

**John Izod, Richard Kilborn, Matthew Hibberd (Hg.):
From Grierson to the Docu-Soap. Breaking the Boundaries**

Luton, Bedfordshire: University of Luton Press 2000, 234 S.,
ISBN 1-86020-577-1, £ 17.50

Der Sammelband verweist mit seinem Untertitel *Breaking the Boundaries* auf eine gleichnamige Konferenz, die im Januar 1999 an der University of Stirling in Schottland stattfand. Eine Reihe dort präsentierter Vorträge sind hier nun in überarbeiteter und aktualisierter Form zusammengestellt worden. Inhaltlich zerfällt der Band dabei in zwei voneinander unabhängig funktionierende Teile. Während im ersten Kapitel „Grierson’s Legacy“ diejenigen Referate versammelt sind, die sich mit John Grierson, Aspekten seiner eigenen Arbeit und der seiner Weggefährten sowie seiner Bedeutung für die Entwicklung des Dokumentarfilms nicht nur in Großbritannien beschäftigen, widmen sich die Beiträge des zweiten Kapitels „The Changing Culture of British Television“ den gegenwärtigen Positionen und Tendenzen des Dokumentarischen im britischen Fernsehen.

Gleich zu Beginn der Einleitung weisen die Herausgeber darauf hin, dass die Beschäftigung mit John Grierson im Hinblick auf Ort und Zeit der Tagung quasi unumgänglich war: „The Stirling area was John Grierson’s birthplace, [...]. Given that the conference followed shortly after Grierson’s centenary, it was not surprising that several speakers celebrated his memory by reappraising his contribution to the history of documentary.“ (S.1)

Ian Lockerbie geht Stuart Leggs These nach, Griersons Jahre in Kanada markierten den kreativen Höhepunkt seiner Karriere. Dies gilt wohl weniger für seine dort entstandenen Filme als vielmehr für die Gründung des National Film Board of Canada (NFBC) während des Zweiten Weltkriegs sowie für das anhaltende Nachwirken seiner Ideen in den Arbeiten nachfolgender Generationen von Filmschaffenden nicht nur im englischsprachigen Teil Kanadas. Ina Bertrand zeichnet den beruflichen Werdegang von Stanley Hawes nach, der in den dreißiger Jahren bei Paul Rotha erste Erfahrungen im Bereich des Dokumentarfilms sammelte. Anfang der vierziger Jahre einer Einladung Griersons an das NFBC folgte und 1946 eine Tätigkeit als Produzent am Australian National Film Board aufnahm. Durch seine dortige Funktion und sein eigenes filmisches Arbeiten nahm er wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung des australischen Dokumentarfilms und folgte dabei immer den „Griersonian definitions of what a documentary film should be“ (S.31). Deane Williams knüpft hier an und räumt einerseits ein, dass Griersons Aufenthalt in Australien 1940 bereits einen wesentlichen Punkt in der Geschichte des australischen Dokumentarfilms markiert. Gleichzeitig weist er eine Reihe anderer Einflüsse nach, die das Selbstverständnis australischer Filmschaffender prägten, wie z. B. die Arbeiten von Joris Ivens und Robert Flaherty, von Harry Watts und Pare Lorentz. Keyan Tomaselli beschäftigt sich mit Griersons Reise nach Südafrika 1949 – er folgte einer Einladung der neu installierten Apartheid-Regierung – und mit seiner grundlegenden Fehleinschätzung der dortigen politischen und gesellschaftlichen Situation sowie der Funktion, die der Dokumentarfilm nach Grierson dort hätte übernehmen können. Abé Mark Nornes analysiert Paul Rothas erstaunliche Bedeutung für die Entwicklung des japanischen Dokumentarfilms. Sein Buch *Documentary Film* aus dem Jahr 1935, das vielmehr eine Werbung für denn eine Theorie über den britischen Dokumentarfilm darstellte, gilt in Japan nach wie vor als „one of the most influential bodies of thought in the history of Japanese cinema.“ (S.59) Sian Reynolds betrachtet Germaine Dulacs Arbeiten aus den dreißiger Jahren und stellt fest, dass sich hier ähnliche Ansätze wie bei Grierson finden lassen. Sie kommt allerdings zu dem Schluss, dass dies weniger auf einen beiderseitigen Erfahrungsaustausch zurückzuführen sei, sondern vielmehr eine voneinander unabhängige, parallele Entwicklung auf beiden Seiten des Ärmelkanals darstelle. Jacquie L'Etang erörtert abschließend den möglichen Einfluss von Griersons Ansichten über Kommunikation, Demokratie und Propaganda auf die Entstehung der Public Relations Industrie in Großbritannien.

Nach den filmhistorischen Rückblenden, die in Bezug auf Grierson und sein Umfeld durchaus neue Einsichten bieten, folgt ein harter Schnitt. Die Referate des zweiten Teils widmen sich der Gegenwart dokumentarischer Fernsehproduktionen und den sich daraus ergebenden Perspektiven.

John Willis, der sich selbst als „humble practitioner“ (S.97) bezeichnet, umreißt gleich zu Beginn das Kernproblem bisheriger Debatten: „Documentary makers

are too often dismissive of academic analysis, and academics are often unrealistic about the practical pressures of documentary making.” (S.97) Gleichzeitig sieht er die Dokumentarfilmer nach Jahren der Krise wieder auf dem Vormarsch und somit in der Offensive möglichen Kritikern gegenüber. Peter Meech stellt fest, dass dokumentarische Formate im heutigen Programmfluss kaum die Kraft entwickeln können, die Aufmerksamkeit der Zuschauer aus sich selbst heraus zu gewinnen. „Instead, a concerted promotional effort goes into attracting viewers, to which promos or trails make an important contribution, along with various PR activities.” (S.103) Meech beschäftigt sich mit der Produktion dieser ‚on-air promotion‘ und einigen wesentlichen Merkmalen. John Kilborn gibt ein „critical assessment“ (S.111) zur auch hierzulande vielgescholtenen Docu-soap ab. Er skizziert anhand verschiedener Produktionen die Möglichkeiten und Probleme dieses dokumentarischen Subgenres, schildert seinen typischen Entstehungsprozess und stellt abschließend heraus, wo seiner Einschätzung nach die Zukunft dieses Formats liegen könnte; dass es eine hat, steht für ihn außer Frage. Gareth Palmer diskutiert in seinem Beitrag die Frage, welche Wirkung so genannte ‚crime busting programmes‘ auf die gesellschaftlichen Diskurse von Kriminalität und Gemeinschaft haben. Ein Beispiel für eine Sendung diesen Typs ist das von Granada TV produzierte Format *Crimefile*; das Material der Überwachungskameras wird hier zu „a metaphor for a none-too-comfortable philosophy, namely that society flourishes in safety when it depends on mutual surveillance in which only the criminal is outcast from consensual values.“ (S.4) Annette Hill geht in ihrem Referat der Frage nach, welche Rezeptionsmöglichkeiten sich dem Zuschauer im Bereich des Reality TV bieten: das bei Kritikern weitverbreitete Bild des passiven Voyeurs lässt sich nach Hill anhand einer empirischen Studie des British Film Institute durchaus widerlegen; als konkretes Beispielmaterial dienen ihr hier die beiden BBC Produktionen *999* und *Children’s Hospital*, zwei in Großbritannien sehr populäre Serienformate. Vincent Campell widmet sich der Spannung zwischen den formalen Mitteln einer dokumentarischen Darstellung und paranormalen Inhalten, die im britischen Fernsehen z.T. sehr erfolgreich mit Hilfe dieser Mittel transportiert werden. Er kommt zu dem Schluss, dass die sich ergebenden Probleme der medialen Vermittlung vermeintlicher Wirklichkeit nicht nur für paranormale Dokumentationen kennzeichnend sind: „The camera can always lie.“ (S.155) Sylvia Harvey und Mandy Rose beschäftigen sich in ihren Beiträgen mit dem so genannten ‚access television‘. Harvey bietet einen historischen Blick auf die Entwicklungen der BBC in diesem Bereich, Rose stellt die von ihr produzierte BBC Serie *Video Nation* vor. Beide betonen „the democratising potential of access television, allowing a wide range of ordinary people to communicate with us in terms which they themselves largely determine.“ (S.5) Brent MacGregor stellt zusammen mit Roddy Simpson seine Erfahrungen mit der digitalen Filmtechnik dar, die sowohl die Arbeit am Drehort als auch in der Post-Produktion grundlegend ändert. Gleichzeitig bleibt die Einsicht: „The grammar of the conventional film

took decades to evolve after the invention and perfection of the technology. There is no reason to believe that, even given the accelerated pace of developments today, this will not equally be the case with digital multimedia.“ (S.195) Derek Paget widmet sich einem wesentlichen Aspekt des inzwischen durchaus etablierten, aber nach wie vor vieldiskutierten Dokudramas: der Kontextualisierung des Visuellen durch Texteinblendungen oder ‚voice-over‘, die direkte Ansprache des Zuschauers durch zusätzliche Informationen, Erklärungen und Relativierungen des Gezeigten. „Captioning simultaneously marks a distance from the factual (documentary) and prevents a sinking of facts into the empathetic (drama).“ (S.201) Brian Winston erörtert die Probleme der freien Meinungsäußerung im Hinblick auf die Darstellungsweise im Dokumentarfilm. Neben der immer wieder diskutierten Frage des angemessenen Umgangs mit der Wirklichkeit geht es hier um die juristischen Rahmenbedingungen für dokumentarisches Arbeiten in Großbritannien. Michael Chanan gibt im Rückgriff auf Habermas abschließend einen Überblick darüber, wie sich verschiedene Formen des Dokumentarischen zu unterschiedlichen Arten von Öffentlichkeit verhalten.

Die Tatsache, dass die Beiträge des zweiten Teils nicht ausschließlich akademische, sondern auch praktische Perspektiven anbieten, sorgt für eine abwechslungsreiche Breite. Die gleichrangige Behandlung formal-ästhetischer, inhaltlicher, struktureller, technischer und juristischer Fragestellungen beeindruckt ebenso wie die Vielfalt dokumentarischen Schaffens, die in diesem Band Berücksichtigung findet.

Der Untertitel mag insofern irritieren, als dass die Beitragenden selbst in ihren Argumentationen wenig radikal sind und bestehende Grenzen faktisch kaum durchbrechen; aber das war wohl auch nicht intendiert. Vielmehr scheint es ein Anliegen dieser Publikation zu sein, den Stand der Debatte in Großbritannien zu reflektieren oder – um im Bild zu bleiben – Grenzmarkierungen des Dokumentarischen abzuschreiten, zu sehen, wo die Linien derzeit verlaufen, wo sie sich in Auflösung befinden und was die vielbeschworene Hybridisierung der Formate mit sich bringt.

Den Beiträgen ist dabei erfreulich wenig von der Endzeitstimmung anzumerken, welche die deutsche Kritik im Hinblick auf die Zukunft des Dokumentarischen gerne verbreitet. Aus der Erkenntnis einer sich stetig wandelnden Fernsehlandschaft, die sich den Gesetzen des Marktes stellen muss, folgt hier – sowohl von akademischer als auch von praktischer Seite – kein resignatives Lamentieren über den Ausverkauf des Genres. Es gilt, das zeigen die hier versammelten Stimmen, die nicht unproblematischen Gegebenheiten gegenwärtigen dokumentarischen Arbeitens anzunehmen und einen kreativen Umgang mit ihnen zu entwickeln, der sie zu einer Chance werden lässt. Optimismus ist angebracht oder, wie Izod, Kilborn und Hibberd in der Einleitung abschließend feststellen: „As long as space can still be found for work which continues to push the boundaries of documentary

expression and to address important social and political issues. then the outlook for factual programming is not as gloomy as some have predicted." (S.6f.)

Andrea Nolte (Paderborn)