

Ingo Kammerer

Moving Realities

Zum Dokumentarfilm (im Deutschunterricht)

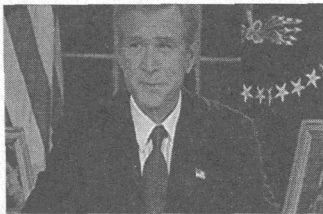


Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

George W. Bush, Präsident der USA, ist in Vorbereitung einer Fernsehansprache zu Scherzen aufgelegt. Während noch seine Haare gerichtet werden, feixt er mimisch mit einer Person hinter der Kamera (Abb. 1) und ist auffällig guter Laune. Dann wird es ernst. »15 Sekunden« verkündet eine Stimme aus dem Off. Bush sammelt sich augenblicklich und beginnt am Ende des Countdowns den Bürgern der USA mitzuteilen, dass eben jetzt ihr Land kriegerisch in den Irak einfallt, um »das irakische Volk zu befreien und die Welt vor einer großen Gefahr zu beschützen.« Die Präsentation des staatsmännischen Spaßmachers wird dabei immer wieder durch Zwischenschnitte unterbrochen. Zunächst die militärischen Vorbereitungen, dann das friedliche Leben im Irak illustrierend, zeigt die Montage am Ende (zum nur hörbaren Bush) einen irakischen Jungen, der einen Drachen steigen lässt, und schließlich ein irakisches Mädchen (Abb. 2), das freudig eine Rutschbahn hinuntergleitet. Dann fallen die Bomben. Explosionen zerreißen das friedliche Land (Abb. 3). Verwüstungen und erste Tote werden abgebildet.

[Fahrenheit 9/11. Michael Moore, USA 2004
(1:08:03–1:09:55)]

INGO KAMMERER ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Er ist Mitherausgeber der neuen Buchreihe *Film-Bildung-Schule* im Schneider Verlag Hohengehren. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen in den Bereichen Literatur- und Mediendidaktik mit einer besonderen Konzentration auf Film im Deutschunterricht.
E-Mail: ingo.kammerer@phil.uni-augsburg.de

Er bringe den Leuten die Informationen, so gut er es eben könne (vgl. Pauli 2004), erklärt Michael Moore 2004 sein filmisches Tun beinahe demütig angesichts des durchschlagenden Publikumserfolges von *Fahrenheit 9/11*.¹ Indes ist solche Bescheidenheit dauerhaft seine Sache nicht. Denn, als er mit der massiven Kritik an seinem dokumentarischen Vorgehen konfrontiert wird, entgegnet er (nun ganz bei sich) spitzbübisch, dass seine Art von Journalismus nun mal einen Standpunkt habe und er ohnehin mit dem Wort Dokumentation nur wenig anfangen könne. Das sei doch ein Begriff, »der irgendwie nach Medizin klingt« (ebd.).

Natürlich wäre es interessant, dem aufgeworfenen klanglichen (!) Heilungseffekt des Dokumentarischen nachzugehen, nicht zuletzt um dabei auch Moores Filme als Parteigänger suchende, freilich extrem überzuckerte Medikamente zu entlarven.² Das ist hier aber nicht möglich. Gleichwohl soll ein Zugang zum Dokumentarfilm am Beispiel des schillernden Michael Moore und seines hinterlistig montierten *Anti-Bush-Wahlkampfes* schon zu Beginn klarmachen, dass man es mit einem Genre zu tun hat, in dem um die konstitutiven Bedingungsfelder Wahrheit und Wirklichkeit herum nicht weniger schöpferisch gearbeitet werden kann, als es im Spielfilm anerkannte Praxis ist. Der Umgang mit der Realität offeriert eben sowohl Faktenabhängigkeit als auch Künstlertum, Wahrheitsliebe sowie Erfindergeist; in gewisser Weise: Lebensnähe beim Blick von einer kreativen Wolke.

1. Kreative Wirklichkeiten ...

Von John Grierson, einem der Pioniere des dokumentarischen Films, stammt nicht nur der Begriff des Dokumentarfilms (*documentary*) selbst,³ sondern auch die gleichsam schmissige Erläuterung, was denn darunter zu verstehen ist. Dokumentarfilm sei, so Grierson, »the creative treatment of actuality« (Grierson 1933, S. 8) und jener Satz wird bis heute in der Fachliteratur immer wieder, einem Mantra gleich, beschworen. Nun kann man freilich jene Sentenz aufgrund ihrer Auslegungsoffenheit bespötteln (vgl. z. B. Hohenberger 2012, S. 14; Arriens 1999, S. 10),

1 *Fahrenheit 9/11* ist bei einem weltweiten Einspielergebnis von rund 222 Millionen US-Dollar der bis dato erfolgreichste Dokumentarfilm aller Zeiten (vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fahrenheit911.htm>; Zugriff: 15.1.2015).

2 In der Auseinandersetzung über den dokumentarischen Wahrheitsanspruch des Moore-Films war die Empörung über seine Irak-Darstellung besonders groß. Gerade die oben geschilderte Montage rückte dabei schnell in den Fokus des Interesses. Der Irak, dargestellt als »friedlich und harmlos, unschuldig wie ein Kind«, sei dann doch »unentschuldig« (Sokolowsky 2007, S. 190), sogar »Obszönität durch Auslassung« (Cohen 2004). Moores Argument, dass er hier eine Form der Gegendarstellung zur bekannten tv-medialen Anti-Irak-Allianz wage, um auch die Menschen zu zeigen, die doch hauptsächlich unter einer kriegerischen Auseinandersetzung zu leiden hätten (vgl. Fierman 2004), ist sicherlich ein wichtiger Punkt. Allerdings ist die von ihm gewählte Schwarz-Weiß-Dramaturgie – feixender Aggressor Bush vs. friedliche irakische Bevölkerung – nicht weniger einseitig denn die der kritisierten amerikanischen Fernsehanstalten.

3 In einer Filmkritik zu Robert Flahertys *Moana* (1926) erwähnte Grierson den »documentary value« des Films (vgl. Heller 2011, S. 150 und S. 152).

muss aber doch zugeben, dass hier bei aller Reduktion zur Schlagzeile der Januskopf jener Filme durchaus auf den Punkt gebracht wird. Die Realität als Beobachtungsgegenstand und der jene Beobachtungen in Form bringende Filmemacher machen deutlich, dass in diesen Filmen das Leben genutzt und zugleich neu zusammengestellt wird. Das ist zwar keine ausreichende Definition, jedoch noch immer ein guter Ausgangspunkt für weitere Recherchen zum Dokumentarfilm.

Was Griersons »kreative Behandlung der (aktuellen) Wirklichkeit« eben deutlich macht, ist die faktual-fiktionale Grenzposition oder »das *Zwitterphänomen* des Dokumentarfilms« (Kammerer 2013, S. 187), denn die der Realität entnommenen Inhalte sind freilich gestaltet und können so durchaus (wie gesehen) für manipulative Zwecke genutzt werden. Demnach ist der Ansatz, den Dokumentarfilm, wenn auch »im weiteren Sinne«, als nicht-fiktionales Paradebeispiel oder »Oberbegriff für viele nicht-fiktionale Sorten« (Borstnar u. a. 2002, S. 50) zu bezeichnen, nicht wirklich hilfreich. Auch das Bemühen um eine *Gattungsdifferenzierung* im Sinne von »Fiktion vs. Dokumentation« (vgl. Hickethier 2012, S. 183–192, S. 208) kommt diesen Texten nicht bei und kann auch sonst so manche Schwäche nicht verbergen (vgl. Kammerer/Kepser 2014b, S. 24 f.). Stimmiger und jenseits des deutschsprachigen Raums der übliche Oberbegriff für solches Sammlungsinteresse ist die Betrachtung des Dokumentarfilms als eigenes *Genre*.

Genrefilme sind Mixturen aus formal-inhaltlich Vertrautem (Orientierung am Genreintertext) und Nie-Gesehenem (Innovationen) und gerade aufgrund jener Spannung zwischen Sicherheit und Überraschung ein andauerndes Erfolgsmodell bei Produzenten und Rezipienten (vgl. Kammerer 2009, S. 105–122). Bei einem Genreblick auf den Dokumentarfilm müssen dann allerdings jene kreativen Wirklichkeiten rigoros von anderen faktualen Textsorten oder Formaten wie zum Beispiel Nachrichtenmeldungen, Industriefilmen und Überwachungsvideos getrennt werden.⁴ Mit Bill Nichols kann dann von Dokumentarfilm (*documentary film*) und anderen dokumentarischen Formaten (*non-documentary film*) gesprochen (vgl. Nichols 2010, S. 146 f.) und als wesentliches Differenzkriterium die An- bzw. Abwesenheit einer *Stimme* (eines Wirklichkeitsinterpreten) angeführt werden (vgl. ebd.). Also wird zum fundamentalen Faktor des grenzgängerischen Genres nicht eine wie auch immer geartete sachbezogene oder »objektive« Darstellung der Wirklichkeit, sondern der Schöpfer jener faktenbezogenen Argumentation mittels bewegter Tonbilder. Seine persönliche Auseinandersetzung mit den Fragmenten der Realität prägt den Film, die darin vollzogene Informationsvergabe und deren Aufnahme. Nun lässt sich ja Genreverständigung gewissermaßen als kommunikativer Vertrag verstehen (vgl. Casetti 2001, Wulff 2001), in dem ein »Aushandeln über den Bedeutungsrahmen« des Präsentierten durch die Kommunikationsteilnehmer stattfindet (Wulff 2001, S. 151). Demzufolge ist auch das Mustersiegel Dokumentarfilm durch bestimmte Darstellungskonventionen und Gratifikationsinteressen markiert, weshalb man wohl von einer Art »Faktualitätsvertrag« (vgl. Kammerer/Kepser 2014b, S. 32 f.)

4 Vgl. zu den Formen des dokumentarischen Films: Kammerer/Kepser 2014b, S. 29.

zwischen Produzent/innen (Echtheitsbehauptung) und Zuschauer/innen (Vertrauen auf Wahrhaftigkeit) in Bezug auf den vorliegenden Film sprechen kann. Es ist also davon auszugehen, dass auf den drei Ebenen des Informationsaustausches – *Produktion, Text und Rezeption* – die Bedingungen des Genres zu finden sind.

1.1 Textsignale

Die Besonderheiten des dokumentarischen Blicks auf der Textebene direkt zu formalisieren, ist eine naheliegende Gestaltungsprämisse. Die Repräsentation der Wirklichkeit soll auch als solche wahrgenommen werden – nennen wir es: das Senden von *Authentizitätssignalen* als »Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre« (Odin 2012, S. 267) –, weswegen bestimmte filmische Gestaltungsformen entwickelt wurden, die so zu lesen sind und auch gelesen werden.

Interne Texthinweise wie der Einsatz einer Kommentirstimme, die ausschließliche Verwendung von O-Tönen, integrierte Interviews, lebendige (Hand)Kameraarbeit, sprunghafte Montage, Arbeit bei natürlichen Lichtbedingungen, spontane, nicht perfekte Bildgestaltung, der akzeptable Blick der Akteure in die Kamera, die Integration von Grafiken und Schaubildern etc. (vgl. Hißnauer 2011, S. 133 f.; Odin 2012, S. 268 f.; Kammerer/Kepser 2014b, S. 33) sind sicherlich Formen, die in der Geschichte des Dokumentarfilms ihren ursprünglichen Platz haben und deshalb vom Publikum auch dokumentarisierend gelesen werden. Gleichwohl ist nicht zu übersehen, dass all die erwähnten Textsignale längst in Spielfilmen vorkommen. Sie werden dort zur Echtheitsbeglaubigung und Zuschauerirritation weidlich genutzt, weshalb diese Zeichen keine zweifelsfreien Rückschlüsse auf abgebildete Realitäten mehr zulassen.⁵ Dokumentarischer Formenreichtum ist so gesehen nur ein Teilbereich der Filmästhetik (vgl. Min-ha 2012, S. 285): (Technische und dramaturgische) Verfahren des Dokumentarfilms werden auch jenseits des Genres ausgebeutet. Ursprünglich kreiert zur Bezeugung der Echtheit, Wahrhaftigkeit und Wahrheit des Abgebildeten sind diese Gestaltungskategorien zwar weiterhin als dokumentarisierendes Lektüreangebot zu verstehen, aber eben als eines mit grenzüberschreitender, durchaus meineidiger Tendenz.

1.2 Autorenperspektive

Wenn Michael Moore in *Fahrenheit 9/11* mit einer gehörigen Portion satirischer Verfremdung Gefolgschaft für einen außerfilmischen Zweck – nämlich die Abwahl von George W. Bush – rekrutieren möchte, wird natürlich ein Grenzbereich des Dokumentarischen frequentiert, der keinesfalls für das Gros der Genreprodukte repräsentativ ist. Allerdings ist aber auch der Erfolg Moores wohl nur durch diese

5 Man denke etwa an Varianten des falschen Dokumentarfilms (*Mockumentary*) wie *The Blair Witch Project* (1999) oder an dokumentarisch argumentierende Inszenierungen so unterschiedlicher Couleur wie *Stromberg* (ab 2004) und die Filme Ulrich Seidls.

Kombination von Tatsachen und Übertreibung zu erklären, denn wo, wenn nicht im Dokumentarfilm, kann heute noch so ungeniert und möglicherweise unbemerkt geworben werden? Der genrespezifisch von Begriffen wie Wahrheit, Wirklichkeit und verantwortlicher Faktenpräsentation umwehte Dokumentarfilm besitzt eben eine Art Vertrauensvorschuss beim Publikum. Den kann er zwar im Verlauf der Rezeption verlieren, gleichwohl bemüht sich der Filmemacher bzw. die Filmemacherin natürlich, einen solchen GAU zu verhindern.

Demnach ist die Positionierung des Dokumentarfilmers (der *Stimme*) zum Realitätsausschnitt ein entscheidendes Kriterium, wenn man den Film bzw. die darin vorgelegte Wirklichkeitsrepräsentation beurteilen will. Hierbei haben sich die »form- und wirkungsspezifische[n] Erklärungs- und Deutungsmuster« (Kammerer 2013, S. 205) von Bill Nichols (2010, S. 142–171) international durchgesetzt.⁶ Nichols empfiehlt die Analyse der gewählten transmedialen Textsortenmodelle (*nonfiction models*)⁷ sowie der eingesetzten Formen filmischer Realitätsdarstellung (*cinematic modes*)⁸, und diese »ausgesprochen brauchbar[en Kategorien] für die praktische Analyse spezifischer Filme« (Decker 1998, S. 46) machen immer auch die Wirkungsabsichten der stimmgebenden Produktionsinstanz deutlich. Bezogen auf Moores *Fahrenheit 9/11* kann auf der Ebene der Textmodelle von einer Mischung aus investigativem Journalismus und persuasivem Unterstützungsauftrag, da Auseinandersetzung mit relativ aktuellen politischen Ereignissen im Stil eines persönlich gehaltenen Essays, geredet werden. Addiert man noch die satirische Tendenz Moores, wird der (politisch motivierte) subjektive Zugang und die Angriffshaltung der »Stimme« deutlich. Zudem scheint eine auf Überwältigung abzielende Realitätsbeugung bei einer solchen Kombination im Bereich des Möglichen zu liegen. Denn auch auf der Darstellungsebene greift Moore in die Vollen und integriert weitgehend jeglichen Darbietungsmodus dokumentarischer Aufarbeitung. Ohnehin als Off- (*erklärend*) und On-Sprecher bzw. Akteur (*interagierend*) präsent – der Autor ist der Star seiner dokumentarischen Texte – präsentiert Moore, wenn auch selten, Phasen zurückhaltender Beobachtung (*beobachtend*), findet er zu Fragen des Rhythmus und der

6 Ein anderer, relativ aktueller Ansatz ist das historisch fundierte Orientierungsmodell von Thorolf Lipp (vgl. 2012, S. 51–111), der die Entwicklung des Dokumentarfilms über filmische Prototypen (plotbasiert, nonverbal, Documentary, Direct Cinema, Cinéma Vérité) formal-inhaltlich zu fassen und mit »der Analyse dieser fünf narrativen Formen eine Handvoll Schneisen in das Dickicht [um den Begriff des Dokumentarischen] zu schlagen« versucht (ebd., S. 112). Siehe auch die Darstellung und Kritik des Ansatzes in: Kammerer/Kepser 2014b, S. 37–40.

7 Solche Textsortenmodelle sind z. B. investigative journalistische Beiträge, Reportagen, Verteidigungs-, Unterstützungsaufträge, historische Darstellungen, Zeugnisse, Reiseberichte, soziologische, anthropologische und ethnografische Studien, persönlicher Essay, Tagebuch, Biografie, Autobiografie (vgl. Nichols 2010, S. 149–154; Kammerer/Kepser 2014b, S. 43 f.).

8 Als Modi benennt Nichols eher referenzielle: erklärend (*expository*), beobachtend (*observational*), interagierend (*participatory*), reflexiv (*reflexive*) sowie eher künstlerische Aspekte: poetisch (*poetic*), performativ (*performative*) (vgl. Nichols 2010, S. 149–211; Kammerer/Kepser 2014b, S. 44–50), was den von Grierson (s. o.) bezeichneten Januskopf des Dokumentarfilms gewissermaßen widerspiegelt.

ästhetischen Formung durchaus kreative Antworten (*poetisch*) und ist sein Engagement, sein subjektiv-expressiver Zugang zum Thema sowie sein Wille zum (*politischen*) Wandel quasi jeder Szenenkomposition abzulesen (*performativ*).

Moore verzichtet in diesem Film demnach einzig auf den *reflexiven* Modus. Und gerade diese Klammer um eine mögliche Einladung der Zuschauer/innen in die Werkstatt der Filmproduktion ist im Kontext der anvisierten Texteffizienz natürlich besonders beredt. Hier soll gefesselt, überwältigt, ein Bewusstseinswandel beim Publikum erzielt und dabei, das darf man nicht übersehen, auch Entertainment geboten werden – eine metakommunikative Ebene über die Machart und Absichten des Films zu eröffnen, wäre wohl kontraproduktiv. Es wird klar: Die präsentierten Inhalte eines Dokumentarfilms sind mehr oder weniger plausibel begründete Betrachtungsvorschläge oder perspektivierte Behauptungen eines Autors in seiner Auseinandersetzung mit den Fragmenten der wirklichen Welt (vgl. Nichols 2010, S. 14). Diese Behauptungen gilt es zu überprüfen.

1.3 Rezipientenlektüre

Die oben diskutierten Signale und Perspektivierungen kann man mit Roger Odin (2012, S. 267 f.) als »dokumentarisches Ensemble« bezeichnen: eine explizite Strukturanweisung des Films an den Rezipienten »zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre« (ebd., S. 267). Allerdings wird ja gerade in Bezug auf die Textsignale (s. o.) so manches falsche Spiel getrieben, weshalb festzuhalten ist, dass es »keinerlei textuelle oder andere Kriterien [gibt], die eine Definition [des Dokumentarischen] *apriori* möglich machen« (Kessler 1998, S. 66; Hervorhebung im Original). Das »Ensemble« ist so gesehen nichts weiter als ein Hinweis, den man auch ignorieren kann (manchmal sogar ignorieren muss), so dass eigentlich nur mehr die Lektürehaltung des Zuschauers als Differenzkriterium übrig bleibt.

Der Dokumentarfilm als *Rezeptionsmodus* (Eitzen 1998, S. 13) ist ein interessanter, hier allenfalls anzureißender, (semio)pragmatischer Blickfokus, der die dokumentarische Zuschreibung nicht der Produktion, sondern der Einstellung der Betrachter/innen überlässt (vgl. Eitzen 1998, Kessler 1998, Decker 1998, Odin 2012). Natürlich sind Produktmarkierungen wie Spiel- oder Dokumentarfilm rezeptionsanleitende Hinweise auf eine einzunehmende Lektürehaltung oder Vertragsunterzeichnung. Gleichwohl kommt es bei einer empfohlenen fiktivisierenden (vgl. Odin 2012, S. 259–263) Spielfilmlektüre nachweislich immer wieder zu dokumentarisierenden Störungen, schreiben manche Zuschauer/innen bestimmten fiktiven Darbietungen Wirklichkeits- oder Wahrheitsnähe zu und switchen zwischen den Lektüremodi hin und her.⁹ Odin (2012, S. 259) stellt daher fest, dass man Film immer als Dokument behandeln kann, indem die Rezipienten möglicherweise gegen alle

⁹ Siehe die Beispiele in Fußnote 5; erinnert sei aber auch an das ambivalente Spielfilmgenre des Historienfilms, das, »indem [es] echte Personen zu Figuren und tatsächliche Ereignisse zu Handlungssituationen« macht (Kammerer/Kepser 2014b, S. 50), immer auch eine dokumentarisierende Lektüreooption anbietet (vgl. ebd., S. 50–52).

Produktionsabsichten einen »Enunziator« (= Äußerungsakt), ein »reales Ursprungs-Ich« des Textes konstruieren,¹⁰ was bei (versunkener) Fiktionslektüre unerheblich ist und demnach verweigert wird (Odin 2012., S. 262 f.). Da »jeder Film geeignet ist, als Dokumentarfilm gelesen zu werden« (ebd., S. 271), ist der »Theoretiker ohne Rückendeckung gegenüber den individuellen und unvorhersehbaren Reaktionen der Leser« (ebd., S. 272). Allerdings lassen sich durchaus die Bedingungen beschreiben – zum Beispiel (*para*)textuelle und *institutionelle* Anweisungen (vgl. ebd., S. 266–269) –, »unter welchen der Film für den Zuschauer als dokumentarischer funktioniert« (Kessler 1998, S. 66).

2. ... für den Deutschunterricht

Angesichts solcher Bedingungen ist es schon auch verständlich, wenn manche, die nach systematischer Klarheit Ausschau halten und Irritationen grundsätzlich als störend empfinden, den Dokumentarfilm als ein schwer zu fassendes Genre bezeichnen. Gleichwohl sollte man sich davon sowie von der immer wandlungsfähigen Genreästhetik (!) nicht entmutigen lassen. Es wäre vielmehr anzuerkennen, dass das Dokumentarfilmgenre durch seine faktual-fiktionale Zwischenposition diverse ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten offeriert, die eine Kompetenzschulung recht vielschichtig möglich machen. Und entscheidend ist hierbei sicherlich die Reflexion der dreifachen Schöpfung, denn

[e]rstens gestaltet da ein Autor (oder Filmemacher) eine subjektiv-perspektivierte Aussage über die real existierende Welt, indem er Fragmente dieser Wirklichkeit über bestimmte Darbietungsformen poetischer und referenzieller Adressierung zur Diskussion stellt; zweitens nutzt er hierfür im Text direkt eine ganze Reihe bereits bestehender und somit vertrauter Genresignale, die alle die Authentizität des Dargestellten beglaubigen und den Zuschauer an die filmisch dargebotene Argumentation oder Narration binden (sollen); und drittens greift der Rezipient selbst in jenen Diskurs ein, folgt im Idealfall den Argumenten und Signalen bzw. schöpft selbst ein »Ursprungs-Ich« für die Behauptungen des Films und setzt sich mit dessen Realitätsanalyse auseinander. Drei Schöpfungsinstanzen mit einem Ziel: Beschäftigung mit der wirklichen Welt und ihren Phänomenen. (Kammerer 2013, S. 212)

Jene dreifache Kreation durch Textsignale, Autorenperspektive und Lektürehaltung sowie das Zwitterige des Genres selbst – die kreative Wirklichkeitsdarbietung oder Realitätsbehauptung – sind der vielgliedrige Ertrag bei einer Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm. Ein Deutschunterricht, der Filmkompetenzen vermitteln soll und hier eigentlich alles vorfindet, »was das Aufzeichnungsmedium Film zu bieten imstande« ist, sollte dieses »Füllhorn an Handlungsoptionen« (ebd., S. 213) für seine Zwecke nutzen. Nun muss man aber sagen, dass er das nicht tut! Bei Durchsicht der filmdidaktisch relevanten Texte der letzten Jahrzehnte kann man

10 Als Möglichkeiten solcher gesetzter Äußerungsakte durch das Publikum bezeichnet Odin die Kamera (resp. deren Aufnahmen), das Kino, die Gesellschaft (zur Zeit der Filmproduktion), den Kameramann, den Regisseur, den (filmischen) Diskursverantwortlichen (vgl. Odin 2012, S. 264 f.).

beinahe von einer Nichtberücksichtigung sprechen. Selbst die wenigen, teilweise bereits angejahrten Ausnahmen bestätigen hierbei nur die Regel: Eine Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm im Deutschunterricht findet nicht statt (vgl. Kammerer/Kepser 2014b, S. 13–19). Warum das so ist, ist nur zu vermuten. Möglicherweise spielt das mediale Nischenphänomen des Genres (vgl. ebd., S. 19 f.) eine Rolle; vielleicht ist die Disziplinarität der Deutschdidaktik verantwortlich, wenn sich sowohl die Literatur- (für den faktualen Film) als auch die Sprachdidaktik (für den Film an sich) nicht zuständig fühlt (vgl. ebd., S. 21 f.); eventuell ist es aber auch das Genre selbst, das mit seinen vielen Schöpfern, kreativen Freiheiten und Regelausnahmen Didaktiker/innen zu Ausweichbewegungen drängt.

Wie dem auch immer sei, fest steht, dass sich diese ästhetisch variantenreiche Fusion von facts und fiction, Wirklichkeit und Kunst, Bericht und Dramaturgie, Abbild und Allegorie, sachlicher Information und emotionaler Überwältigung ausgezeichnet für einen Unterricht eignet, der all dies in seinem Vermittlungsportfolio beherbergt. Auch ist evident, dass mündliches und schriftliches (Re)Agieren sowie das Reflektieren über die textuelle Zeichenstruktur beim Umgang mit Dokumentarfilmen kaum weniger einträglich durchzuführen ist als bei der Beschäftigung mit Spielfilmen. Möglicherweise liegt sogar in der Auseinandersetzung mit jenen *bewegenden Realitäten* ein nicht zu unterschätzender Mehrwert: in Bezug auf das Kreative, das Fiktionale der Faktendarbietung und die damit zusammenhängende medienkritische Haltung gegenüber diesen Wirklichkeitsrepräsentationen.

Es ist also an der Zeit, das trotz aller Vorbehalte oder Schwierigkeiten (s. o.) nicht wirklich zu verstehende »Desiderat des Deutschunterrichts« (Kammerer/Kepser 2014b, S. 13) zu beenden und mit dem recht aktuellen Sammelband *Dokumentarfilm im Deutschunterricht* (Kammerer/Kepser 2014a) liegt hier nun ein erster größerer Beitrag zur fachinternen Diskussion vor. In diesem Buch werden neben einer systematischen Einführung in die Theorie, Praxis und Didaktik des Dokumentarfilms auch verschiedene Schwerpunkte und Handlungsoptionen bei der Integration des Genres in den Deutschunterricht verdeutlicht. Somit ist ein Anfang gemacht und man darf gespannt sein, welche späte Entwicklung der Dokumentarfilm im deutschdidaktischen Feld noch erleben wird.

Warum, so könnte man abschließend fragen, wird in diesem Beitrag nun aber Michael Moore, diesem *enfant terrible* des Dokumentarfilms und beispielhaften Muster effizienter Selbstvermarktung, eine exemplarische Schlüsselposition zugestanden? Einerseits sicherlich, weil er tatsächlich als Schlüssel für den zweiten Frühling des Genres bezeichnet werden kann, denn der überwältigende Erfolg von *Bowling for Columbine* (Michael Moore, CAN/USA/D 2002) und *Fahrenheit 9/11* holte den Dokumentarfilm gewissermaßen zurück auf die große Leinwand. Andererseits auch, da es ihm gelungen ist, ein von Jugendlichen gemiedenes, als seriös und langweilig stigmatisiertes Genre für diese Zielgruppe wieder interessant zu machen. Zuletzt aber vor allem deswegen, da Moore Griersons »creative treatment« bis an die Grenzen der dokumentarischen Belastbarkeit führt und so quasi textinhärent dafür sorgt, dass der didaktische Fokus von Beginn an auf jene »Achillesferse« oder faszinierende Besonderheit des Zwitterwesens Dokumentarfilm gelegt werden kann.

Literatur

- ARRIENS, KLAUS (1999): *Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- BORSTNAR, NILS; PABST, ECKHARD; WULFF, HANS JÜRGEN (2002): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK.
- CASETTI, FRANCESCO (2001) Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag. In: *montage/av*, 10. Jg., H. 2, S. 155–173.
- COHEN, RICHARD (2004): *Baloney, Moore or Less*. Online: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A19320-2004Jun30.html> [Zugriff: 15.1.2015].
- DECKER, CHRISTOF (1998): Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie. In: *montage/av*, 7. Jg., H. 2, S. 45–61.
- EITZEN, DIRK (1998): Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: *montage/av*, H. 2, S. 13–44.
- FIERMAN, DANIEL (2004): *The Passion of Michael Moore*. Online: <http://www.ew.com/ew/article/0,,659914,00.html> [Zugriff: 15.1.2015].
- GRIERSON, JOHN (1933): The Function of the Producer. 2. The Documentary Producer. In: *Cinema Quarterly*, Vol. 2, No. 1, S. 7–9.
- HELLER, HEINZ B. (2011): Dokumentarfilm. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 3., aktual. u. erw. Aufl., S. 150–155.
- HICKETHIER, KNUT (2012): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart-Weimar: Metzler, 5., aktual. u. erw. Aufl.
- HISSNAUER, CHRISTIAN (2011): *Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. Konstanz: UVK.
- HOHENBERGER, EVA (⁴2012): Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, S. 9–33.
- KAMMERER, INGO (2009): *Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.
- DERS. (2013): Geschöpftes Leben. Anmerkungen zum Genre des Dokumentarfilms. In: *Literatur und Unterricht*, 14. Jg., H. 3, S. 187–213.
- KAMMERER, INGO; KEPSEK, MATTHIS (Hg., 2014a): *Dokumentarfilm im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren (= Film-Bildung-Schule, Bd. 1).
- DIES. (2014b): Dokumentarfilm im Deutschunterricht. Eine Einführung. In: Kammerer/Kepser 2014a, S. 11–72.
- KESSLER, FRANK (1998): Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder. In: *montage/av*, 7. Jg., H. 2, S. 63–78.
- LIPP, THOROLF (2012): *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films (mit DVD)*. Marburg: Schüren.
- MIN-HA, TRINH T. (2012): Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung (1993). In: Hohenberger ⁴2012, S. 276–296.
- NICHOLS, BILL (²2010): *Introduction to Documentary*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- ODIN, ROGER (2012): Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre (1984). In: Hohenberger ⁴2012, S. 259–275.
- PAULI, HARALD (2004): Der Bush-Bekrieger. In: *Focus-Magazin*, Nr. 29. Online: http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-der-bush-bekrieger_aid_201895.html [Zugriff: 15.1.2015].
- SOKOLOWSKY, KAY (2007): *Michael Moore. Filmemacher – Volksheld – Staatsfeind*. Berlin: Aufbau.
- WULFF, HANS JÜRGEN (2001): Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *montage/av*, 10. Jg. H. 2, S. 131–154.