

Rainer Dittrich

Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer, Jörg Schöning (Hg.): Protest – Film – Bewegung: Neue Wege im Dokumentarischen

2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.1.6567>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dittrich, Rainer: Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer, Jörg Schöning (Hg.): Protest – Film – Bewegung: Neue Wege im Dokumentarischen. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.1.6567>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Fotografie und Film

**Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer, Jörg Schöning (Hg.):
Protest – Film – Bewegung: Neue Wege im Dokumentarischen**

München: edition text + kritik 2015 (Ein CineGraph Buch), 182 S.,
ISBN 9783869164526, EUR 30,-

Von dem radikalen Elan der globalen, keineswegs nur studentischen Aufstands- und Protestbewegungen der 1960er und 1970er Jahre ebenso inspiriert und getragen wie vom ausländischen Kino (*Direct Cinema* in den USA und *Cinéma vérité* in Frankreich; vgl. S.39f.) nachhaltig motiviert, erfuhr der Dokumentarfilm in BRD und DDR in der Folgezeit einen beispiellosen Aufschwung. Es galt, kontroverse Themen (z.B. Arbeitskämpfe/NS-Kontinuitäten in der BRD; vgl. S.93-106 und S.76) auf die Agenda zu setzen und eigene ästhetische Maßstäbe zu etablieren (z.B. Brechung der Schauwerte; R.D.). Es entstanden, nicht zuletzt durch technische Entwicklungen begünstigt (synchrone 16mm-Kamera, vgl. S.38-51), nach- oder nebeneinander verschiedene Schulen (z.B. die sogenannte ‚Zweite Hamburger Schule‘ um Klaus Wildenhahn und Eberhard Fechner, vgl. S.68-79), freie, mit Bürger_inneninitiativen verbundene und auf Selbsttätigkeit der Subjekte in der Filmarbeit zielende Szenen (Videoarbeit der Medienwerkstätten; vgl. S.52-60), der Frauen- und Schwulenfilm (Helke Sander/Rosa von Praunheim; vgl. S.107-132) sowie die von kompromisslosem politischen und ästhetischen Eigensinn gelei-

teten Arbeiten von Studierenden an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (vgl. S.8 und S.36). Schließlich schaffte es der klassische Dokumentarfilm – trotz der stets präsenten Sorge der Sendeanstalten um eine allzu kritische Inkubation der Zuschauer_innen und der Vorbehalte insbesondere gegenüber den Arbeiten Wildenhahns (vgl. S.70) – mit durchaus beachtlichem Erfolg ins Westfernsehen.

In der DDR hatte wiederum der Dokumentarfilm schon früh eine prominente Stellung im Rahmen der staatlichen Kulturpolitik inne, galt das Dokumentarische doch als ein entscheidendes künstlerisches Mittel zur Darstellung des Arbeitermilieus, (zeit)geschichtlicher und aktueller politischer Themen. Zudem wies er in die Zeit der Realismus-Debatten der 1920er und 30er Jahre zurück. In der DDR konnte sich eine vielfältige qualitative und breite, in Grenzen kritische Szene des Dokumentarfilms herausbilden – wie Ralf Forster und Matthias Steinle überzeugend zeigen können. Diese reichte von der staatlich gewünschten und alimentierten Amateurfilmbewegung (vgl. S.133-147) über engagierte Einzelinitiativen (vgl. ebd.) bis hin zum hochgradig professionellen

Dokumentarfilm von internationalem Rang etwa des bekannten Duos Walter Heynowski und Gerhard Scheumann (vgl. S.149ff.) und der Babelsberger Schule des Dokumentarfilms (vgl. S.152). Stellvertretend für diese seien Andrew und Annelie Thorndike, Kurt Maetzig, Winfried und Barbara Junge (Langzeitdokumentation *Die Kinder von Golzow* [1961-2007]) und Jürgen Böttcher genannt (vgl. S.148, S.151 und S.153). In den USA etwa wissen Expert_innen wie der Filmwissenschaftler Barton Byg längst schon die Leistungen des DDR-Films auch in diesem Bereich in Forschung und Präsentationen zu würdigen. So war im Jahr 2011 eine umfangreiche Retrospektive von DEFA-Filmen unter dem Titel „Cold War, Hot Media: DEFA and the Third World“ an der University of Massachusetts Amherst zu sehen. Es ist überaus begrüßenswert, dass die deutschsprachige Filmwissenschaft mit *Protest – Film – Bewegung* nun zu diesen wissenschaftlichen Bemühungen aufschließt.

Das Schlusskapitel des Buches richtet den Fokus auf die Möglichkeiten des Dokumentarischen und die Gegenöffentlichkeit durch Video im Internetzeitalter (vgl. S.161-173). Die enorme Verbreitungsgeschwindigkeit von Informationen, Nachrichten oder

auch (dokumentarischen) Bild-/Film-materials nahezu in Echtzeit und der schnelle Austausch über die sozialen Medien hat zu einer enormen Potenzierung von wahrnehmender und teilnehmender Öffentlichkeit geführt, wie anhand der Berichterstattung zur Polizeigewalt gegen Afroamerikaner_innen in den USA exemplifiziert wird (vgl. S.163). Gleichwohl sei hier Skepsis angesagt: Dem vielfach verbreiteten (dokumentarischen) Film- und Bildmaterial fehlt häufig die gesellschaftliche und historische Tiefe des (klassischen) Dokumentarfilms, die über den bloßen Ereignis- und Empörung Anlass hinauszudeuten und ein historisches Gedächtnis zu stiften vermag. Anders als der unbedingt berechnete Aktions- und Bewegungsfilm (vgl. S.163) korrespondiert der Dokumentarfilm nicht zwingend mit unmittelbaren Ereignissen, aber er lehrt Robert Kramer zufolge seine Zuschauer_innen auch weiterhin, wie man die Welt ‚lesen‘ kann. Als Einführung in die Thematik ist *Protest – Film – Bewegung* ein anregendes und unentbehrliches Buch, in dem ein Ausblick wäre jedoch wünschenswert gewesen, auch der beachtlichen internationalen Präsenz des Dokumentarfilms Rechnung zu tragen.

Rainer Dittrich (Bergisch-Gladbach)