

Philipp Stiasny

Ursula von Keitz; Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945

2001

<https://doi.org/10.17192/ep2001.3.2465>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stiasny, Philipp: Ursula von Keitz; Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 18 (2001), Nr. 3, S. 339–340. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2001.3.2465>.

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.

Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.):

Die Einübung des dokumentarischen Blicks.

Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945

Marburg: Schüren 2001 (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Bd. 7), 210 S., zahlr. Abb., ISBN 3-89472-328-9, DM 29.–

Mit der „Einübung des dokumentarischen Blicks“ im Film bis 1945 befasste sich im April 1999 eine Tagung der Murnau-Stiftung, in deren Zentrum die auch im heutigen Dokumentarfilmschaffen aktuelle Frage nach dem Verhältnis von Dokumentarischem und Fiktivem stand. Nun sind die Beiträge der Tagung in Buchform erschienen. Sie spannen einen Bogen von der Analyse medialer Authentifizierungstechniken über die ästhetischen Strategien der frühen Lumière-Filme und dem institutionell geförderten Lehr- und Kulturfilm der zehner und zwanziger Jahre bis zum Fortleben einer avantgardistischen Formsprache im Dokumentarfilm des Dritten Reichs.

Da zumindest die deutsche Forschung zur Geschichte des Dokumentarfilms bislang kaum über ausschnittshafte Betrachtungen hinauskam, war die Wahl des Themas reizvoll und versprach neue Einsichten. Der vorliegende Band vermag jedoch die Erwartungen nur teilweise zu befriedigen. Das liegt vor allem daran, dass auf die Sichtung der weitgehend unbekanntenen und in ästhetischer Hinsicht disparaten Produktion ebenso verzichtet wurde wie auf eine hinreichende Anzahl von Einzelanalysen, auf die sich eine solide Theoriebildung beziehen müsste.

Die Ausführungen zur Theorie der Authentizität erscheinen daher mit Blick auf die Geschichte des Dokumentarfilms zwischen 1895 und 1945 relativ allgemein gehalten. Chronologisch an Jan Berg anschließend, der die Techniken der Authentifizierung bis in die Antike zurückverfolgt, bestimmt Heinz-B. Heller den Unterschied zwischen Spiel- und Dokumentarfilm. Nicht ein Oppositions-, sondern ein Differenzverhältnis mache dessen Eigenart aus: Dokumentarfilm sei ein poröses, transitorisches Filmgenre und definiere sich wesentlich durch einen versprochenen „Mehrwert an Authentizität, einen Mehrwert an referentiellen Bezügen zur außerfilmischen Wirklichkeit“ (S. 18), der durch die Form vermittelt werde. Etwas oberflächlich wirkt dagegen der Beitrag von Schmitz, der an G.W. Pabsts *Kameradschaft* (1931) die Abhängigkeit des neusachlichen Films von der neusachlichen Fotografie nachzuweisen versucht. Seine Argumentation verliert

dadurch erheblich an Überzeugungskraft, dass er die damalige Dokumentarfilmtradition fast vollständig ausblendet.

Karin Bruns' Text über die nationalistischen Lesarten des expressionistischen Spielfilms und seine durch Beleuchtung erzeugte Stimmungsmalerei sowie Rudolf Helmstetters Untersuchung der Filmprojekte des Avantgardisten László Moholy-Nagy und seiner auf ein reflexives Sehen zielenden „ästhetischen Verhaltenslehre“ (S.140) bieten für sich zwar interessante Beobachtungen. Die Verknüpfungen mit dem Thema des Bandes jedoch sind schwach.

Ein Korrektiv zur Theorie stellen die stärker historisch orientierten Beiträge dar. Thomas Elsaesser rückt am Beispiel der *single shot*-Filme Lumières und ihrem sorgfältig kalkulierten Wechsel von Symmetrie und Asymmetrie die heute weitgehend vergessene Tradition des stereoskopischen Sehens als zentralen Aspekt in Lumières Konzept der Kinematografie in den Blick. Martin Loiperdinger datiert in Anlehnung an John Griersons Definition des Dokumentarfilms als „the creative treatment of actuality“ die Erfindung des Genres zurück. An die Stelle Flahertys tritt der britische Kriegspropagandafilm *The Battle of the Somme* (1916), der zwar *fakes* enthalte, aber erstmals „die Dramatisierung mit der Repräsentation des Faktischen“ (S.77) verknüpfe. Über die produktionsgeschichtlichen und institutionellen Hintergründe des deutschen Dokumentarfilmschaffens vom Kaiserreich bis in die Weimarer Republik informiert zuverlässig Wolfgang Mühl-Benninghaus. Er betont die Widersprüche zwischen dem erzieherischen Anspruch des Lehr- und Kulturfilms, der ganz den Ideen der Kinoreformer verhaftet war, und seiner wirtschaftlichen Realität. Das staatlich subventionierte Genre wurde zwar zum festen Bestandteil des Kinoprogramms, doch blieb es kommerziell erfolglos. Die Kontinuitäten, die im Schaffen der Avantgardisten Walther Ruttmann, Wilfried Basse, Carl Junghans und Willy Zielke während des Nationalsozialismus in die zwanziger Jahre zurückreichen, erläutert Kay Hoffmann am Beispiel von experimentierfreudiger Kameraarbeit und dynamischem Schnitt.

Der mühevollen und oft ergebnisoffenen Aufgabe des filmhistorischen Archäologen, für den das Umgraben eines Feldes ebenso aus der Neueinschätzung des Altbekannten wie dem Entdecken des Unbekannten besteht, haben sich die Autoren des Bandes in unterschiedlichem Maße gestellt. Gleichwohl werden weitere Recherchen erleichtert durch die Filmografie, die – leider immer noch nicht selbstverständlich – Kopienstandorte vieler im Text nur beiläufig erwähnter Titel aufführt. Vielleicht trägt auch auf diese Weise der Band, bei dem die Freude über die schönen Abbildungen den Ärger über zahlreiche Flüchtigkeitsfehler in etwa aufwiegt, dazu bei, die Wartezeit bis zum Erscheinen der angekündigten umfassenden Geschichte des deutschen Dokumentarfilms etwas zu verkürzen.

Philipp Stiasny (Berlin)