

Hanna Prenzel

## Thomas Bräutigam: Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13052>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Prenzel, Hanna: Thomas Bräutigam: Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 36 (2019), Nr. 4, S. 390–391. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13052>.

### Nutzungsbedingungen:

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

<http://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:

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

## Thomas Bräutigam: Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms

Marburg: Schüren 2019, 320 S., ISBN 9783741003226, EUR 24,90

Wer grobe Tendenzen der Geschichte des dokumentarischen Films und einen inhaltlich weit gefächerten Überblick seiner Produktionen der letzten hundert Jahre im deutschsprachigen Raum sucht, ist gut beraten, dieses Kompendium zu konsultieren. Der Autor Thomas Bräutigam publizierte in den letzten Jahrzehnten bereits unterschiedliche medienwissenschaftliche Überblickswerke und Lexika zu Film- und Fernsehynchronisation, Hörspielen oder Fernsehfilmen und hat sich nun der Kanonisierung von Dokumentarfilmen gewidmet. Im Vorwort werden Dokumentarfilme als „künstlerisch gestaltete Produktionen“ (S.8) und „freie, verdichtete Aussagen zu einem Thema“ (ebd.) beschrieben. Gleichzeitig unterstreicht der Autor das Potenzial des dokumentarischen Films, als Spiegel gesellschaftlicher Wandlungen, Denk- und Empfindungsweisen zu fungieren und so eine tragende Rolle in der Bildungsarbeit spielen zu können. Entsprechend adressiert er explizit eine Leser\_innenschaft, die über den Kreis von Filmschaffenden und Medienwissenschaftler\_innen hinausgeht, wie „Pädagogen, Historiker, Soziologen, Journalisten“ (S.9).

Die ausgewählten Klassiker sind alphabetisch aufgelistet und reichen von *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1927) über *Full Metal Village* (2006) und *Von wegen Schicksal* (1979) bis hin zu *Der Prozess* (1983). Gut recherchierte

Kurzbeschreibungen kontextualisieren die einzelnen Filme: in klarer Sprache verfasst, mit Verweisen auf thematisch verwandte Filme sowie weiterführender Literatur und diskursiven Einordnungen durch Zitate aus der Filmkritik. Die Resümees der Filme fokussieren meist den gesellschaftlichen Kontext; den audio-visuellen Verfahren wird nur in wenigen Fällen Beachtung geschenkt.

Eine „sehr kurze Einführung in die Dokumentarfilmgeschichte im deutschsprachigen Raum“ (S.11-31) gibt zu Beginn einen knappen Überblick über die Anfänge des Dokumentarfilms sowie über ihre Produktionsbedingungen anhand politisch-historischer Zäsuren und Veränderungen bis ins Jahr 2000 in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Bräutigam geht dabei auf unterschiedliche Kontexte der Produktion und Distribution von dokumentarischen Formaten in DDR und BRD ein und beleuchtet insbesondere filmische Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus. Hierfür führt er Interview- und Oral History-Filme wie *Der lachende Mann* (1966) von den DDR-Dokumentaristen Walter Heynowski und Gerhard Scheumann, *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* (1972) von Hans-Dieter Grabe oder Ruth Beckermans Filme zu verdrängter Geschichte in Österreich an. Die insgesamt 140 ausgewählten Dokumentarfilme spiegeln

Zeitgeschichte und werfen Schlaglichter auf die Dokumentarfilmproduktion im deutschsprachigen Raum. Das Kompendium bietet mit seinen Literaturverweisen einen guten Ausgangspunkt für weitere Recherchen. Bräutigam räumt ein, dass die Auswahl der Filme anfechtbar sei, bestimmte Filme repräsentativ für andere stünden, und er führt aus, dass das primäre Kriterium für die Aufnahme in seinen Korpus die ästhetische Qualität sowie „soziologische, politisch-ideologische und sogar ethisch-didaktische Kontextfaktoren“ (S.8) seien.

Bedauerlicherweise bleibt eine grundlegendere Auseinandersetzung der Auswahlkriterien und Fragen um Ein- und Ausschlüsse, die zwangsläufig mit der Erstellung eines Kanons einhergehen, aus. Welche Rolle spielt die Rezeptionsgeschichte für die vorliegende Kanonbildung? Wer urteilt über die ästhetische Qualität oder die politisch-ideologischen Kontexte der ausgewählten Filme? Und warum wird der deutschen Kolonialgeschichte – im Sinne einer historischen ‚Kanonrele-

vanz‘ – kein Platz eingeräumt? Filme wie *Majubs Reise* (2013) von Eva Knopf oder Philip Scheffners *Halfmoon Files* (2007) hätten etwa diese Leerstelle füllen können.

Natürlich ist die Feststellung, dass Kanonisierung immer mit Auslassungen, Leerstellen und Marginalisierungen einhergeht und das Unterlaufen einer kanonisierten Geschichtsschreibung bereichernd ist, keine neue Erkenntnis. Im Jahr 2019 wäre eine Reflexion, wie sich Geschlechterverhältnisse im Kanon des Dokumentarfilms niederschlagen, angemessen – nach #metoo-Debatten und jahrelangem Bestehen der Initiative ProQuote Film, die eine Erhöhung des Frauenanteils in der Filmproduktion fordert. Es wäre wenigstens (selbst-)kritisch zu thematisieren, warum lediglich neun Filmemacherinnen (von 49 ausgewählten „bedeutenden Dokumentarfilmregisseuren“ [S.289]) Eingang in den Kanon der sogenannten *Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms* gefunden haben.

*Hanna Prenzel (Potsdam)*