

**Matthias Leitner, Sebastian Sorg, Daniel Sponzel (Hg.): Der Dokumentarfilm ist tot, es lebe der Dokumentarfilm: Über die Zukunft des dokumentarischen Arbeitens**

Marburg: Schüren 2014, 148 S., ISBN 978-3-89472-822-9, € 16,90

„Der Dokumentarfilm ist ein Genre, das es ohnehin nicht leicht hat in der Medienlandschaft, also lasst uns bitte in Ruhe mit den ‚Neuen Medien‘“ (S.7) – mit dieser spitzen Formulierung kulturpessimistischer Stimmen leiten die Herausgeber Leitner, Sorg und Sponzel ihren Sammelband *Der Dokumentarfilm ist tot, es lebe der Dokumentarfilm* ein und illustrieren so die Herausforderungen (und Befürchtungen), denen sich das Genre im Zeitalter von Internet und Digitalisierung zu stellen hat. Im Kontext des Münchener Dokumentarfilmfestivals DOK.fest sind die im vorliegenden Band enthaltenen 14 Textbeiträge entstanden, mit denen die Autoren\_innen entgegen aller Krisenbeschwörungen die Chancen neuer Digitaltechniken für den Dokumentarfilm erkunden wollen. Verhandelt werden dabei die (Weiter- bzw. Neu-) Entwicklung dokumentarischer Narrations- und Darstellungsformen sowie Fragen hinsichtlich möglicher Realisation und Vertriebswege.

Mitherausgeber Daniel Sponzel proklamiert gleich im Auftaktbeitrag, für ihn sei der Dokumentarfilm „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“ (S.15). Mit viel Pathos stellt er dar, was das dokumentarische Erzählen gegenüber dem zeitgenössischen Spielfilm auszeichne: Nicht nur biete der Dokumentarfilm als Informationsmedium die Grundlage für einen gesellschaftskritischen Diskurs, sondern evoziere durch die künstlerisch-ästhetische Aneignung der äußeren Wirklichkeit auch ein affekthafte „sinnliches, emotionales Evidenzerlebnis“ (ebd.). Demnach stellt der Dokumentarfilm nach Sponzel ein komplexe(re)s und bildungspädagogisch relevante(re)s Gegenprogramm zur belanglosen Entertainment-Häppchenkultur des fiktionalen Films dar. Diese recht undifferenzierte Gegenüberstellung

wird von Sponzel anhand der Kategorien ‚Bild‘, ‚Sprache‘ und ‚Dramaturgie‘ vorgeführt, wobei die bemühte Herausstellung des Dokumentarfilm-Spezifischen gegenüber dem fiktionalen Film meist nicht über Allgemeinplätze hinauskommt. So erarbeitet Sponzel, wie der fiktionale Film seine ‚Gemachtheit‘ zu vertuschen suche, während dem Dokumentarfilm dadurch, dass er seiner Aufnahmesituation stückweit ausgeliefert sei, das Offenlegen seiner stilistischen und ästhetischen Brüche genuin eingeschrieben sei. Ebenso stellt Sponzel den geschriebenen Dialog des fiktiven Films gegen die Dialog-, Interview- und Gesprächsmodi des Dokumentarfilms; er erläutert Unterschiede in dramatischer und nicht-dramatischer Handlung und beschreibt das artifizielle In-Szene-Setzen der Wirklichkeit im fiktionalen Film im Vergleich zur vorgefundenen vorfilmischen Wirklichkeit, die sich der non-fiktionale Film zu eigen mache.

Nach diesem recht aussagearmen Ausdifferenzierungsversuch widmet sich Kay Hoffmann der ‚Dokufiktion‘, also Mischformen aus Spiel- und Dokumentarfilm. Anhand zahlreicher Beispiele, die Hoffmann filmhistorisch betrachtet, wird der Diskurs um Authentizität und Inszenierungsvorwurf derartiger Hybridformate kritisch reflektiert und erarbeitet, inwieweit beide Formate immer schon ‚geschrieben‘ sind: Spielfilme vor dem Dreh, Dokus am Schneidetisch. Dabei ist Hoffmanns Verständnis von ‚Dokufiktion‘ denkbar weit gefasst: Erläutert werden darunter so heterogene Phänomene wie Inszenierungsverfahren im Dokumentarfilm

(z.B. bei *Nanook of the North* [1922]) und die bewusste (dramaturgische) Gestaltung von *direct cinema*-Filmen (z.B. *Primary* [1960]), aber auch Doku-Soaps und Living-History-Formate bis hin zum Einsatz von Animation und computergenerierten Bildern (z.B. *Waltz with Bashir* [2008]), Amateur-Aufnahmen in zeitgenössischen Politdokumentationen (z.B. *The Green Wave* [2010]) sowie Mockumentaries und transmediale Erzählformate. Angesichts dieser umfassenden Betrachtung liegt die Schlussfolgerung Hoffmanns nahe, dass Spiel- und Dokumentarfilm nie strikt getrennt waren, lässt aber gleichzeitig die Anwendbarkeit des (nicht näher bestimmten) *Umbrella*-Begriffs ‚Dokufiktion‘ fraglich werden. Ebenso bleibt die im Aufsatztitel versprochene Beschreibung von Chancen der Hybridformen aus.

Genau hier setzt der nächste Themenblock „Interaktion“ an, der den Dokumentarfilm im Zeitalter der digitalen Medien betrachtet. Egbert van Wyngaarden nennt zum Beispiel das Mitbestimmungsrecht der Medienkonsumenten, die direkt mit Filmemachern und untereinander in Kontakt treten können, die Befreiung des Dokumentarfilms von früheren Formatzwängen, die Auspielwege über viele Endgeräte, oder neue Finanzierungsmodelle wie Crowdfunding. Van Wyngaarden hebt zwei Entwicklungen hervor: Projekte könnten nun als transmediale Erzählwelten konzipiert oder in einer crossmedialen Storyline erzählt und distribuiert werden. Dabei steht die Interaktivität, wie sie unter anderem bei Webdokus, User-Generated-Content-Formaten

oder verschiedenen Games-Angeboten realisiert wird, im Vordergrund der neu entstehenden Doku-Formen. Ähnlich betrachtet Christoph Brosius gegenwärtige Gamifizierungstendenzen des Dokumentarfilms, wobei er Fragen von *Customization* und *Involvement* kritisch beleuchtet und mögliche Herangehensweisen an neu entstehende Formate formuliert. Florian Thalhofer untersucht anhand seiner Korsakow-Filme, die dem Zuschauer eine größtmögliche Entscheidungsfreiheit gewähren wollen, was eine ‚gute Geschichte‘ ausmacht. Und Frédéric Jaeger hinterfragt Hoffnungen und Heilsversprechen, die sich hinter Worthülsen wie *Cross-*, *Trans-* und *Multimedia* verbergen, um damit verbundene Herausforderungen der Filmkritik herauszuarbeiten.

Auf die bisher vorgestellten, primär theoretisch fundierten Ansätze lässt der Sammelband praxisnähere Betrachtungen zum Dokumentarfilm folgen, die von der Insider-Perspektive der zu Wort kommenden Filmemacher\_innen und Branchenexpert\_innen profitieren. So reflektiert Regisseur Rudi Gaul mit Cutterin Carmen Kirchweyer über Arbeitsformen am Drehort und dem „second life“ (S.89) des Films am Schnittplatz; Dokumentarfilmer Jörg Adolph gibt Einblicke in den Produktionsprozess von *Die andere Heimat* (2013); und Wim Wenders diskutiert im Interview über *Pina* (2011) mögliche Chancen von 3D-Dokumentationen. Diese spezifischen Erlebnisberichte sind wissenschaftlich zwar weniger anschlussfähig, bieten aber durchaus interessante Einsichten in gegenwärtige Filmherstellung.

Im Segment „Finanzierung und Distribution“ beschäftigt sich Jurist Michael Augustin weiterhin mit möglichen Formen des Crowdfundings; Filmverleiher Thorsten Frehse spricht über neue Möglichkeiten des Filmvertriebs, wohingegen Julia Basler von German Films und Patrick Hör von Autentic über die mögliche internationale Vermarktung deutscher Dokumentarfilme Auskunft geben. Zu guter Letzt debattiert C. Cay Wesnigk, Vorstandsvorsitzender der Filmplattform Onlinefilm.org, über die digitale Distribution und Urheberrechtsfragen von online eingestellten Filmen.

Es ist die Stärke des Sammelbands, theoretische und praxisnahe Überlegungen zusammenzuführen und so eine reflexive Gegenüberstellung der Positionen zu ermöglichen. Dadurch, dass der Sammelband eben nicht primär aus dem wissenschaftlichen Diskurs stammt, sondern die Autoren überwiegend selbst medienpraktisch oder branchenintern tätig sind, wird in sehr zugänglicher, auch für den interessierten Laien verständlicher Form eine facettenreiche Beleuchtung des gegenwärtigen Dokumentarfilms möglich. Dennoch fehlt es streckenweise an theoretischer Tiefe und sprachlicher Präzision. Begreift man den Band in seinem Entstehungskontext, dem DOK.fest, so wird jedoch deutlich, dass hier aufschlussreiche Einblicke in diskursive Überlegungen, Hoffnungen und Befürchtungen über die Gegenwart und Zukunft des Dokumentarfilms eröffnet werden.

Mirjam Kappes (Köln)