreiert. Medien wurden und werden von Technikern geschaffen, um von der Mehrheit der Künstler erst einmal grundsätzlich abgelehnt zu werden. Diese entdecken dann früher oder später das neue Medium für sich und treiben dessen Entwicklung voran. Dann gehört es gefühltermaßen ganz ihnen, und wenn dann jemand kommt und erfindet etwas Neues, ein Techniker möglicherweise, das kann nicht gut sein, das wird nichts. Ein Blick zurück in die Entwicklungsgeschichte des Films ist aufschlussreich: Der Film an sich sollte schon der Tod der Fotografie sein. Wie sollte es später möglich sein, mit einem realen Ton im Film die hohe Kunst der Darstellungskunst, die sich durch den Stummfilm entwickelt hatte, zu erhalten? Wie konnte die Banalität der Farbe den Abstraktionscharakter des Schwarzweißfilms ablösen? Und heute: 3D, Transmedia, Gamification, alles digital und somit schrecklich technisch und wenig künstlerisch?

Dahinter steckt eine interessante Frage: Warum erscheint es uns eigentlich immer so, als ob die Zukunft schon geschrieben und eine beschlossene Sache sei? Ist es nicht vielmehr so, dass wir in jedem Moment, in dem wir mit den neuen Techniken arbeiten, diese Zukunft aktiv gestalten? 3D hat mit einigen erfolgreichen Produktionen längst Einzug in die Welt des Dokumentarfilms gehalten und sich für spezifische Sujets als eine wertvolle Erweiterung der künstlerisch-gestalterischen Möglichkeiten gezeigt. Im Bereich der cross-medialen Projekte gibt es bereits einige namhafte Beispiele, die belegen, welche ungeahnten Möglichkeiten der Narration in einer medienübergreifenden Repräsentation liegen. Crowdfunding ist mittlerweile ein Finanzierungsmodell, das es bei Filmen mit einer definierten Community zu beachtlichen Erfolgen gebracht hat. Technisch ist die Möglichkeit der Distribution von Filmen über das Internet seit Kurzem befriedigend gegeben. Dieser neue Markt bietet ein überwältigendes ökonomisches Potenzial. Wir ringen allerdings immer noch intensiv um seine Regeln, damit diese Werte auch in barer Münze für die Urheber und Rechteinhaber der Werke verfügbar werden.

Unsere Bereitschaft, als Produzent neue Inhalte für neue Technologien zu denken, und unsere Bereitschaft als User, für Inhalte zu bezahlen, wird maßgeblich über die weitere Entwicklung bestimmen. Doch der Kampf der großen Verlagshäuser um zahlende Kunden, der Kampf der Contentanbieter aus Film und Musik gegen Produktpiraterie gilt für viele bereits als verloren. In seinen Ursprüngen ist diese Entwicklung hausgemacht, da abseits aller kulturpessimistischer Diskussionen erst viel zu spät ein produktiver Diskurs, ein Ringen um neue Strategien und damit konkretes Handeln in Gang gekommen

ist. Schluss also an dieser Stelle mit dem Krisengerede; wir verstehen die hier vorliegenden Textbeiträge als Suche: Welche Chancen bieten uns diese neuen digitalen Technologien in Fragen der Narration und Realisierung und deren Vertriebsmöglichkeiten?

Die gute Nachricht für die Zukunft: Im Prinzip ist in der Kunstgeschichte noch nie eine Kunst ersatzlos verschwunden – weder aus technologischen noch aus ökonomischen Gründen. Das eine muss das andere nicht zwangsläufig komplett verdrängen, sondern ergänzt oder entwickelt es sinnfällig weiter. Das sollte auch für den Dokumentarfilm Gültigkeit besitzen. Der Medienphilosoph Norbert Bolz hat schon vor mehr als 20 Jahren dazu geschrieben: «Es ist überhaupt nicht die Frage, ob die neuen Medien gut oder schlecht sind – sie sind einfach nur anders.» Doch um diese «Neuen Medien» kennenzulernen und zu gestalten, benötigt es die Neugierde auf das Neue und die Lust mit ihm zu arbeiten. Die vorliegenden Texte sollen hierzu vielfältige Hintergründe und Anregungen bieten.

Das DOK.forum ist eine Veranstaltung des DOK.fests München, die seit vier Jahren neben dem renommierten internationalen Festival für den künstlerisch wertvollen und gesellschaftlich relevanten Dokumentarfilm eine Auseinandersetzung über aktuelle Fragestellungen und Strömungen eine Plattform bietet. Um die Vielfalt und die Relevanz des Dokumentarfilms zu fördern, laden wir jedes Jahr verschiedenste Fachleute, Regisseure, Autoren, Programmierer auf das DOK.forum ein, um mit ihnen die neuesten Entwicklungen zu skizzieren. So ist gewährleistet, dass die aktuellen Themen von jenen vertreten werden, die das Themenumfeld und seine Protagonisten wirklich kennen. Die in diesem Buch ausgewählten Texte und Autoren spiegeln die Inhalte und den Anspruch, den sich das DOK.forum stellt. Neben aktuellen Statements und Interviews stehen Beiträge, die sich dem Thema «Wandel» widmen, in die Tiefe gehen und sich durch ihre charakteristische Autorschaft abheben.

In einem ersten Block mit dem Thema «NARRATION», beschäftigen sich zwei Texte mit der Entwicklung, den Status sowie den Möglichkeiten des dokumentarischen Erzählens an sich. Mitherausgeber Daniel Sponzel thematisiert mit seinem Aufsatz **Der Dokumentarfilm = Die Kunst der Stunde**, die methodischen Differenzen zwischen Fiction und Nonfiction sowie deren Bedeutung für die Zuschauer und bewertet den Dokumentarfilm mit seinen aktuellen Möglichkeiten als die wichtigste zeitgenössische audiovisuelle Kunst. Kay Hoffmann vom Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart wirft in seinem Text **Dokumentation – Hybride Formen als Chance**, einen Blick zurück und skizziert die Entwicklungsgeschichte der hybriden Formen an der Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation.

Im zweiten Block mit dem Thema «INTERAKTION» drehen sich die Texte um die neuen Möglichkeiten der Narration. So fordert der Autor, Dramaturg und Professor Egbert van Wyngaarden in seinem Text **Transmedia – Liquid**

Documentary vom Dokumentarfilm zwischen Transmedia und Gamification nicht allein Nutzerbeteiligung, sondern den «Liquid Content». Dieser Liquid Content wird erzählt, indem er vom Nutzer erfahren wird und dieser ihn mit seiner Erfahrung bearbeitet und verändert. Neue Spielregeln für das Filmemachen an der Grenze zu den Welten der games-Industrie stellt Christoph Brosius auf. Er betreibt eine Agentur für Game Thinking und stellt sich mit **Der Gamifizierte Dokumentarfilm** die Frage: Wie sinnvoll ist die oft beschworene Gamification eigentlich für den Dokumentarfilm, lässt sich mit größtmöglicher Nähe zur Wirklichkeit spielen? Frédéric Jaeger von critic.de fragt in seinem Text **Neue kritische Praxis für neue Medien**: Fehlen uns für die neuen Formen des non-linearen Erzählens möglicherweise die Erfahrung und damit die Begrifflichkeiten? Neue Erzählweisen und neue Technologien bedürfen auch einer neuen Form der kritischen Auseinandersetzung. Der Medienkünstler Florian Thalhofer konstatiert in seinem Text **Gute Geschichte**: «Ich will nicht mehr gefesselt sein.». Seit vielen Jahren stellt Thalhofer fesselnden linearen Erzählungen sein Computersystem Korsakow entgegen – ein Tool für nonlineare Erzählkunst, dessen Black Box er für uns öffnet.

Ein weiterer Block mit dem Thema «ZEIT UND RAUM», beschäftigt sich mit dem aktuellen Status des Dokumentarfilms und der Auseinandersetzung mit den ihn umgebenden medialen Konventionen und Gesetzmäßigkeiten. Der Regisseure Jörg Adolph liefert mit **Making Of Heimat – Ein Werkstattbericht** eine detailreiche Studie zu den Dreharbeiten des Films DIE ANDERE HEIMAT von Edgar Reitz. Er beschreibt intensiv ein aktuelles Problem, nämlich das Ringen um das Format und die Schnittfassungen bis zur vorgegebenen Sendelänge. Rudi Gaul widmet sich mit **Second Life** einer weiteren aktuellen Herausforderung bei der Realisation von Dokumentarfilmen: Redaktionen und Produktionsfirmen fordern mehr denn je ausgearbeitete Treatments – die dokumentarische Wirklichkeit vor der Kamera ist dann oft eine ganz andere. Der eigentliche Film entsteht dann in einem zähen Ringen im Schneiderraum. Wim Wenders skizziert in einem Interview mit dem Festivalleiter und Mitherausgeber Daniel Sponzel unter dem Titel **Tanzende Zwerge – 3D und das Realismusproblem** sehr anschaulich die Möglichkeiten und Entwicklungsgeschichte der 3D-Technik für das dokumentarische Arbeiten.

Der vierte und letzte Block widmet sich dem Thema «NEUE WEGE: FINANZIERUNG UND DISTRIBUTION» und den durch die digitale Technik, erweiterten Möglichkeiten, Dokumentarfilme zu verwerten oder, besser gesagt, sie dem Zuschauer zur Verfügung zu stellen. Mit dem Text **Es lebe die Crowd**, beleuchtet der Medienrechtler Michael Augustin in seiner Einführung zum Crowdfunding und Crowdinvesting die Chancen und Fallstricke neuer Finanzierungsformen. Filme für den Weltmarkt zu produzieren und zu vermarkten, das ist Patrick Hörls tägliches Brot. In einem Interview mit Lea Hampel unter dem Titel **Dokumentarfilme und der globale Markt** erläutert er, warum es Sportfilme auf dem Markt schwer haben und was es bei internationalen Pro-

duktionen zu beachten gilt. Mit seinem Verleih Neue Visionen steht Thorsten Frehse für Filme abseits des Mainstreams. Im Interview **Neue Möglichkeiten des Vertriebs in digitalen Zeiten** mit Christoph Gurk geht er vor allem der Frage nach: Wie müssen Filme produziert und gehandelt werden, damit sie auf einem komplexen Markt gesehen werden können? Mit Onlinefilm.org ist Cay Wesnigk ein Vorreiter der digitalen Distribution. Vor zehn Jahren wurde er für seine Idee einer digitalen Verkaufsplattform für Dokumentarfilme noch belächelt. In dem Interview **Urheberrecht und digitale Distribution** mit Christoph Gurk erzählt er, welchen Herausforderungen sich Dokumentarfilmer in Zukunft stellen müssen. Wesnigks Motto lautet: Don't Bullshit Your Audience. Und Julia Basler von German Films stellt sich in einem Interview mit Lea Hampel unter dem Titel **Internationale Vermarktung deutscher Dokumentarfilme** hauptsächlich der Frage: Welche Möglichkeiten bietet der Marktplatz Deutschland künstlerischen Produktionen?

Dem Dokumentarfilm ist in der mehr als hundertjährigen Filmgeschichte mehr als einmal das nahe Ende prognostiziert worden. Aktuell ist die Gattung vital wie nie zuvor und unverzichtbar in der Vermittlung von Lebenswirklichkeiten in der zunehmend unübersichtlicheren Medienlandschaft. Die Texte, Aufsätze und Interviews in diesem Buch repräsentieren die vielfältigen Meinungen und bieten einen Status quo bei der Frage nach der Zukunft des dokumentarischen Arbeitens. Sie dienen als Ankerpunkte, stellen sich Streitbar der Diskussion, spinnen Utopien und zeigen Haltung. Der Dokumentarfilm ist tot – es lebe der Dokumentarfilm.

Matthias Leitner, Sebastian Sorg und Daniel Sponsel

Daniel Sponzel

Der Dokumentarfilm – die Kunst der Stunde

Der Dokumentarfilm ist meiner Meinung nach aktuell das gesellschaftlich probateste und künstlerisch reichste audiovisuelle Medium, um über den Zustand der Welt und die Lebensumstände der Menschen eine relevante Aussage zu treffen.

Dokumentarfilme sind in ihrer Narration konkret und in ihrer Ästhetik zumeist poetisch. Sie bieten sich zwar auch als Informationsmedium oder als Grundlage für einen gesellschaftskritischen Diskurs an, aber eher noch als sinnliches, emotionales Evidenzerlebnis. Ein Affekt, der mehr als nur die Haltung zur Welt definiert, sondern vielmehr auch zu Konsequenzen in der eigenen Lebenswelt führen kann. Was in den Fünfziger- und Sechzigerjahren dem Neorealismus im Kino und in den Siebziger- und Achtzigerjahren der Popmusik vorbehalten blieb, ist heute für den Dokumentarfilm selbstverständlich. Die Welt da draußen, mit all ihren Geschichten, dem menschlichen Elend und der Verzweiflung darüber, muss und will in eine ästhetisch erfahrbare Größe gebannt werden. Die Menschen sehnen sich nach Antworten und Trost in der Kunst – ein Anspruch, dem der zeitgenössische Spielfilm nur noch selten gerecht wird. Der Dokumentarfilm lebt einerseits von seiner Unmittelbarkeit der äußeren Wirklichkeit und gleichzeitig von der künstlerischen Interpretation dieser Wirklichkeit. Die narrativen und gestalterischen Freiheiten, die sich der Dokumentarfilm in den vergangenen beiden Jahrzehnten erarbeitet hat, machen ihn zu der Kunst der Gegenwart.

Der Aufstieg des Dokumentarfilms in den Dunstkreis der Hochkultur wird begünstigt durch eine generelle Glaubwürdigkeitskrise der gesamten Medienlandschaft. Der fiktionale Film changiert, jenseits des sterbenden Genres Art-house, zumeist zwischen Starkult und substanzieller Belanglosigkeit. Die weiteren Formen der Wirklichkeitsvermittlung in den Medien gehorchen zunehmend den Regeln des Entertainments. Dokumentationen, Magazinbeiträge, Reality-Formate, TV-Shows, ja selbst die Nachrichten entfernen sich weiter von der äußeren Realität, die sie wiedergeben und reflektieren wollen, und gerieren sich zu Akteuren in einem medialen Circus Maximus, der mehr denn je der Zerstreuung dient statt der Konzentration. Alles wird eingängig und leicht verständlich in mundgerechten Häppchen serviert, der Zuschauer könnte durch eine Überforderung den Anbieter wechseln und umschalten – Aus, Ende.

Eine komplexe Welt will und muss in ihrer Komplexität dargestellt werden. Dabei wird die Welt dank der Medien gefühlt immer kleiner und übersichtlicher, die medialen Reize zunehmend zahlreicher und bezugsfreier, die Konkurrenz der Medien untereinander immer größer und die Zeit, sie zu verarbeiten, immer knapper. Die Geister, die wir riefen, werden wir nicht mehr los, und sie bringen uns der Erkenntnis und der Erlösung kein Stück näher – ganz im Gegenteil. Diese Krise ist zu einem Teil die Ursache für den Erfolg der Gattung Dokumentarfilm. Auf der anderen Seite steht die heimliche Sehnsucht der Zuschauer, auf den eigenen Nabel zu schauen. Ihr ehrliches Interesse und die Neugier, auf ihr Leben und das Leben anderer Menschen zu schauen, sind ungebrochen. Erst in der Reflexion über die Lebensumstände anderer Menschen bietet sich ein Koordinatensystem für das eigene Sein. Gewiss ist: Der Dokumentarfilm ist in einer immer komplexeren medialen Landschaft als Kompass für inhaltliche und künstlerische Relevanz sowie als Schule des Sehens begehrt und wichtiger denn je. Aber wie schafft er das, wie stellt er den Bezug zwischen den Lebenswelten der Menschen und den Erfahrungen der Zuschauer her? Wie kommunizieren Dokumentarfilme, was macht sie für die gesellschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit der Welt so interessant und wertvoll?

Eine interessante Erfahrung: Beim «Zappen» ist die Mehrzahl der Zuschauer in der Lage, bereits nach wenigen Einstellungen eines Films die Klassifizierung in Fiktion oder Nonfiktion vorzunehmen. Das beste Beispiel dafür ist das nicht unbeliebte Werbungsgenre mit sogenannten Testimonials. Scheinbar unbedarfte Menschen auf der Straße werden zur Qualität des Produkts xyz befragt und geben Auskunft dazu. Selbstverständlich handelt es sich dabei um gecastetes Personal und vorbereitete Texte. Aber warum gelingt es selbst guten Schauspielern nicht, eine so einfache Situation überzeugend zu spielen, einen simplen Text authentisch zu sprechen? Warum ist das so, und welche Bedeutung hat das für uns als Rezipienten? Die Antwort auf beide Fragen ist einfach und komplex zugleich, denn im Prinzip sind alle Filmbilder unter dem Aspekt der Zeichentheorie gleichartig codiert. Weder durch die Bestimmung der Aufnahmetechnik, ganz gleich, ob analog oder digital, noch durch die Gestaltung der Aufnahmen durch Auflösung,

Beleuchtung und Montage kann von den Rezipienten mit Sicherheit in «dokumentarisch» oder «fiktional» unterschieden werden. Auch die Interaktion zwischen Protagonist und Kamera, also die räumliche und zeitliche Bewegung (in der filmischen Wirklichkeit), gibt nicht immer zuverlässig Aufschluss über die Gattung, und trotzdem sind sich die meisten Zuschauer jeweils sicher in der Zuordnung – warum?

Wirklichkeit und Erzählung

In allen Kulturen sind Erzählungen eine tradierte Form, Informationen und Lebenserfahrungen unter die Menschen zu bringen. Das gilt für die frühen mündlichen Erzählformen genauso wie später für schriftliche Erzählungen und aktuell für die komplexen Formen der audiovisuellen Medien. Die Distribution von Erzählungen hat verschiedene Motivationen und Aufgaben – soziale, religiöse, pädagogische und nicht zuletzt kommerzielle. Erzählungen stellen einen generellen Wissensschatz jeder Kultur dar, in ihnen spiegeln sich Mythen und Glaubensfragen. Erzählungen können Religionen und Identifikation stiften, Ideologien bilden, sogar Gesellschaften konstituieren. Erzählungen versichern dem Zuschauer, Teil einer kulturellen Gemeinschaft zu sein. Diese Kräfte, die Erzählungen allgemein besitzen, gelten für den Film im Besonderen. Kein anderes Medium kann den Zuschauer gleichermaßen überrumpeln und ihn vereinnahmen – Filme machen emotional etwas mit uns, und hierbei sind zwei Affektkategorien erkennbar. In dem einen Fall identifizieren wir uns mit den Protagonisten und dem Geschehen auf der Leinwand, das heißt, es kommt zu einer Übernahme der Emotionen des Protagonisten oder der Protagonistin. Im anderen zu einem Verständnis der Gefühle, zu einer Empathie des Zuschauers mit den Handelnden. In dem Ersten handelt es sich um ein Aufgehen des Zuschauers in der Erzählung, im Zweiten um eine Reflexion und Anteilnahme. Spielt dieser Unterschied in der Rezeption für den Betrachter eine Rolle, und was ist die Konsequenz daraus?

Ein wie auch immer gearteter Affekt funktioniert letztendlich nur, wenn die Erzählung auf eine dem Zuschauer in irgendeiner Weise vertraute Lebenswirklichkeit verweist – das gilt für nonfiktionale und fiktionale Film Erzählungen in gleicher Weise. In der Filmgeschichte wurden verschiedene Filmtheorien formuliert, die dem nonfiktionalen Film eine größere Wirklichkeitsnähe attestieren als dem fiktionalen Film. Auch wenn es hier nicht darum gehen kann, Kriterien dafür zu finden, die beiden Gattungen gegeneinander auszuwerten, in gut oder schlecht, richtig oder falsch zu klassifizieren, liefert gerade der unmittelbare Vergleich interessante Antworten auf die Frage nach dem aktuellen Erfolg des dokumentarischen Erzählens. Anhand von drei essenziellen filmgestalterischen Kategorien soll hier dieser Frage konkret nachgegangen werden. Gegenübergestellt werden die Voraussetzungen und Gestaltungsmöglichkeiten der Bilder,

der Sprache sowie der Dramaturgie in beiden Gattungen und die Affekte und Konsequenzen beim Zuschauer.

Die Bilder

Bilder für fiktionale Filme werden – in der Regel – mit einem höheren technischen Aufwand gedreht. Sie erzielen einen nicht unerheblichen Teil ihrer narrativen Wirkung aus einer funktionalen Auflösung in verschiedene Einstellungsgrößen, Perspektiven und Kamerabewegungen, die den Protagonisten mit gezielten gestalterischen Mitteln «in Szene» setzen. Auch bei der Montage legt man normalerweise Wert darauf, durch unauffällige Schnitte innerhalb einer Szene die Aufmerksamkeit der Zuschauer nicht auf die Frage nach dem Verhältnis der Kamera zum Raum und zur Bewegung zu lenken. Der fiktionale Film ist in der Regel darum bemüht, die Kontrolle über seine Ästhetik zu bewahren und nicht auf die Methoden seiner Herstellung zu verweisen. Die Kamera bleibt als quasi autonome Erzählinstanz unsichtbar. Diese Arbeitsweise führt zu einem geschlossenen filmischen Raum, der als ureigene (filmische) Wirklichkeit wahrgenommen wird.

Was bei fiktionalen Filmen die Ausnahme ist, nämlich das Arbeiten mit stilistischen und ästhetischen Brüchen, ist für dokumentarische Filme nahezu obligatorisch. Diese Art der Gestaltung ist jedoch nicht freiwillig gewählt, um damit das Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit zu thematisieren, sondern entsteht aufgrund der mangelnden Möglichkeit der Kontrolle über die Aufnahmesituation. Dokumentarische Filme zu drehen, beruht letztendlich auf dem Risiko, das Verhältnis zwischen Kamera und Wirklichkeit auf einer Improvisation zu begründen. Die Kamera wird so häufig zum bewusst wahrgenommenen Erzähler. Es entsteht ein offener filmischer Raum, der mehr oder weniger immer auch als Referenz auf das Medium gedeutet wird und vom Zuschauer eher einen reflexiven Zugang fordert.

Die Sprache

Die gesprochene Sprache ist nach wie vor unser wichtigstes Kulturwerkzeug und seit der Einführung des Tons für das Medium Film ein obligatorisches Gestaltungselement. Im fiktionalen Film findet die Sprache in Form von Dialogen zwischen den Protagonisten statt. Im dokumentarischen Film gibt es neben dem Dialog zwischen Protagonisten häufig das Interview oder das Gespräch zwischen dem Regisseur und den Protagonisten. Alle drei Formen, sowohl der Dialog im fiktionalen Film als auch das Interview oder Gespräch im dokumentarischen Film, dienen letztendlich dem gleichen Zweck: dem Austausch relevanter Informationen, die nicht für die Protagonisten untereinander wichtig sind, sondern vor allem für den Zuschauer.

Dialoge für fiktionale Filme werden in der Regel so geschrieben, dass sie einerseits die Protagonisten charakterisieren und gleichzeitig alle Informationen enthalten, die den Plot vorantreiben. Verglichen mit unserer alltäglichen Sprache, die einen großen Anteil an unwesentlicher Information enthält, wird in einem fiktionalen Film die verbale Kommunikation aus zeitökonomischen Gründen effektiv gehalten. Die Schwierigkeit besteht oft darin, dieser zunächst im Drehbuch fixierten, geschriebenen Sprache eine organische Diktion zu verleihen, die von den Darstellern am Set zum Leben erweckt werden kann. Aber aufgrund der Handlungsachsen, die in fiktionalen Filmen grundsätzlich zwischen den Protagonisten vor der Kamera verlaufen, erhält auch der Dialog die Illusion eines geschlossenen filmischen Raums aufrecht. Ein Schauspieler, der sich mit seinem Blick oder seiner Rede direkt an die Zuschauer wendet, wird als bewusster Verweis auf das Medium und damit als Bruch mit den Erzählkonventionen wahrgenommen.

In nonfiktionalen Filmen unterscheidet sich das Gespräch vom Interview durch die Art und Weise, wie es beim Drehen entstanden ist. Das Gespräch entwickelt sich eher spontan zwischen zwei Protagonisten oder zwischen Regisseur und Protagonist. Gespräche stehen mehr in Verbindung mit Handlungen der Protagonisten, was die Möglichkeit bietet, sie in der Montage direkter in den Ablauf der filmischen Erzählung zu integrieren. Gespräche haben dabei dann den Charakter eines Dialoges, sie erhalten die Illusion des geschlossenen filmischen Raums auch in dokumentarischen Filmen tendenziell aufrecht. Das Interview hingegen ist eine konkrete Verabredung. Der Protagonist spricht mit dem Regisseur oder einer anderen Person hinter oder neben der Kamera. Der Film sieht nicht mehr nur den Protagonisten bei Handlungen zu, sondern er tritt in Interaktion mit ihnen. Dadurch verlagert sich die Handlungsachse aus dem Bild heraus. Im Unterschied zum Gespräch wird beim Interview die Illusion des geschlossenen filmischen Raums definitiv aufgebrochen – das Medium wird für den Zuschauer nicht nur sichtbar, sondern tritt in eine passive Interaktion mit ihm.

Die Dramaturgie

Das Wesen von Erzählungen ist die Abfolge dramatischer oder nichtdramatischer Handlung und der daraus resultierenden Veränderungen der Protagonisten. Die dramatische Handlung unterscheidet sich grundsätzlich von nichtdramatischer Handlung in dem Sinne, dass die dramatische Handlung eine Ursache und ein Ziel hat, das in den Bedürfnissen und Zielen der Protagonisten begründet ist. Im Zentrum einer dramatischen Erzählung steht zumeist ein konkret benennbarer Konflikt, der diesen Bedürfnissen und Zielen der Protagonisten im Weg steht. Um den Konflikt zu überwinden, handelt der Protagonist mit Folgen für sich und andere. Die dramatische Handlung lässt den Protagonisten für den Zuschauer zu einem spürbaren Charakter werden. Die Organisation der Informationen über diese Handlung, mithin die Verknüpfung von Ursache

und Folge, ist die Dramaturgie einer Erzählung. Filme mit nicht dramatischer Handlung, die nicht durch die Abfolge von dramatischen Handlungen der Protagonisten strukturiert werden können, müssen durch die freie dramaturgische Anordnung des Autors organisiert werden.

Für einen fiktionalen Film ist es naheliegend, in jeder Szene relevante dramatische Handlungen für die Protagonisten zu kreieren. Aus Gründen der Erzählökonomie und der Identifikation mit dem Protagonisten muss die Kausalität von Handlung und Wirkung zur Lösung des Konflikts stringent herausgearbeitet werden. Es gibt in dieser Gattung wenig Raum und Zeit für Szenen, die nicht in einem kausalen Zusammenhang mit dem Ablauf und der Auflösung des Plots stehen. Diese dramaturgische Effizienz repräsentiert eine Konvention des klassischen narrativen Erzählens. Dabei darf diese Konsequenz der Dramaturgie dem Zuschauer aber keinesfalls vordergründig bewusst werden.

Die Mehrzahl der nonfiktionalen Filme lebt von Ereignissen, die im Prinzip auch ohne die Anwesenheit einer Kamera stattfinden. Diese Ereignisse sind mal mehr, mal weniger dramaturgisch so strukturiert, dass jede Szene, die aufgenommen werden kann, unmittelbar mit allen anderen Szenen verbunden ist. Selbst für den Fall, dass dies so sein sollte, besteht die eigentliche Herausforderung darin, entscheidende Szenen brauchbar drehen zu können. Dem nonfiktionalen Film fehlen bei dramatischen Ereignissen oft die Schlüsselszenen. Die Szenen, in denen der Konflikt entsteht, seine Entwicklung evident wird und mit denen der Fortgang einer kontinuierlichen dramatischen Handlung erzählt werden kann, sind in dokumentarischen Filmen nicht oft zu sehen. In solchen Momenten ist die Kamera beim nonfiktionalen Arbeiten selten dabei. Kann ein nonfiktionaler Film diese Szenen präsentieren, drängt sich oft der für diese Gattung kontraproduktive Verdacht einer Inszenierung auf. Der nonfiktionale Film muss also in der Regel mit Szenen ohne dramatische Handlungen auskommen und diese dramaturgisch organisieren. In einem nonfiktionalen Film kann daher die Dramaturgie selten so effektiv herausgearbeitet werden wie bei fiktionalen Filmen. Das mag auch der Grund sein, warum nonfiktionale Filme sich zumeist anderen Sujets widmen als fiktionale Filme. Erzählungen über die Liebe und ihre konkrete Existenz in Bildern sind selten im Œuvre des Dokumentarfilms.

Empathie versus Identifikation

Ein maßgeblicher Faktor für die Verortung eines Films in seinen Bezügen zu einer äußeren Realität und den eigenen Lebenserfahrungen ist nicht zuletzt die Medienkompetenz jedes einzelnen Zuschauers. Diese Orientierung und Einordnung der Zuschauer geschieht in der Abhängigkeit von Genre- und Rezeptionsmustern, die sich im Laufe der Filmgeschichte herausgebildet haben und die sich durch technik- und genrespezifische Innovationen permanent weiterentwickeln. Auch die Formatierung durch Sender und Sendeplatz kann eine Zuordnung der Gattungen zulassen. Doch letztendlich ist jeder Film eine

eigene, immer wieder neue Verabredung mit dem Zuschauer, die auf der Basis der jeweiligen Konventionen der Gattung getroffen wird.

Das fiktionale Kino möchte oft auch so unmittelbar wie möglich aus einer realen Welt berichten und vom Leben erzählen. Im Prinzip beruht alles, was fiktional erzählbar ist, auf den Bedingungen und den Möglichkeiten der Realität, ganz gleich, ob eine Story im Mittelalter, in der Gegenwart oder in der Zukunft angesiedelt ist. Eine der Fantasie entsprungene, visionäre Welt muss konsequent und in sich in jeder Hinsicht logisch funktionieren, um von den Zuschauern akzeptiert zu werden. Kein unglaubwürdiger fiktiver Protagonist kann durch einen noch so guten Schauspieler zum Leben erweckt werden. Die glaubhafte filmische Welt und die emotionale Genauigkeit jedes filmischen Charakters sind Voraussetzungen für den Zugang des Zuschauers.

Der fiktionale Film, der seine filmische Wirklichkeit mit Darstellern, Ausstattung und dem «In-Szene-Setzen» derselben komplett artifiziell herstellt, kann durch einen Illusionsraum ein hohes Maß an Wirklichkeit simulieren. Es entsteht ein geschlossener filmischer Raum. Die Zuschauer empfinden das Zuschauen im optimalen Fall als «Dabeisein», als (filmische) Wirklichkeit, mit der sie sich identifizieren können. Ich darf mir aber dabei als Zuschauer eines fiktionalen Films zu keiner Zeit Gedanken darüber machen, wer hier gerade vor der Kamera agiert, wo diese gerade steht und warum jetzt an dieser Stelle ein Schnitt erfolgt. Der fiktionale Film muss in jedem Moment seiner Präsentation eine Illusion bedienen, eine kleine oder große. Diese Regel gilt für jeden Arthouse-Film genauso wie für den Blockbuster. Es ist nach wie vor erstaunlich, wie gut dieses Zauberwerk der Imagination funktioniert und selbst bei den kritischsten Menschen das Herz höher schlagen lässt, wenn auf der Leinwand Liebe oder Hass dargestellt werden. Das Phänomen der totalen Identifikation mit den Aktionen und Emotionen der Protagonisten. Diese Stärke des fiktionalen Films ist auch seine größte Schwäche, am Ende, beim Verlassen des Kinosaals, die Erkenntnis und das Gefühl des Zuschauers, nur Zeuge einer gut funktionierenden Illusionsmaschine gewesen zu sein. Das ist reizvoll, aber zu wenig, um daraus Konsequenzen zu fordern und Veränderungen zu formen.

Für einen nonfiktionalen Film verstehen sich die Bezüge zur Wirklichkeit scheinbar von selbst, denn die konkrete außer- und vorfilmische Realität bietet ihm in der Regel das Material für seine Erzählungen. Wobei jeder Zuschauer selbstverständlich weiß, dass dieses Material den Autoren niemals zur freien Verfügung steht. Das technische Medium Film kann diese vorfilmische Realität immer nur gestaltet und damit gebrochen abbilden. Alles, was eine Kamera und die Menschen, die sie bedienen, aufzeichnen, ist geprägt durch die Artefakte der Technik, die subjektive Perspektive der Autoren und die individuelle Wahrnehmung der Zuschauer.

Der nonfiktionale Film, der zumeist auf einer vorgefundenen vorfilmischen Wirklichkeit beruht, kann paradoxerweise keine ungebrochene filmische Wirklichkeit simulieren. Er bezieht explizit oder implizit die Methodik seiner Her-

stellung in die Erzählung mit ein und dadurch die Haltung seines Autors, es entsteht ein offener filmischer Raum. Für nonfiktionale Filme ist gerade das, was bei fiktionalen Filmen so selten funktioniert, nämlich die Integration der Methode bei der Herstellung von Filmen, ein zwingender Umstand, dem Rechnung getragen werden muss. Der nonfiktionale Film lässt eine Identifikation mit dem Gezeigten dadurch seltener zu (ein Umstand, den Brecht in seiner Dramentheorie den V-Effekt nennt, V für Verfremdung). Die Zuschauer werden in den Zustand der reflektierenden Betrachtung des Films und somit der Lebenswirklichkeit der Protagonisten versetzt und empfinden eher Empathie als Identifikation mit dem Gesehenen. Genau dieser Umstand der Empathie versetzt den Zuschauer in eine aktive Auseinandersetzung mit dem Gesehenen. Während die Identifikation im besten Fall ein kathartisches Moment zur Folge hat, kreierte die Empathie Evidenzerlebnisse, die bei den Zuschauern zu nachhaltigen Emotionen und Erkenntnissen führen. Somit ist die vermeintlich größte Schwäche des nonfiktionalen Films – das Aufbrechen der filmischen Illusion – seine größte Stärke. Diese Evidenzerlebnisse können unsere Haltung zur Welt nachhaltig ändern und zu Konsequenzen im Handeln führen.

Veränderung durch Affekte

Jeder fiktionale Film rekrutiert seine Handlungen und Emotionen immer auch aus einer gelebten oder lebbareren Wirklichkeit und muss sich letztendlich an dieser abarbeiten. Jeder nonfiktionale Film definiert sein Verhältnis zwischen vorfilmischer Realität und filmischer Wirklichkeit immer auf eine individuelle Weise, lässt die vorgefundene Lebenswelt allerdings immer spürbar werden. Entscheidend für die substanzielle Bedeutung eines filmischen Kunstwerks ist die emotionale Bindung, nicht nur zwischen Werk und Zuschauer, sondern vielmehr zwischen der Welt da draußen, auf die das Werk verweist, und dem Betrachter vor der Leinwand oder dem Bildschirm. In diesem Punkt ist der Dokumentarfilm die Kunst der Stunde, weil er uns, statt in letztendlich wesensfremde Geschichten zu entführen, unmittelbar den Weg in das Herz der Welt weist.