

Geschöpftes Leben

Anmerkungen zum Genre des Dokumentarfilms

Von Ingo Kammerer

Nein, das sei keine Kunst,¹ meinte Thomas Mann, als er sich einmal über den Film äußerte. Mitnichten, Film „ist [...] lebenswahr und wirklichkeitsecht“, gar „Leben und Wirklichkeit“ und gänzlich bar jeglicher künstlerischen Ambition. „Das [...] ist durch nichts hindurchgegangen, das lebt aus erster, warmer, herzlicher Hand“ und habe von daher genau die Wirkung auf den unbeteiligten Zuschauer, die kein Kunstwerk in dieser Ausschließlichkeit erzielen könnte: „krud sensationell im Vergleich mit den geistigen Wirkungen der Kunst“.²

Wohl gemerkt: Thomas Mann spricht überwiegend von Spielfilmen. Das ist nun nicht so sehr verwunderlich in Bezug auf die sensationellen Wirkungen, die er den Filmen zuweist und die die von ihm gesehenen durchaus gehabt haben mögen, sondern vielmehr hinsichtlich der offenkundigen Ignoranz, mit der der Nobelpreisträger dem Inszenierten jener erfundenen Realitäten begegnet, und daher in gewisser Weise verblüffend. Gleichwohl könnte man das Mann'sche Verdikt der dargebotenen Lebenswirklichkeit ja ohne Weiteres als ein wichtiges Grundprinzip des Dokumentarfilms bezeichnen; freilich ohne „erste, warme, herzliche Hand“. Denn eine solche Vorstellung der direkt zurückgeworfenen Realität übersieht doch manches, nicht zuletzt das Medium selbst und seine Forderung nach Perspektive und Komposition.

Dennoch wird der sogenannte non-fiktionale oder faktuale Film auf der Rezeptionsseite mit Erwartungen wie Wahrheit, Authentizität und Realitätsabbild auch weiterhin recht hoch gehandelt. Solche Haltung, durchaus nah bei der Mann'schen „ersten Hand“, ist natürlich weder fundiert noch zweckmäßig und soll deshalb im Folgenden mit Blick auf den Kunst- oder Werkcharakter bzw. allgemein auf das Zwitterphänomen des Dokumentarfilms³ berichtigt oder um weitere „Hände“ resp. Schöpfer der

1 Vgl. Thomas Mann, 1986, Über den Film (1928), in: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Die Forderung des Tages. Abhandlungen und kleine Aufsätze über Literatur und Kunst, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 242-245, hier: S. 243.

2 Ebd., S. 242ff.

3 Unter dem Begriff Dokumentarfilm (*Documentary Film*) versteht man ein faktuales Filmgenre, das streng von anderen dokumentierenden Filmen (*Non-Documentary Film*) zu trennen ist (vgl. Bill Nichols, 2010, Introduction to Documentary, Bloomington: Indiana University Press, S. 145ff.). Hauptkriterium der Differenz ist die Notwendigkeit (beim Dokumentarfilm) bzw. das Fehlen (beim dokumentierenden Film) einer Stimme (*voice*), die in expressiver und engagierter Art und Weise Aspekte der Wirklichkeit aus einer bestimmten Perspektive reflektiert (vgl. ebd., S. 147). Zu den dokumentierenden Filmen, die eher sachlich instruieren und weitgehend objektiv informie-

filmischen Realitätsdarstellung ergänzt werden. Dabei gilt es zunächst bei Betrachtung der besonderen Formästhetik dokumentarischer Filmsprache, erste faktual-fiktionale Grenzkonflikte einzugestehen, werden dann einige Überlegungen zum weiten Feld der dokumentarischen Wirklichkeitsrepräsentation durch den Filmemacher offeriert und schließlich, nach Text und Autor, der Rezipient und seine genrespezifische Vertragsbindung erläutert. Die sich im Verlauf der Genreanalyse abzeichnende Positionierung des Dokumentarfilms im faktual-fiktionalen „Niemandland“ soll abschließend als didaktische Chance bezeichnet und deren Potenzial zumindest grob (aber mit „herzlicher Hand“) angedeutet werden.

Text und Authentizität: dokumentarisierend gestalten

Zwei Filminhalte vorweg: Eine Gruppe von Studenten beabsichtigt, einem alten regionalen Mythos nachzugehen, und reist zu diesem Zweck für einige Tage in den Black Hills Forest nahe Burkittsville (Maryland, USA), wo der Legende nach eine Hexe ihr Unwesen treibt. Das spontan wirkende Rucksack-Unternehmen wird mit Film- und Videokameras von den Studenten selbst aufgezeichnet, um das so gesammelte Material später zu einem Dokumentarfilm zu verarbeiten. Nach allerhand merkwürdigen Ereignissen kehrt die Gruppe allerdings nicht aus dem Wald zurück; nur ihre Kameras werden gefunden, sodass die Geschehnisse (freilich mysteriös bleibend) nachgezeichnet werden können (*The Blair Witch Project*).

In der Capitol Versicherung AG wird der Büroalltag durch eine ungenannt bleibende Gruppe von Dokumentarfilmern aufgezeichnet, indem exemplarisch in der Abteilung „Schadensregulierung M-Z“ Filmmaterial aufgenommen wird, das einen recht kurzweiligen Einblick in die sozialen Strukturen dieser Arbeitsgruppe gewährt. Der Ressortleiter, Bernd Stromberg, ist der Mittelpunkt der Dokumentation, dabei ein nur leidlich kompetenter, weitgehend empathieloser Selbstdarsteller, der viel spricht und wenig sagt, bei all dem aber durchaus komisches Talent besitzt (*Stromberg*).

Faktualitätssignale: Echtheitsstrategien: Natürlich sind die hier vorgestellten Texte keine Dokumentarfilme, sondern ein Spielfilm im Horror- bzw. Psychothrillergenre und eine Fernsehserie in der Sparte „Comedy“. In beiden Fällen setzen aber die Produzenten aus Gründen der Effizienz, und das heißt hier: zur Rezipientenirritation, dokumentarisierende Strategien ein: zum einen auf der beschriebenen inhaltlichen Ebene, zum anderen – daraus zwingend folgend – auf der formalen Ebene der Gestaltung.

ren, zählt Nichols Formate wie Nachrichtensendungen, wissenschaftliche Filme, Überwachungsvideos, Anleitungs- und Lehrfilme. Zwischen diesen Kategorien platziert er in einer Schnittmenge Amateurfilme, Wochenschauen, Fernsehreportagen, Industrie- und gesponserte Filme (vgl. ebd., S. 146). Nichols schließt mit der Feststellung, dass Expressivität, Stilwille und (gelegentlich) Mehrdeutigkeit die wertvollen Qualitäten des Dokumentarfilms sind (ebd., S. 147).



Abb. 1-2: Authentizitätsstrategien in *The Blair Witch Project* (0:01:32 u. 0:44:42) ...

So werden in *The Blair Witch Project*⁴ ausschließlich Handkameraaufnahmen verwendet, kommen durch die Plotkonzeption Kamera und Träger oft ins Bild (Abb. 1) und sind die subjektiven Aufnahmen entsprechend beweglich bzw. unruhig sowie durch eine sprunghafte Montage (z. B. *Jump Cuts*) auffällig komponiert. Im Bereich der Bildkomposition herrscht das (vermeintlich) Zufällige und Spontane vor, wird mit natürlichem oder nur notdürftigem Kameralicht gearbeitet, wodurch die Bildinformationen zumeist schlecht ausgeleuchtet, zuweilen grobkörnig verkleckst und gelegentlich sehr unscharf sind (Abb. 2). Die O-Ton-Konzentration – Musik ist nur dann zu hören, wenn sie im Umfeld der Akteure produziert wird –, eine einleitende Interviewspur unter den Einwohnern des Ortes zur Hexenlegende und die ständige Durchbrechung der „vierten Wand“, d. h.: der direkte Blick in die Kamera, sind zusätzliche Beglaubigungsadressen einer authentisch abgebildeten Wirklichkeit, deren erschreckende (Thrill-)Wirkung auf den Zuschauer nicht fehlgehen kann.

Auch *Stromberg*⁵ nutzt viele jener dokumentarisierenden Parameter, wenn auch das „leichtere“ Fach der TV-Comedy zu besser ausgeleuchteten Sets, statischen, unbewegten Kameraaufnahmen, einer relativ ausgefeilten Bildkomposition und non-diegetischen Musikeinlagen bei Übergangsinsets führt. Indes ist das dokumentarisierende Lektüreangebot für den Rezipienten bei Ansicht der Serie immer mitentscheidend, was neben einigen der bereits erwähnten Formen auch an vertrauten Mustern wie dem Interview (mit schriftlicher Namens- und Funktionsangabe – Abb. 3) und versteckten, quasi spionierenden Kameraeinblicken im Stil des TV-Dauerbrenners *candid camera* (Abb. 4) liegen mag.

4 *The Blair Witch Project*, USA 1999, R. Daniel Myrick/Eduardo Sánchez. Die hier verwendeten Screenshots sind der Kinowelt-DVD (2000) entnommen.

5 *Stromberg* (Staffel 1), D 2004, Prod. Ralf Husmann. Die hier verwendeten Screenshots sind der Sony/BMG-DVD (2005) entnommen.



Abb. 3-4: ... und in *Stromberg* (0:10:06 u. 0:22:01)

Hinter dieser Entscheidung der faktualen Umsetzung (oder „Aufwertung“) eines fiktionalen Textes zu einem *Mockumentary*⁶ steckt offensichtlich die Überlegung, dass die so erreichte Verstärkung der Glaubwürdigkeit des Gezeigten eine erhöhte Teilnahme des Publikums am mal spannungsvollen, mal komischen Inhalt garantiert. Dieses „Echte“, „Wirkliche“ wertet den Wirkungsgrad der erfundenen Story auf: Der spielerische Als-Ob-Charakter des fiktionalen Films, der auch als Sicherheitszone vor allzu großer Überwältigung betrachtet werden kann, wird so gekonnt in der Schwebelage gehalten. Also erhält der Rezipient zeitgleich mit dem Fiktionsvertrag ein Faktenversprechen, was zur Folge hat, dass er zwischen Illusionsgenuss und Realitätsvermutung hin- und hergeworfen wird und gerade dieser Zuordnungsambivalenz die besondere Erlebnisqualität seiner Rezeption verdankt. Jene Option nämlich, dass dies nun alles wahr sein könnte, irritiert gewissermaßen den puren Genregenuß des Kenners, potenziert sie doch die textsortenspezifischen Gratifikationsmuster der Anderswelt um „das echte Leben“.

Es wird also grundsätzlich deutlich – und die faktual-fiktionalen Hybriden *The Blair Witch Project* und *Stromberg* sollten dies bereits früh aufzeigen –, dass eine trennscharfe Unterscheidung faktualer von fiktionalen Texten aufgrund formaler Kriterien obsolet ist. „Der Dokumentarfilm kann [...] leicht zu einem ‚Stil‘ werden“, ist somit, reduziert auf sein Formenspektrum, „nur ein Teilbereich des Ästhetischen“;⁷ was zur Beglaubigung der Wirklichkeitsaffinität ästhetisch in dokumentarische Texte einfließt, wird im Spielfilm (auch) zu Zwecken der Verständigungsirritation des Zuschauers und (so) Wirkungssteigerung inhaltlicher Darstellung genutzt. Film bleibt Film: Kamera, Ton und Montage „erretten die physische Realität“,⁸ mal frei erfunden, mal wirklichkeitsnah, indem sich die hinter den technischen Errungenschaften stehenden Akteure in diese Wirklichkeit mit Werkabsichten – Verdichtung, Rah-

6 Wortschöpfung aus *to mock* (lächerlich machen, verspotten, nachäffen) und *documentary* (Dokumentarfilm).

7 Trinh T. Minh-ha, ⁴2012, Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung (1993), in: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, S. 276-296, hier: S. 285.

8 Siegfried Kracauer, 1985, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (1960), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

mung, (kreative) Kohärenzstiftung usw. – begeben und sie so mehr oder weniger deutlich verändern. „[D]okumentarische Authentizität“ ist eben nichts anderes als „die Bezeichnung eines Rezeptionseffekts“ und demnach für den Rezipienten ohne Kontextwissen schwerlich adäquat zu gewichten: „[E]s ist letztlich nicht möglich oder trügerisch, einem Dokumentarfilm direkt die Gründe ablesen zu wollen, die beim Zuschauer [...] den Glauben, die Evidenz erzeugen“,⁹ man kann nur Gestaltungsparameter¹⁰ bezeichnen, die solches (manipulativ) befördern.

Temporäre „Großformen des Echten“: Trotz alledem ist das Authentizitätsversprechen des Dokumentarfilmers an den Zuschauer nach wie vor ein wesentliches Gütekriterium und Erkennungsmerkmal des Genres. Und, da dieses Versprechen immer wieder zwischen Autor und Publikum neu ausgehandelt werden muss, ist die filmhistorische Entwicklung jener „Absprachen“ durchaus erhellend in Bezug auf das, was zur entsprechenden Zeit von einem Dokumentarfilm erwartet (und erfüllt) wird.

Zu Beginn der Filmgeschichte wurde allerdings noch das reine Dokument projiziert bzw. existierte ein Publikum, das die Echtheit des Dargestellten nicht in Zweifel zog.¹¹ Gerade das Ikonische, in gewisser Weise Zwillingshafte des Films zur aufgezeichneten Realität, faszinierte und verunsicherte das Publikum zugleich, sodass eine unkritische und insofern gläubige Rezeptionshaltung die Folge war, die im Übrigen ganz unabhängig davon existierte, ob nun der Produzent bei der filmischen Abbildung der Welt¹² mal mehr oder mal weniger vortäuschend eingegriffen hatte. Diese „Ästhetik der Ansicht“¹³ galt als unverfälscht und somit echt: Alles war Dokument – ob nun die häufig inszenierten Alltagsbilder der *Lumières* oder die im Theaterstil abgelichteten fantastischen Geschichten von *Méliès* – und alles war „Attraktionskino“¹⁴ zugleich.

9 Uta Berg-Ganschow, 1990, Das Problem der Authentizität im Dokumentarfilm, in: Bildwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen, hrsg. von Heinz B. Heller und Peter Zimmermann, Marburg: Hitzeroth, S. 85-87, hier: S. 85.

10 Eine gute Übersicht zu den dokumentarischen Authentizitätssignalen legt Christian Hißnauer (2011, Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, praktische Abgrenzungen. begriffliche Klärungen, Konstanz: UVK, S. 133f.) vor.

11 Vgl. Eva Hohenberger, ⁴2012, Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, S. 9-33, hier: S. 10.

12 Gezeigt wurden einzelne Einstellungen touristischer, alltäglicher und varietéartiger Sujets und Topoi („Ansichten“ nannten sie die *Lumières*; vgl. Heinz B. Heller, 2002, Dokumentarfilm, in: Reclams Sachlexikon des Films, hrsg. von Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam, S. 124-128, hier: S. 124).

13 Tom Gunning zitiert in: Frank Kessler, 2004, Wie der Käse in Holland gemacht wird. Anmerkungen zum frühen nonfiction-Film, in: Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne, hrsg. von Malte Hagener u. a., Berlin: Bertz, S. 159-166, hier: S. 160.

14 Ebd.

Während ab 1907 für den fiktionalen Film aber eine Entfernung von jener Dramaturgie der Ansicht und eine Nutzung formal-narrativer Möglichkeiten festzustellen war, verweilte der faktuale Film noch geraume Zeit bei der perspektivisch reduzierten Ästhetik. Erst mit der Wandlung und Anpassung des dokumentierenden Blicks an fiktionale (Erzähl-)Standards (wohl während des Ersten Weltkriegs) begann dann, so Tom Gunning, die Herauslösung des Dokumentarfilms aus dem Verbundsystem dokumentierter Realität:

„Ich denke, der Dokumentarfilm entsteht in dem Moment, in dem [...] das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird. Der Dokumentarfilm ist nicht mehr eine Abfolge von Aufnahmen; er entwickelt mit Hilfe der Bilder entweder eine artikulierte Argumentation [...] oder eine dramatische Struktur, die auf den Vokabeln des continuity editing und der dem Spielfilm entlehnten Gestaltung von Charakteren beruht.“¹⁵

Durch jene innerszenische Montage gelangte natürlich auch der verantwortliche Produzent in das Blickfeld des Zuschauers: Argumentation und Narration der Bildfolge waren trotz schnell entwickelter konventioneller Darstellungsschemata eben Ergebnisse subjektiver Referenzbehauptungen, deren Echtheit oder Aufrichtigkeit durchaus infrage gestellt werden konnte. Da der Dokumentarfilmer nun aber grundsätzlich daran interessiert sein muss, eine, wenn auch subjektiv gefärbte, genrespezifische Echtheitsbezeugung zu adressieren, kam es im Verlauf der Dokumentarfilmgeschichte zu einigen interessanten Versuchen, Authentizität anhand verschiedener Großformen formaler Textorganisation zu behaupten.

So war es z. B. von den Anfängen des Dokumentarfilms¹⁶ bis ungefähr 1960 vollkommen ausreichend, eine les- bzw. hörbare Autorität zu platzieren, die den Bildern notwendige Betrachtungsschwerpunkte und Urteile unterlegt. Eine solche Kommentarperspektive aus dem Off oder durch Texttafeln (*direct-address-style, voice of god*)¹⁷ wurde dabei zumeist in ihrer selektiven Kompetenz nicht hinterfragt – das Publikum folgte den gegebenen Deutungsmustern und unterstellte dem Text (und seinem Autor) ein objektivierendes Interesse. Dieses Vorgehen hat sich dann auch bis heute als, man könnte sagen, Urprinzip dokumentarisierender Adressierung resp. Textgestaltung erhalten.¹⁸

15 Tom Gunning zitiert in: Kessler, Wie der Käse in Holland [Anm. 13], S. 160.

16 Obwohl Tom Gunning die Propagandafilme des Ersten Weltkriegs als Startpunkt des Dokumentarfilms bezeichnet (vgl. ebd.), wird doch zumeist Robert Flahertys Film *Nanook of the North* (USA 1922) als Beginn des Genres in Spielfilmlänge benannt (vgl. Heller, Dokumentarfilm [Anm. 12], S. 124 und Nichols, Introduction [Anm. 3], S. 123). Jedenfalls ist die Bezeichnung „Dokumentarfilm“ (*documentary*) einer Filmkritik von John Grierson zu Flahertys Film *Moana* (USA 1926) zu verdanken (vgl. z. B. Verena Grünefeld, 2010, Dokumentarfilm populär. Michael Moore und seine Darstellung der amerikanischen Gesellschaft, Frankfurt a. M.: Campus, S. 15f.).

17 Heller, Dokumentarfilm [Anm. 12], S. 126f.

18 Viele TV-Dokumentarfilm-Formate bedienen sich nach wie vor dieser einfachen Legitimations- und Interpretationsfunktion; gerade bei der Aufarbeitung geschichtlicher

Um die dabei aber doch mögliche (und faktisch existierende) Bevormundung des Zuschauers zu umgehen, bedurfte es einer Innovation im technisch-materiellen Bereich der Filmherstellung. Durch die Entwicklung leichter 16-mm-(Hand-)Kameras, lichtempfindlicheren Filmmaterials und neuen, Synchrontonaufnahmen ermöglichenden Aufzeichnungsgeräten¹⁹ konnten die Filmemacher ab Ende der 1950er Jahre in die Wirklichkeit beweglich und jederzeit produktionsbereit eintauchen, sie „unverstellt, in Bild und Ton selbstredend und selbstevident zur Anschauung“ bringen und so eine „zuvor unbekannte Unmittelbarkeit in der faktographischen filmischen Repräsentation der Wirklichkeit“ umsetzen.²⁰ Dieses *Direct Cinema* schien, da auch noch ein verbaler oder schriftlicher Kommentar zumeist vermieden wurde, nun wirklich den Augenzeugen stimmig in das Produktionsgefüge zu integrieren und demnach unverfälscht authentisch zu sein. Die dabei wiederentdeckte „genreontologische Qualität“ eines „subjektfrei, direkt und neutral von der Filmapparatur fixierte[n] Bild[es] der Realität“²¹ ist aber de facto weder subjektfrei noch neutral und, wenn die Protagonisten vor der Kamera diesen Apparat zwangsläufig als anwesend wahrnehmen und entsprechend unwahrhaftig reagieren, streng genommen auch kein echtes Bild der Realität. Man kann also monieren, dass das *Direct Cinema* die Gemachtheit seiner Bilder verleugnet, dass die fliegende Handkamera in lange andauernden Plansequenzen selbst zur „authentischen Aktion“²² gerät und dabei häufig das eigentliche Geschehen vor der Kamera für den Zuschauer aus dem Interessenzentrum vertrieben oder als persönlich erlebte Wirklichkeit rezipiert wird. Um solches zu vermeiden, setzte die zeitgleich entwickelte Schule des französischen *Cinéma Vérité* auf das Prinzip der „Beobachtungsbeobachtung“.²³ Aufnahme- und Verarbeitungsprozess gelangten auf die Leinwand, wurden offen gezeigt, gelegentlich auch im Film direkt diskutiert.²⁴ Außerdem trat hier nun der Dokumentarist erstmalig selbst vor die Kamera, wurde so zum „Katalysator“,²⁵ der seine Absichten sowie die Produktionsbedingungen offenlegte und den Zuschauer gewissermaßen zur kritischen Mitarbeit lud. Insofern ist jene „Kino-Wahrheit“ durch die selbstreflexive Hinterfragung des eigenen Tuns und die dafür arrangierte metakommunikative Ausstellung des Produktionsprozesses ein eigentümliches Konglomerat zwischen authentischer Darstellung und der Aufhebung des Authentizitätsversprechens, denn

Themen besitzt die autoritative Stimme noch immer eine zentrale Bedeutung (vgl. z. B. Guido Knopps erfolgreiche Serienprodukte zur jüngeren deutschen Geschichte).

19 Vgl. Heinz B. Heller, 2002, *Direct Cinema*, in: Reclams Sachlexikon des Films, hrsg. von Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam, S. 120-122, hier: S. 120.

20 Ebd.

21 Berg-Ganschow, *Das Problem der Authentizität* [Anm. 9], S. 85.

22 Ebd.

23 Thorolf Lipp, 2012, *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in die Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*, Marburg: Schüren, S. 102.

24 Vgl. ebd., S. 108f.

25 Hißnauer, *Fernsehdocumentarismus* [Anm. 10], S. 86.

„[d]ie demonstrativ ins Bild gerückte Filmapparatur, Kamera, Nagra, Schneidetisch ermöglichen nicht etwa kritische Distanz, sondern setzen den Herstellungsprozeß als Teil der Realität in Szene. Wenn die Autoren mit Kamera und Nagra zum Ort des Geschehens vordringen, gerät so der filmische Vermittlungszusammenhang erst recht in Vergessenheit: Der Zuschauer vergißt, daß die Kamera, die er sieht, von einer zweiten aufgenommen ist.“²⁶

Auch diese letzten beiden „Großformen des Echten und Wahrhaftigen“ sind bis zum heutigen Tag lebendig geblieben. Ohnehin textsortenspezifisch der Reportage zugehörig sind Prinzipien der *Direct-Cinema*- und *Cinéma-Vérité*-Schule weiterhin in dokumentierenden Filmen und TV-Formaten vorherrschend und werden natürlich auch in Dokumentarfilmen nach wie vor eingesetzt. Die nach 1960 folgende Entwicklung des Dokumentarfilms orientierte sich jedenfalls an diesen Großformen des Authentischen: dem erklärenden, beobachtenden, interagierenden und reflexiven Stil.²⁷ Wirkliche Neulösungen für eine großflächige textuelle Echtheitsadresse an das Publikum gab es seitdem nicht mehr.

Trotz der hier geschilderten formspezifischen Durchlässigkeit bzw. Unabgeschlossenheit der fiktionalen und faktualen „Textsorten des Films“²⁸ und der gewissermaßen unbefriedigend verlaufenen Suche nach dem allumfassenden Authentizitätsversprechen ist aber doch festzuhalten, dass Kenntnisse im Bereich faktualer Darstellungskonventionen grundsätzlich unverzichtbare Wissensbestände für eine adäquate Filmanalyse sind. Erst sie ermöglichen das Verstehen filmischer Gestaltung als Auseinandersetzung mit einer weitgehend vorgefundenen und/oder gemachten Realität zum Zweck der Wirkungserzielung, sei es nun im Bereich der affektiven Überwältigung und Reaktionsmanipulierung oder im Feld der sachbezogenen Argumentation und Beschreibung eines wahrgenommenen Istzustandes.

Nicht zuletzt kann bei Betrachtung der formalen Gestaltungsparameter auch das dokumentarisierende Prinzip an einer besonders auswirkungsstarken und genrekonstitutiven Schnittstelle der Publikumsadressierung betrachtet werden: der Echtheitsbeglaubigung des Abgebildeten. Ein (oder: das) Versprechen des faktualen Films und auch des Dokumentarfilms ist die Abbildung der vom Augenzeugen wahrgenommenen Wirklichkeit, ein „So war es wirklich“, denn „Tatsachen“ lügen nicht. Zunächst scheint also evident, dass der Fiktionsvertrag mitsamt der notwendigen „willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit“ (Samuel T. Coleridge) hier nicht benötigt wird. Die Frage ist also zu stellen nach dem möglichen Aussehen eines „Faktualitätsvertrags“,

26 Berg-Ganschow, Das Problem der Authentizität [Anm. 9], S. 86.

27 In Reinform zählen diese Entwicklungsschritte des Dokumentarfilms außerdem zu den von Nichols (Introduction [Anm. 3]) aufgestellten sechs Repräsentationsmodi des Dokumentarischen, die ja auch als einen Modus-Teilaspekt Aussagen zum Authentizitätsversprechen des Dokumentarfilms platzieren: *expository* (erklärend), *observational* (beobachtend), *participatory* (interagierend) und *reflexive* (reflexiv) *mode* (s. u.).

28 Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff, 2002, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK, S. 48.

nach der Beurteilung der formal so eindringlich als authentisch manifestierten Inhaltsdarbietung oder: Wie viel Wirklichkeit ist im Dokumentarfilm?

Autor und Realität: dokumentarisierend filmen

Es gibt in Michael Moores *Fahrenheit 9/11*²⁹ eine Sequenz, die auf faszinierende Weise das kunstvolle Spiel mit den Bildern der Wirklichkeit verdeutlicht.



Abb. 5-8: Maskenträger (aus *Fahrenheit 9/11*; 0:10:29-0:13:40)

Nachdem Moore in einer Art Prämabel die skandalösen Begleitumstände der Präsidentschaftswahl 2000 gewohnt selektiv verdeutlicht und im Anschluss den damals amtierenden US-Präsidenten George W. Bush mehr oder weniger als Faulpelz und Nichtskönner stigmatisiert hat, nach all diesem tendenziösen und irgendwie markt-schreierischen Tun kommt es zum Vorspann des Films (0:10:29-0:13:40), der mit seiner ruhigen Machart und vergleichsweise subtilen Kritik überrascht. Moore zeigt, unterbrochen von Texttafeln, wie sich die politische Elite auf ihren medialen Auftritt vorbereitet. Da wird reichlich Make-up aufgetragen, gepudert und gekämmt, da entfernt man unerfreulichen Gesichtsglanz mit einer Quaste und kämpft gegen frisurtechnische Unebenheiten auf dem Kopf des Hauptdarstellers. Verbal unkommentiert – eher unüblich bei Moore – wird dem Publikum gezeigt, von wem und wodurch es regiert wird: Die Inszenierung von Politik findet im Fernsehen statt und beginnt wie jede Filmaufnahme mit der Vorbereitung des Schauspielers in der Maske (Abb. 5-8).

29 *Fahrenheit 9/11*, USA 2004, R. Michael Moore. Die hier verwendeten Screenshots sind der Universum-DVD (2004) entnommen.

Kann man das Phänomen der Mediendemokratie pointierter gestalten? Denn natürlich ist das eine Gestaltung, die in ihrer Wirkung ein Ergebnis von Montage und bereits im Vorfeld geliefertem Kontext ist: Die durchaus harmlosen, der Wirklichkeit entnommenen Bilder werden in der Kombination und in Erwartung des Kommenden (Terroranschläge 9/11) zu einem (bitterbösen) Kommentar, den kein Zuschauer missverstehen dürfte. Ist das, könnte man fragen, somit noch „lebenswahr“ und „erste, durch nichts hindurchgegangene Hand“? Natürlich nicht. Hier gerät einem Autor das Rohmaterial der Realität zum Gestaltungselement für eigene, nicht eben unpolitische Ziele. Was also ist daran noch dokumentarisch?

Wirklichkeit, Fiktion und kreative „Stimme“: Es ist prinzipiell ein Irrtum, dem manche Zuschauer trotz unzähliger Gegenbeispiele noch immer aufsitzen, anzunehmen, dass Dokumentarfilme oder überhaupt faktuale Filme Wahrheit und Wirklichkeit wiedergeben. Zwar sind Inhalte faktualer Texte der Begrifflichkeit nach an Tatsachen der außersprachlichen Welt orientiert und könnte somit in solchen Erzeugnissen theoretisch das Wirkliche direkt auf Film gebannt werden (ob solches dann wahr ist bzw. wahr sein kann, soll nicht weiter erörtert werden). Indes sind der dazu notwendige Apparat, der diesen bedienende Mensch und freilich die Möglichkeiten der postproduktiven Bearbeitung Selektionsinstanzen, durch welche zu Zwecken narrativer Fügung oder argumentativer Bindung Wirklichkeit verändert resp. subjektiviert wird. Das „wirkliche Leben“ ermöglicht unzählige Betrachtungsweisen, Dokumentarfilme spiegeln in der Regel wenige davon wider.

Dennoch ist eine Differenzierung der „Großformen filmischer Organisation“ in fiktionale und faktuale Textsorten ein sinnvolles Unterfangen, werden doch so „grundsätzliche Qualität[en] im Bezug des Films zur realen Außenwelt“ bezeichnet.³⁰ Eine darauf aufbauende dichotome Systematik im Sinne der Kontroverse *Lumière* und *Méliès* ist dann ein naheliegendes Ordnungsraster, das den Vorteil hat, Orientierung suchende Rezipienten schnell und umfassend zufriedenzustellen.³¹ Indes ist die Sachlage komplizierter: Die Bezeichnung des faktualen Dokumentarfilms besitzt zwar einen sinnvollen Kern, der aber ist von einer durchlässigen Membran umgeben. Im Grunde bringt die oft zitierte Beschreibung eines der Pioniere der Dokumentarfilmbewegung, John Grierson, das Phänomen und Problem gleichermaßen auf den Punkt. Dokumentarfilm sei, so Grierson, „the creative treatment of actuality“,³² denn

30 Borstnar/Pabst/Wulff, Einführung in die Filmwissenschaft [Anm. 28], S. 29.

31 Schon Kracauer bezeichnet am personalisierten Beispiel *Lumière* contra *Méliès* eine „realistische und formgebende Tendenz“ des Films (Kracauer, *Theorie des Films* [Anm. 8], S. 57), die James Monaco übernimmt und von Anfang an „als für den Film grundlegend“ bezeichnet (James Monaco, ⁶2005, *Film verstehen*, Reinbek: Rowohlt, S. 286). Beide Positionen gelten heute als obsolet und gerade Monacos Dichotomie von Anfang an ist bezüglich der dazu notwendigen Rezeptionshaltung („kommunikativer Vertrag“) längst als Trugschluss entlarvt (vgl. Heller, *Dokumentarfilm* [Anm. 12], S. 124; Hohenberger, *Dokumentarfilmtheorie* [Anm. 11], S. 9f.).

32 John Grierson, 1933, *The Function of the Producer*. 2. *The Documentary Producer*, in: *Cinema Quartely* 1, S. 7-9, hier: S. 8.

er biete „bei der Darstellung des Lebens auch eine Gelegenheit zur schöpferischen Arbeit“.³³ Eine schöpferische, kreative Behandlung des wahrgenommenen Lebens fokussiert natürlich die hinter den Bildern stehenden Produzenten resp. den Werkcharakter des dokumentarischen Textes: Zwar ist das grundlegende filmische Referenzmaterial dem Leben entnommen, die Perspektive aber auf dieses Leben und die im Umgang damit entwickelten Thesen und Argumente müssen immer als Folge einer Auseinandersetzung mit der afilmischen Realität³⁴ betrachtet werden. Insofern

„ist jede Darstellung der Wirklichkeit ein künstliches Konstrukt und von daher Fiktion – ein selektiver und voreingenommener Blick auf die Welt, der daher unvermeidlich einen subjektiven Standpunkt wiedergibt. Selbst unsere ‚unmittelbaren‘ Wahrnehmungen der Welt sind unweigerlich von unseren Überzeugungen, Annahmen, Absichten und Wünschen gefärbt“.³⁵

Folglich „stellt jede schöpferische Behandlung der Wirklichkeit mit filmischen Mitteln eine Verdichtung und Irrealisierung der Realität dar“³⁶ oder wie Brecht es formulierte: „Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht“ und bedürfe der Kunst, um wieder (im Sinne des Autors resp. Brechts!) sichtbar gemacht zu werden.³⁷ Man kann also sagen, dass durch die mediale Fassung der profilmischen Wirklichkeit eine neue filmische Realität erzeugt wird, die ihrerseits als Auseinandersetzung eines Autors mit der und zugleich Gestaltung eben jener afilmischen Realität zu bezeichnen

-
- 33 John Grierson, ⁴2012, Grundsätze des Dokumentarfilms (1933), in: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, S. 90-102, hier: S. 92.
- 34 Um der ikonischen filmsprachlichen Zustandsbehauptung zur außerfilmischen Wirklichkeit überhaupt kritisch begegnen zu können, wird die eine Realität in viele Realitäten aufgespaltet und so eine handhabbare terminologische Differenz der Wirklichkeit vor, während und nach der Aufnahme ermöglicht. Das Afilmische ist demnach die nichtfilmische, „real existierende“ Wirklichkeit, deren Ausschnitt resp. Nachbildung vor der Kamera (und damit eine erste Beschneidung des Realen) im Moment der Aufnahme ist das Profilmische und die tatsächliche Textwerdung jener Realität im fertigen Film das Leinwandliche oder Filmische (vgl. Frank Kessler, 1998, Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder, in: montage/av 2, S. 63-78, hier: S. 70-75; vgl. auch Hißnauer, Fernsehdokumentarismus [Anm. 10], S. 46f.). M. E. kann hier ein wesentliches Unterscheidungsprinzip des faktualen zum fiktionalen Film zumindest idealtypisch verdeutlicht werden: Ist beim faktualen Film eine Kohärenz des Profilmischen zum Afilmischen trotz Einschränkungen noch gegeben und kann sie vom Rezipienten als indexikalische Beziehungslinie erschlossen werden, so gelingt dies beim fiktionalen Film nicht (allumfassend). Natürlich werfen Hybridformen wie *Mockumentaries*, *Scripted-Reality*-Formate usw. hierüber bereits ihre Schatten.
- 35 Dirk Eitzen, 1998, Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus, in: montage/av 2, S. 13-44, hier: S. 15.
- 36 Lipp, Spielarten des Dokumentarischen [Anm. 23], S. 17.
- 37 Bertolt Brecht, 1967, Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment (1931), in: Schriften zur Literatur und Kunst I. 1920-1932, o. O.: Suhrkamp, S. 143-234, hier: S. 171f.

ist. Deshalb ist der rein faktuale Anspruch beim Drehen eines Dokumentarfilms „ein letzten Endes unauflösliches Dilemma“,³⁸ da man doch erkennbar afilmische Tatsachen filmisch gestaltet (Fiktionalität) und mithin auch neu erfindet (Fiktivität).³⁹

Es ist daher sinnvoll, das Interesse (oder die „Haltung“) des Filmerzeugers – ob man diesen nun als verantwortlichen Autor, Enunziator oder Stimme bezeichnet⁴⁰ – in Bezug auf die anvisierte Referenzleistung filmischer Wirklichkeit zu bestimmen. Hierbei sind nicht nur ethische Werte wie Wahrhaftigkeit, strenge Objektivität oder verantwortungsbewusster Umgang mit den aufgeschnappten Einblicken,⁴¹ sondern auch die kreativen Möglichkeiten des Filmemachers zu berücksichtigen, welche durchaus zu polemisch vereinfachender oder einseitiger Argumentation führen und eine streng subjektive Sichtweise ausstellen können – Letzteres eigentlich immer sollten. Wenn z. B. Michael Moore, den man ja durchaus als Satiriker oder Pamphletisten bezeichnen kann, wie oben gesehen Bildmaterial der Vorbereitung von Politikern auf einen Fernsehauftritt nutzt, um die Glaubwürdigkeit jener Politiker infrage zu stellen, dann wird durch diesen verfremdenden Gebrauch afilmischer Wirklichkeit eine subjektive, auch kreative, in jedem Fall engagierte Auseinandersetzung deutlich, aber sicherlich keine unverfälschte Wirklichkeit repräsentiert. Offenkundig können Dokumentarfilme nicht weniger erfolgreich als Spielfilme manipulieren, denn

„[a]lles, was den Film in besonderer Weise dazu befähigt, Realität zu dokumentieren und zu beglaubigen, Evidenz herzustellen und Augenzeugenschaft und Anteilhabe zu generieren, das ist auch im selben Maße dazu geeignet, Realität zu fingieren, Beglaubig-

38 Lipp, Spielarten des Dokumentarischen [Anm. 23], S. 19.

39 Vgl. Klaus Arriens, 1999, Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 36-42.

40 Vgl. Nichols, Introduction [Anm. 3], S. 67-93. Die meisten Dokumentarfilme werden auf Seiten der Rezeption nicht so sehr mit einem Autor oder einer Autorenintention in Verbindung gebracht, sondern eher über z. B. das speziell aufgearbeitete Thema, einen vorgestellten Protagonisten oder eine besondere Einstellungsfolge erinnert. Dennoch scheint gerade bei diesem Genre eine verantwortliche Äußerungsinstanz von zentraler Bedeutung zu sein. Um den Autor und damit eine vorwiegend biografisch-psychoanalytische Betrachtung zu umgehen, bezeichnet Nichols diese Urheberposition als „voice“. Jene „Stimme“ wähle das Ton- und Bildmaterial aus und arrangiere es nach einer bestimmten (intendierten) organischen Logik zum filmischen Text (vgl. ebd., S. 72), indem sie ihre Botschaft sowohl direkt (Interviews; *Voice-over*-Kommentar – „voice of direct address“) als auch indirekt (Beobachtungsperspektive; formale, film-sprachliche Hinweise bzw. Gestaltung – „voice of perspective“) an das Publikum adressiere (vgl. ebd., S. 72-77). Nichols' „voice“ ist durchaus verwandt mit der von Odin in semio-pragmatischer Hinsicht platzierten Kategorie des Enunziators (vgl. Roger Odin, 2012, Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre (1984), in: Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, hrsg. von Eva Hohenberger, Berlin: Vorwerk 8, S. 259-275; s. u.).

41 Vgl. Grünefeld, Dokumentarfilm populär [Anm. 16], S. 49ff.; Nichols, Introduction [Anm. 3], S. 42-66.

gung zu fälschen, Evidenz zu suggerieren, Augenzeugenschaft vorzutäuschen und Anteilnahme zu imaginieren“.⁴²

Dokumentarfilmer können durchaus beides in ihren Texten anvisieren: sowohl das Echte, Wirkliche, meinetwegen auch „Wahre“ als auch das subjektiv Empfundene, neu Kombinierte, spekulativ Erweiterte. Und sie können dies nicht nur, sondern müssen solches zur Unterstützung ihres Standpunkts sogar. Mag auch „[d]er Idealtypus *Dokumentarfilm* [...] sich als nicht-fiktiver, nicht fingierter und nicht-fiktionaler Film beschreiben“ lassen,⁴³ in der Realität halten sich Filmproduzenten nicht lange mit solchen normativen Illusionen auf. „Filme ‚sind‘ folglich weder dokumentarisch noch fiktional, sondern durchgängig operational, sie setzen Praktiken der Decodierung in Gang“.⁴⁴

(„Spiel-“)Arten des Dokumentarfilms: Es ist wohl an der Zeit, eine Genredefinition zu wagen. Tatsächlich kann hierbei von einem Wagnis gesprochen werden, denn die bereits geschilderten Schwierigkeiten in den Bereichen der Authentizitätsbezeugung, einer trennscharfen faktual-fiktionalen Opposition und die unüberschaubaren Optionen des kreativen Zugriffs erschweren eine konzentrierte Bedeutungssetzung. Bill Nichols versucht es denn auch (nur) mit drei „commonsense assumptions“, die er folgendermaßen bündelt:

„Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory“.⁴⁵

Filminhalte, die „sich auf tatsächliche Phänomene oder Begebenheiten in der historischen Welt“ beziehen, nennt genau dies Thorolf Lipp und ergänzt noch, dass „keine Berufsschauspieler tragende Rollen“ spielten.⁴⁶ Das ist alles reichlich offen und dennoch sollen jene groben Annahmen vorerst ausreichen und wird im Folgenden wieder zum Gegenstand selbst (am Beispiel des recht aktuellen Dokumentarfilms *SPEED*) zurückgekehrt. Zum einen, um die oben angerissene faktuale Zugehörigkeit zu belegen, zum anderen, um dieser definitorischen Oberfläche eine tiefer gehende, auch produktionstechnisch relevante Organisation zur Seite zu stellen: „models“ und „modes“⁴⁷ oder Arten des Dokumentarfilms.

42 Lorenz Engell, 2007, Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films, in: Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film, hrsg. von Daniel Sponzel, Konstanz: UVK, S. 15-40, hier: S. 15.

43 Hißnauer, Fernsehdokumentarismus [Anm. 10], S. 60, Herv. i. Orig.

44 Engell, Teil und Spur der Bewegung [Anm. 42], S. 17.

45 Nichols, Introduction [Anm. 3], S. 14.

46 Lipp, Spielarten des Dokumentarischen [Anm. 23], S. 16.

47 Nichols (Introduction [Anm. 3]) verdeutlicht zwei Hauptwege zur Charakterisierung oder analytischen Bestimmung des Dokumentarfilms: „Nonfiction models“, also bereits außerhalb des Films existierende nichtfiktionale Diskursformen (ebd., S. 148)

In *SPEED – Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*⁴⁸ beschäftigt sich Regisseur Florian Opitz mit den Hintergründen und Folgen der Lebensbeschleunigung für Mensch und Natur, indem er das Phänomen am eigenen Beispiel verdeutlicht. Als Vater einer Kleinfamilie bemerkt er mehr und mehr ein gefühltes Zeit- und Ruhedefizit und stellt sich die filmrelevanten Fragen nach den ursächlichen Bedingungen jener gesellschaftlichen Entwicklung sowie nach alternativen Optionen der Entschleunigung. Opitz macht sich (und der Zuschauer mit ihm) somit auf die „Suche nach der verlorenen Zeit“, auf einen Erkenntnisweg im klassischen Sinn der Aufklärung. Für den damit anvisierten Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit befragt er allerhand (Schein-)Experten, porträtiert einige „Aussteiger“ und legt die Ergebnisse seiner Recherche in Bild und Ton vor.

Dieses durchaus informative und unterhaltsame (aber vielleicht ein wenig zu groß geratene) dokumentarische Zustandsbild eines universellen Phänomens ist ein interessantes Untersuchungsobjekt im Kontext der Nichols'schen Strukturierung der Dokumentarfilmarten. Bezogen auf die textsortenspezifische Orientierung (*nonfiction models*) ist *SPEED* eine Mixtur aus Reportage, soziologischer Studie, Essay, Tagebuch und Autobiografie. Opitz nutzt all diese bekannten Zugänge, um sein Thema abwechslungsreich und wirkungsvoll zu gestalten: Er holt die gelegentlich hochkomplexen Informationen als betroffener Stellvertreter des Zuschauers persönlich ein und hinterfragt sie zugleich; das vermittelte Wissen ist somit um die Teilnahmeoption identifikatorischer Einfühlung erweitert.

Solche Potenzierung ist diesem Film auch in Bezug auf die gewählten Modi (*cinematic modes*) zu eigen. Die bereits im Einstieg des Films verdeutlichte dramaturgische Organisation – in Form einer Inhaltsangabe, auf die der Film in Momenten des Übergangs immer wieder zurückgreift (Abb. 9) – und die Permanenz des kommentierenden inneren Monologs des Regisseurs aus dem Off sind deutliche Hinweise auf den erklärenden Modus (*expository mode*),⁴⁹ der die Filmrezeption nachhaltig prägt.

bzw. pragmatische Textsorten, die der Dokumentarfilm in seinem Feld nutzt, und „cinematic modes“, d. h. filmische Formen der Darstellung und Wirklichkeitsreferenz. Beide schließen sich nicht aus, sondern ermöglichen dem Betrachter gerade in der Ergänzung eine bessere Einsicht in die gemachten Behauptungen des Dokumentarfilms und deren Auswirkungen (ebd.).

- 48 *SPEED – Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, D 2012, R. Florian Opitz. Die hier verwendeten Screenshots sind der Camino-DVD (2013) entnommen.
- 49 Der hauptsächlich (aber nicht nur) durch *Voice-over*-Kommentierung gekennzeichnete erklärende Modus ist ein klassischer Weg dokumentarisierender Publikumsadressierung und wurde als Authentizitätsversprechen und autoritatives Signal (*voice of god*) bereits erläutert.



Abb. 9-10: Erklärender und interagierender Modus in *SPEED* (0:00:42 u. 0:03:37)

Er prägt sie indes nicht ausschließlich, denn durch den beinahe durchgängig im Bild präsenten „Reiseleiter“ Opitz (Abb. 10) und die in verschiedenen Momenten nicht-kommentierte Darstellung alltäglicher Handlungen oder traditioneller Bräuche (Abb. 11-12) werden sowohl der interagierende Modus (*participatory mode*)⁵⁰ als auch der beobachtende Modus (*observational mode*)⁵¹ berücksichtigt.

50 Mit dem interagierenden Modus wird ein Teilbereich des *Cinéma Vérité*, nämlich die Einmischung und Teilnahme (*on* bzw. *off the screen*) des Filmemachers, umschrieben, wodurch auch die Schöpfung der dokumentierten Wirklichkeit durchschaubar wird. Auch dieser Modus bezieht sich auf ein historisches Echtheitsversprechen der Genre-geschichte (s. o.) und vollzieht sich in der Regel überwiegend in Form von Interviews. In *SPEED* wird allerdings durch die Ich-Erzählung und Präsenzpermanenz des Regisseurs (in Bild und Ton) eine besondere Betonung der subjektiven Reflexion erzielt, sodass eine Identifikation und empathische Partnerschaft des Rezipienten mit dem Regisseur die zwangsläufige Folge ist. Somit, in gewisser Weise konsequent, kommt es nicht selten zum (allerdings häufig durch den Verbalkommentar abgesicherten) *Kule-shov*-Effekt und auch zu Formen des *Mind-Screens* (beides typische Narrationsmuster des fiktionalen Films), wodurch wiederum die Bindung des Zuschauers an den Akteur intensiviert wird. Das Interagierende in diesem Film ist demnach nicht wirklich als metakommunikative Offerte zu rezipieren, sondern vielmehr als expressive und rhetorische Aufforderung an den Betrachter, zur gemeinsamen (stellvertretenden) Reise anzutreten. Insofern handelt es sich bei diesem Film auch um einen performativen (s. u.).

51 Dieses Vorgehen ist eine Errungenschaft des *Direct Cinema*, wonach Authentizität gerade durch die (scheinbare) Nichteinmischung des Filmemachers suggeriert wird. Die oft bewegliche, in jedem Fall beobachtende Kamera „wirft“ den Zuschauer direkt vor Ort und lässt ihn seine Schlüsse ziehen. In *SPEED*, dessen kommentierender Off-Regisseur nur selten schweigt, kommt der beobachtende Modus nur punktuell vor und ist von daher dem erklärenden und interagierenden Modus untergeordnet. Allerdings sind manche Szenen und Sequenzen insbesondere im zweiten ruhigeren Teil – wenn z. B. der ausgestiegene ehemalige Investmentbanker auf der Almhütte das Essen für seine Besucher kocht (Abb. 11) oder die Bogenschützen im „Glücksstaat“ Bhutan einen rituellen Gesang anstimmen (Abb. 12) – durchaus in diesem Modus gestaltet und unterbrechen die Argumentation des suchenden Kommentators für kurze Augenblicke (mit einem spektakulären Lösungsangebot).



Abb. 11-12: Beobachtender Modus in *SPEED* (0:49:50 u. 1:23:54)

Grundsätzlich kann hier bereits zweierlei festgehalten werden: Nichols' „models“ bzw. „modes“ sind Zuordnungsbereiche, die dem analytisch Tätigen zunächst eine Form der Orientierungssicherheit in textsortenspezifischer und ästhetischer Hinsicht gewähren und eigentlich immer multipel auftreten. Daraus folgt, dass ein zur Analyse vorliegender Genrefilm, zumal ein solcher neueren Datums, ein formal-„sprachliches“ Gemisch unterschiedlicher Darbietungs- und/oder Wirkungsstrategien ist. Hier, wie in jedem anderen Genre auch, gibt es ein Mehr an genutzten Möglichkeiten: Kombination ersetzt die nur historisch interessante Stilreinheit. Dennoch kann man oft einen vordergründigen Modus der Auseinandersetzung identifizieren – in *SPEED* ist das der erklärende Modus. Indes sind an manchen Stellen des Films auch die noch fehlenden Modi Nichols' auszumachen, wenn auch (bei einer Ausnahme) weniger betont und durch die Federführung des erklärenden Modus weitgehend eingegrenzt.

Die vierte von Nichols in ihrer indexikalischen Referenz zur außerfilmischen Wirklichkeit bezeichnete Darbietungsform ist der reflexive Modus (*reflexive mode*). Orientiert an Interessen der *Cinéma Vérité*-Bewegung wird hier die dokumentarische Form selbst hinterfragt, stellt der reflexive Modus nicht (nur) die Welt, sondern den Dokumentarfilm als „construct or representation“ dieser Welt in den Mittelpunkt seines Interesses.⁵² Es wird somit gerade hier erkennbar verhandelt, dass „Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm [ist]“ und, wie Kluge feststellt,

„[e]in Dokumentarfilm [...] mit drei ‚Kameras‘ gefilmt [wird]: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3). Man kann deshalb nicht einfach sagen, daß der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei, z. T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang.“⁵³

Diese Dreierheit wird im reflexiven Modus sichtbar gemacht. Das Publikum erhält (metakommunikative) Einblicke in die Werkstatt der Filmproduktion und wird, so scheint es zumindest, vollständig über die Textherstellung informiert. In Reinform ist der reflexive Dokumentarfilm denn auch eher ein Phänomen der 1970er und 1980er Jahre

52 Nichols, Introduction [Anm. 3], S. 194.

53 Alexander Kluge, 1975, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 202f.

und demzufolge historisch, gleichwohl sind kleinere reflexive Ansätze in aktuellen Produktionen durchaus nicht unüblich.⁵⁴

In *SPEED* lässt Regisseur und Hauptakteur Opitz zwar durch Filmorganisation und Kommentaronolog immer wieder das Publikum an seinen strukturellen Überlegungen teilhaben, einen wirklichen Werkstatteinblick gewährt er jedoch nicht. Allerdings macht er in einer Einstellung den Herstellungsprozess sichtbar, wenn er den Tonmann mit ins Bild setzt und dabei im Off darüber sinniert, ob er nicht als Dokumentarfilmer aufhören sollte.⁵⁵ Das ist, zugegeben, eine Ausnahme, die die Filmregel des unsichtbar operierenden Apparates bestätigt, immerhin aber eine für den Betrachter überraschende und somit auffällige Produktionsoffenbarung.

Nichols' noch folgende Modi sind nicht mehr am referenziellen Aspekt dokumentarisierender Realitätsdarstellung orientiert, sondern vielmehr in einem Verweisierungszusammenhang „verschiedenartiger Kombinationen von expressiven, poetischen und rhetorischen Aspekten“ zu lesen.⁵⁶ Der poetische Modus scheint dabei notwendig geworden zu sein, um jene Filme zu bezeichnen, die weder eine reale Persönlichkeit noch einen Ort oder eine Situation der Wirklichkeit durch Argumentation oder kohärente Erzählung darzustellen versuchen, stattdessen vielmehr formal-ästhetisch gebundene Blicke auf solches wagen.⁵⁷ Der in diesen Filmen erkennbare künstlerische Beugungswille des audiovisuellen Materials durch die Regisseure, also die Betonung visueller Assoziationen, tonaler oder rhythmischer Qualitäten und formaler Organisation⁵⁸ verleiht dem poetischen Modus dann auch eine Sonderstellung in Nichols' Organisation.

Solche lyrisch anmutenden Fragmente kommen in *SPEED* immer wieder vor. Opitz stellt ja mit seiner Titelwahl und dem übergeordneten Thema der Zeit zwei Schwerpunkte in Aussicht, die er in irgendeiner Form audiovisuell konkretisieren muss. Einerseits löst er diese inhärente Verpflichtung mit Bildassoziationen oder Metaphern wie diesem Graffiti einer Uhrenfessel (Abb. 13) oder dem komponierten Bild seiner selbst in der digitalisierten Pixelwirklichkeit (Abb. 14). Andererseits arbeitet er mit den filmischen Möglichkeiten der Montage (*Jump Cuts*) und Aufnahmegeschwindigkeit (Zeitraffer – Abb. 15) interessante Einstellungen aus, die das Thema des Filmes ins Tonbild setzen.

54 Sogar im Kontext besonders effizienter Publikumsmanipulation – gerade bei Michael Moore wird häufig durch (vornehmlich verbale) Produktionsoffenbarung eine gezielte Beeinflussung des Zuschauers zur Parteinahme betrieben.

55 Vgl. *SPEED*, 0:57:32-0:57:44.

56 Bill Nichols, 1995, *Performativer Dokumentarfilm (1994)*, in: *Perspektiven des Dokumentarfilms*, hrsg. von Manfred Hattendorf, München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig, S. 149-166, hier: S. 151.

57 Vgl. Nichols, *Introduction* [Anm. 3], S. 156f. und 162.

58 Ebd., S. 31.



Abb. 13-15: Poetischer Modus in *SPEED* (0:20:26, 0:43:07 u. 0:04:44)

Der letzte, performative Modus wird von Nichols recht breit ausgestattet und nicht immer zufriedenstellend erläutert. Klar ist jedoch, dass er das Paradoxe, das „Spannungsfeld zwischen szenischer Darstellung und Dokument“⁵⁹ mancher Filme unter einen Oberbegriff stellen möchte. Diese neue Form des Dokumentarischen betone das Evokative (bei vernachlässigter Argumentation), den subjektiv-expressiven Themenzugang (gegenüber dem situationsgebunden-sachlichen), somit eine ganz und gar persönliche Autorenperspektive (entgegen der referenziellen Objektivität) und ermögliche es dem Filmemacher, Andeutungen, Suggestionen, Imaginationen zu integrieren und alle expressiven Filmtechniken fiktionaler Zuschauerüberwältigung für seine Zwecke zu nutzen.⁶⁰ Indem der performative Dokumentarfilm jene subjektiven und affektiven Dimensionen herausstelle, mache er zugleich die Komplexität unseres Weltwissens deutlich und unterstreiche die individuelle Qualität von Erfahrung und Erinnerung direkt im Text.⁶¹ Vielleicht ist ja gerade über diese subjektive „Realitätsflexion“ das Wahrheitspostulat des Dokumentarfilms doch noch akzeptabel einzulösen. In jedem Fall wird im performativen Modus der Autor mit seinen Überzeugungen und Sichtweisen neu gewichtet, wodurch der Referenzaspekt dokumentarisieren-

59 Nichols, *Performativer Dokumentarfilm* [Anm. 56], S. 156.

60 Vgl. hierzu ebd. sowie Nichols, *Introduction* [Anm. 3], S. 202-206.

61 Ebd., S. 202.

der Behauptungen zwar nicht vollständig ignoriert, aber doch den expressiven, rhetorischen, auch poetischen Gestaltungsformen⁶² des Schöpfers nachgeordnet wird.

Dies alles berücksichtigend, ist *SPEED* natürlich auch ein performativer Film. Die interagierende und erklärende Permanenz des Regisseurs, das damit einhergehende Identifikationsangebot an den Zuschauer (s. o.), Opitz' exemplarisches Vorgehen, die eigene Notsituation zum übertragbaren Ausgangspunkt der Recherche zu bestellen, sowie mancher dramaturgische Kniff⁶³ zur Einfühlung und Überwältigung des Rezipienten sind deutliche Hinweise auf eine evokative und subjektiv-expressive Gestaltung eines Autors in seiner Auseinandersetzung mit der persönlich wahrgenommenen Realität. Die zentralen Modi in *SPEED* sind demnach im Kontext der referenziellen Darstellung von afilmischer Wirklichkeit der erklärende und interagierende Modus und im Feld der expressiven Evokation, besonderen Gestaltung und suggestiven Zuschaueransprache der performative Modus.

Nichols' „models“ und „modes“ sind (auch historisch begründbare) form- und wirkungsspezifische Erklärungs- und Deutungsmuster des filmdokumentarischen Diskursfeldes und ein stimmiger Zugang bei der Beschäftigung mit Fragen dokumentarisierender Produktion. Durch die Aufgliederung in eher referenzielle und eher künstlerische Aspekte sind sie in gewisser Weise auch eine gelungene Übertragung der „kreativen Behandlung von Wirklichkeit“ (Grierson) bzw. gelingt es hier, diese zwei Aspekte des zwittrigen Phänomens Dokumentarfilm in einer kohärenten Organisation zu verdeutlichen.

Kehren wir also zur Eingangsfrage des Teilkapitels zurück, was denn nun an Michael Moores polemischer Setzung dokumentarisch sei. Festzustellen ist: Die Bilder der kleinen Sequenz entstammen der Wirklichkeit, die willkürliche Verbindung in der Montage dagegen Moores Angriffslust; Realität wird demzufolge irrealisiert bzw. zu einer neuen fiktiven Wirklichkeit verknüpft; das Echtheitsversprechen des Dokumentarischen gerät dabei unter den Händen des Regisseurs aus Gründen der pointierten argumentativen Zuspitzung gelegentlich zur Kohärenzlüge, sodass alles in allem die Auseinandersetzung mit dem politischen Gegner (man muss es wohl so sehen) propagandistisch, demnach unfair, einseitig selektiv und persuasiv gestaltet ist. Laut Rudolf Arnheim könne der Filmkünstler, wenn er „die Charaktereigenschaften seines Materials [so] bewusst unterstreich[t] [...], daß dadurch der Charakter des dargestell-

62 Nichols. Performativer Dokumentarfilm [Anm. 56], S. 151. Nichols erwähnt explizit den durch diese persönliche Darbietung ermöglichten (und wohl beabsichtigten) Bewusstseinswandel des Publikums (vgl. ebd., S. 158).

63 Die Gestaltungsoptionen *Kuleshow*-Effekt und *Mind-Screen* wurden bereits erwähnt, die Integration von *Jump Cuts* und Manipulation der Kameraaufnahmegeschwindigkeit ebenso (s. poetischer Modus). Zu ergänzen sind noch integrierte persönliche Videoaufnahmen von Opitz bzw. die direkte Abbildung der Regieperspektive (subjektive Kamera), einige Computersimulationen zur verbildlichten Sogwirkung des rasanten Lebens tempos und Animationen zur metaphorischen Verdeutlichung des Istzustandes und einer (Autoren-)Lösung („Hamsterrad“ der Beschleunigung und „bedingungsloses Grundeinkommen“ als Entschleunigungsmaßnahme; vgl. 1:30:47-1:32:30).

ten Objekts [...] verstärkt, konzentriert, gedeutet wird“, durchaus Kunst schaffen.⁶⁴ Und es ist nicht zu bezweifeln, dass Michael Moore eben dies (auf seine ganz besondere Weise) gelingt. Ist sein Ansatz dann aber noch als ein dokumentarischer zu bezeichnen? Auch das. Sogar im wörtlichen Sinne der Grierson'schen Sentenz, denn am kreativen Potenzial dieses Streitlustigen gibt es in Anbetracht der expressiven, suggestiven, auch den Beifall mitunter recht grob erzwingenden performativen Gestaltung aktueller Wirklichkeiten nun wirklich nichts zu deuteln.

So bleibt im Kontext der hier andiskutierten Wirklichkeitsproblematik und der unterschiedlichen Darbietungsmöglichkeiten dieses Realitätsabbildes durch „models“ und „modes“ festzuhalten, dass der Dokumentarfilm im Bereich der Realitätsrepräsentation und faktualen Verortung immer künstlerische Freiheiten ermöglicht. Der oben erwähnte und zunächst beiseitegeschobene Fiktionsvertrag scheint also für die Betrachtung von Dokumentarfilmen nicht ganz irrelevant bzw. bei manchen Regisseuren im Sinne einer kritisch-rezeptiven Haltung zum dargebotenen Wirklichkeitsabbild durchaus berücksichtigenswert zu sein. Möglicherweise ist ja dieser Rezeptionshabitus ohnehin die entscheidende Größe bei der Genrebestimmung des Dokumentarfilms. Schließlich hat am Ende der „Schöpfungskette“ noch immer der Zuschauer das letzte Wort der Aneignung und eine dokumentarisierende Filmlektüre von ihm, sollte sie denn vorkommen, ist eigentlich nicht zu unterbinden. Es gilt demnach, die Betrachtung des pragmatischen Felds der „Lektüvereinbarung“ zu fokussieren: Wann „liest“ der Rezipient den filmischen Text als einen Dokumentarfilm?

Rezipient und Lektürehaltung: dokumentarisierend lesen

Schauspieler Cary Grant ist im Spielfilm *To Catch a Thief*⁶⁵ John Robie. Dieser in Verbrecher- und Polizeikreisen auch unter der Funktionsbeschreibung „Die Katze“ bekannte Mann – denn er klettert nachts über die Hoteldächer von Nizza, um den Schmuck vermöglicher Touristinnen zu stehlen – ist in Filmminute 0:09:08 auf der Flucht vor der Polizei und gelangt so in einen Linienbus. Dort geschieht nun in einer nur zehn Sekunden langen Einstellung eine interessante doppelte Aufhebung fiktionaler Verschwiegenheit, deren Gestaltung im hier zu verhandelnden Rezipientenfokus von Interesse ist (Abb. 16-18).

Zunächst kann am fiktionalen Als-ob kein Zweifel bestehen. Robie bemerkt neben sich eine Frau mit einem Vogel(-käfig) und stutzt ob jener Nachbarschaft (Abb. 16). „Katze“ und Vogel auf der Flucht friedlich vereint, das ist die kleine Humoreske dieses Settings, die dann auch im Folgebild nach bester Laurel und Hardy-Tradition durch die Aufhebung der vierten Wand dem Publikum direkt verdeutlicht wird (Abb. 17).

64 Rudolf Arnheim. 2002, *Film als Kunst* (1932), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 202.

65 *To Catch a Thief* (dt. *Über den Dächern von Nizza*), USA 1955, R. Alfred Hitchcock. Die hier verwendeten Screenshots sind der Paramount-DVD (2003) entnommen.

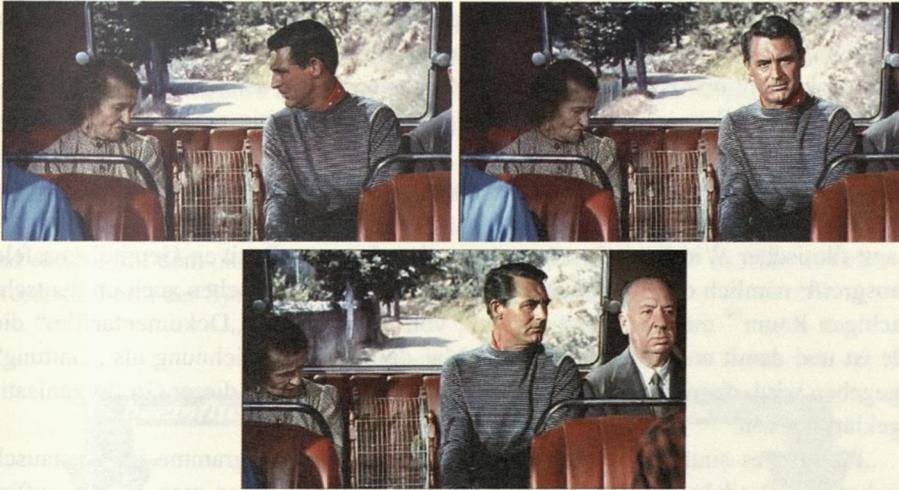


Abb. 16-18: Dokumentarisierende Offerten in *To Catch a Thief* (0:09:08-0:09:18)

Jener Blick einer Figur in die Kamera und damit auf den Zuschauer ist im Spielfilm ein gewagtes und daher selten angewandtes Verfremdungselement: Die illusionäre Anderswelt der Inszenierung wird für den Zuschauer als produziertes Konstrukt erkennbar. Akteurblicke in die Kamera machen klar, dass es diese Kamera gibt, dass das der Schauspieler weiß und der Zuschauer nun auch nicht mehr leugnen kann; die Quasi-Realität des Spiels wird, wenn die Blickinszenierung nicht durch eine subjektive (*point-of-view-*)Montage motiviert ist, aufgehoben, ein Aus-der-Rolle-Springen des Schauspielers und (scheinbar) direktes Kommunizieren mit dem Betrachter ist die irritierende Folge. Somit schon latent dokumentarisch (Offenbarung der Gemachtheit filmischer Traumwelt) ist das allerdings ein absolut stimmiges, wenn auch spärlich eingesetztes Überraschungselement für Komödien und Filmgrotesken, deren Wirkungen ja überwiegend aus dem Erkennen des Übertreibenden und Ambivalenten der Darbietung resultieren. Das Normale, Wirkliche ist eben immer mitzudenken, wenn das Außergewöhnliche erheitern soll: Grants Blick in die Kamera deckt also sein Rollenspiel auf und sorgt für überraschtes Schmunzeln beim Rezipienten. Solcher Art bereits distanziert, erfolgt nun – man könnte von einer konsequenten Weiterführung sprechen – eine völlige Veränderung der rezeptiven Haltung, wenn nach einem kurzen Schwenk, unterstützt durch eine Kopfdrehung Grants, Alfred Hitchcock am rechten Rand des Bilds erscheint (Abb. 18). Innerhalb von Sekunden wird so die fiktive Anderswelt aus den Angeln gehoben, zunächst latent über die Offenbarung des Rollenspiels und schließlich entscheidend durch die Anwesenheit eines faktischen Referenten der außerfilmischen Wirklichkeit. Hitchcocks Erscheinen im eigenen Film⁶⁶ –

66 Die Cameos des Regisseurs sind ja für die damaligen Rezipienten (wie auch heute noch für eine recht große Gruppe von Eingeweihten) vertraute Elemente und zugleich freudig erwartete Attraktionen eines Hitchcock-Films. Der dabei vollzogene (doku-

und eben Hitchcock und nicht eine Statistenfigur ist hier platziert – unterbricht die Erzählung endgültig, macht diese kleine Szene am Ende in gewisser Weise zum Produktionsdokument und ermöglicht so dem Zuschauer neben dem freudvollen Wiedererkennen (da Erfüllung eines Reihenprinzips) auch kurzzeitig eine dokumentarisierende Lektüre des fiktionalen Textes.

Genrekommunikation: Diese dokumentarisierende Lektüre ist ein Terminus nach Roger Odin, der in semio-pragmatischer Perspektive⁶⁷ eine Zuschreibungsinstanz filmischer Wirklichkeitsreferenz aus dem kommunikativen Genrediskursfeld herausgreift: nämlich den Rezipienten.⁶⁸ Wenn nun, wie inzwischen auch im deutschsprachigen Raum⁶⁹ mehr und mehr üblich, von einem Genre „Dokumentarfilm“ die Rede ist und damit auch die nie wirklich klar definierte Bezeichnung als „Gattung“ aufgegeben wird, dann sollen zumindest kurz einige Prinzipien dieser Großorganisation geklärt werden.

„Filmgenres sind [...] Ordnungs- und Orientierungsprogramme im Austausch zwischen der Produktions- und Rezeptionsseite“.⁷⁰ Dabei muss man sie als „offen texturierte Konzepte“ oder „fuzzy categories“⁷¹ bezeichnen, denn die Wandlungs- oder Anpassungsfähigkeit an aktuelle Diskursbedingungen ist eine notwendige Voraussetzung für die dauerhafte Existenz jener konventionalisierten Verständigungsformen. Man kann demnach von einem zirkulären Prozess zwischen traditionell-standardisierten Musterformen des Wiedererkennens und durch die Zeitläufte bedingten Innovationen und Aktualisierungen sprechen (Abb. 19): Ein Film verweist immer auf andere Filme des Genres (ästhetische Genrebasis) und kann zugleich Neues, Ungese-

mentarisierende) Illusionsbruch ist ein wichtiges Spielerdetail des an (schein-)aufklärerischen bzw. (schein-)entlarvenden metakommunikativen Akten reichen Œuvre des Briten (vgl. Ingo Kammerer, 2009, Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch, Baltmannsweiler: Schneider, S. 161-171).

- 67 Der semio-pragmatische Ansatz nach Roger Odin stellt einen theoretischen Rahmen bereit, „der die Frage nach der Art und Weise, wie sich die Texte konstruieren, sowohl im Raum der Herstellung als auch in dem der Lektüre“ beantwortet (Roger Odin, 2002, Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz, in: *montage/av* 2, S. 42-56, hier: S. 42). Odin geht dabei von einem „doppelten Prozess“ der Textproduktion aus (vgl. ebd.), weshalb der Rezipient (bei Odin „Leser“) die Zeichen des Textes im Sinne des Produzenten verstehen kann, aber nicht muss. Vgl. auch Hißnauer, Fernsehdokumentarismus [Anm. 10], S. 67-82; s. u.
- 68 Vgl. Odin, Dokumentarischer Film [Anm. 40].
- 69 In der englischsprachigen Fachliteratur gibt es keine analoge Differenzierung in Textsorte/Gattung und Genre. Der Begriff „Genre“ wird hier allumfassend eingesetzt (vgl. z. B. David Bordwell, 1991, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge (Massachusetts)/London: Harvard University Press; Rick Altman, 1999, *Film/Genre*, London: British Film Institute; Steve Neale, 2000, *Genre and Hollywood*, London/New York: Routledge).
- 70 Kammerer, Film – Genre – Werkstatt [Anm. 66], S. 105.
- 71 Bordwell, *Making Meaning* [Anm. 69], S. 148.

henes, Nicht-Erwartetes zur Sprache bringen (historische Genregene), wodurch das Genre selbst im Sinne einer dynamischen Poetik fortwährend weiterentwickelt wird.⁷² Im Dokumentarfilmgenre sind nun insbesondere die bislang diskutierten Authentizitätsstrategien sowie die Organisationsformen der „models“ und „modes“ als historisch entwickelte Genrebasis zu verstehen, wodurch der intertextuelle Istzustand und die (notwendige) immer mögliche Weiterentwicklung direkt verdeutlicht werden. Eine solche „genetisch verankerte Systematik“⁷³ ist die genrespezifische Bedingung und enthält mit dem „kommunikativen Vertrag“ („Übereinkunft“ in Abb. 19) eine interessante Form der Symbiose von Produktion und Rezeption.

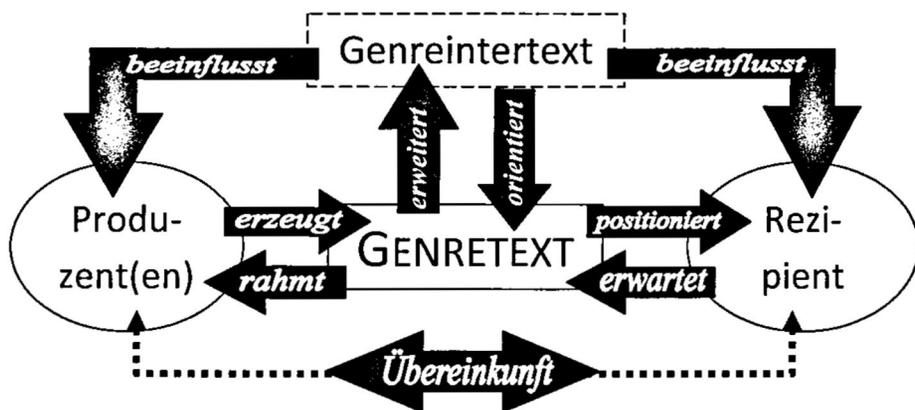


Abb. 19: Kommunikationsfeld Genre⁷⁴

Jene Vertragsmetapher⁷⁵ kann vielleicht als „Aushandlung über den Bedeutungsrahmen [...] [des] gezeigte[n] Geschehen[s]“⁷⁶ bezeichnet werden, indem der Filmemacher die Erwartungshaltung des Publikums (intertextueller Bezug) antizipiert und trotz innovativer Interessen auch berücksichtigt. Zustande kommt jener Genrevertrag schließlich in drei Phasen der Rezeption: der Phase vor-rezeptiver Bindung, der

72 Vgl. Kammerer, Film – Genre – Werkstatt [Anm. 66], S. 107-118.

73 Ebd., S. 111.

74 Ebd., S. 106.

75 Vgl. Francesco Casetti, 2001, Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag, in: *montage/av 2*, S. 155-173; Hans J. Wulff, 2001, Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie, in: *montage/av 2*, S. 131-154.

76 Wulff, Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen [Anm. 75], S. 151.

eigentlichen Rezeptionsphase und der nach-rezeptiven Evaluation.⁷⁷ Folglich informiert sich der Zuschauer anhand kursierender Paratexte vorab,⁷⁸ geht dann evtl. den (Faktualitäts-)„Vertrag“ ein, gleicht dabei seine im Vorfeld gesammelten Erwartungen mit dem Genretext ab und überführt schließlich „den persönlichen [...] Ertrag der Rezeption in lebensweltlich relevante Bereiche“.⁷⁹ Casettis Beurteilung von Genre als „beispielhaftes Laboratorium von Kommunikationsprozessen“ oder „Schule der Kommunikation“⁸⁰ kann man demzufolge durchaus wörtlich nehmen und das in der Genrekommunikation vorliegende Moment der quasi zwingend notwendigen Vorab- und Anschlusskommunikation auch didaktisch nutzen.

Dokumentarisierende Lektüre: In Roger Odins semio-pragmatischem Ansatz wird die obige doch eher „späte“ Teilnahme des Rezipienten am Vertragsgegenstand gewichtig ausgebaut bzw. das ganze Verhältnis neu bestimmt. Odin gesteht dem Zuschauer eigene „Rechte“ an der Textproduktion zu und deklariert so einen „doppelten [Produktions-]Prozess“, ⁸¹ eine „Konstruktion im Raum der Realisierung und eine Re-Konstruktion im Raum der ‚Lektüre‘“.⁸² Durch dieses „non-kommunikative Modell“⁸³ könne eine Lektürehaltung deutlich gemacht werden, „die jeden Film als Dokument zu behandeln vermag“, ⁸⁴ natürlich auch fiktionale.

Solche rezeptionsästhetische „Haltungs- und Produktionsorientierung“ überrascht nur im ersten Moment. Denn in der Tat hat wohl jeder bei Ansicht eines Spielfilms schon einmal über Möglichkeit oder Unmöglichkeit eines fiktionalen Settings reflektiert und war mal mehr, mal weniger von einem quasireal behandelten Inhalt persönlich betroffen. Der Fiktionsvertrag, geschlossen zwischen (Produzenten-)Film und Rezipient, bleibt eben nicht immer bis zum Ende des Films in Kraft, gelegentlich kommt es zu dokumentarisierenden „Störungen“. Odin erklärt dies mit dem Phänomen der Enunziation (= Äußerungsakt) bzw. dem Konstruieren oder Entdecken eines „als real präsupponierten Enunziators durch den Leser“. D. h., eine wirkliche Äußerungsinstanz, ein „reales Ursprungs-Ich“ des Textes wird durch den „Leser“ erstellt, während bei strenger „fiktivisierender Lektüre“ eine derartige Konstruktion nicht not-

77 Vgl. Casetti, Filmgenres [Anm. 75], S. 162-168; Mathias Wierth-Heining, 2002. Vor, während und nach der Rezeption. Empirische Rezeption und kommunikative Kontrakte. in: montage/av 2, S. 147-158, hier: S. 148-154.

78 Wie z. B. über Filmkritiken, Trailer, Filmplakate etc.

79 Kammerer, Film – Genre – Werkstatt [Anm. 66], S. 121.

80 Casetti, Filmgenres [Anm. 75], S. 171.

81 Odin, Kunst und Ästhetik [Anm. 67], S. 42.

82 Roger Odin, 1995, Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel „Notre Planète la terre“ (1947), in: Perspektiven des Dokumentarfilms, hrsg. von Manfred Hattendorf. München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig, S. 85-96, hier: S. 85.

83 Ebd.

84 Odin, Dokumentarischer Film [Anm. 40], S. 259.

wendig ist und daher verweigert wird.⁸⁵ Jene dokumentarische Chronistenfunktion ist möglicherweise dem Autor resp. Regisseur des Films zuzuschreiben, indes können auch die Kamera, die Gesellschaft (bzw. die Zeit), in der der Film produziert wurde, der Kameramann oder Diskursverantwortliche als Äußerungsinstanzen gesetzt werden und eine fiktivisierende Lektüre dokumentarisierend unterwandern.⁸⁶ Wenn man also einen Hitchcock-Film als Teil eines Autorenwerkes durchgehend rezipiert, dabei möglicherweise allzu konzentriert auf seinen Auftritt wartet, wenn man im Zuge der antisemitisch gewerteten Presseauftritte des Regisseurs Lars von Trier seinen Film *Melancholia* (DK, SE, F, D 2011) auf eine solche (paratextuell vermittelte) Haltung hin untersucht oder sich anhand Antonionis *Blow-Up* (GB 1966) einen Überblick über das historische Zeit- und Jugendphänomen des „Swinging London“ verschafft, dann „liest“ man jene Filme dokumentarisierend und taucht nicht (zumindest: nicht vollständig) in die fiktive Anderswelt der Texte ab.

Zugleich ist natürlich nicht nur der Rezipient für jene Lektürehaltung verantwortlich zu machen, auch Institutionen⁸⁷ und schließlich der Text selbst⁸⁸ programmieren dokumentarisierende Lektüre.⁸⁹ Letztendlich aber entscheidet immer der „Leser“ über die Art und Weise seines Aufnahmeprozesses; der semio-pragmatische Beobachter könne jedoch, so Odin, institutionelle und textuelle Einflüsse beschreiben und so „die Heterogenität, die Komplexität und die Strukturierung des kinematographischen Feldes in seiner Gesamtheit [...] erhellen“.⁹⁰

Was nun diese semio-pragmatische Perspektive besonders anregend macht, ist zum einen die rekursiv-konstruktivistische Organisation des Modells und damit das aktive Nutzerbild des „zuschauenden Neuproduzenten“, zum anderen die Bedeutung des fokussierten realen Enunziators für eine dokumentarisierende Lektüre. Durch diese aktiv kreierte Äußerungsinstanz gelangt ein geschöpfter Wirklichkeitsaspekt oder Echtheitsfaktor in die Rezeption, wird also die notwendige Beglaubigung der faktualen Verständigung durch den „Leser“ selbst erstellt. Nicht Willkür bestimmt dabei die

85 Odin, Dokumentarischer Film [Anm. 40], S. 263.

86 Ebd., S. 264f.

87 Odin benennt hier u. a. auch pädagogische Institutionen und macht klar, dass schon die (schulische) Anweisung zur Filmanalyse den Dokumentcharakter des (wohl zumeist) Filmausschnitts betone. Dieser Anweisung könne man sich zwar widersetzen, allerdings sei der institutionelle Rahmen der Betrachtung nie in Gänze auszublenden. Vgl. ebd., S. 266f.

88 Dieses „dokumentarische Ensemble“ umfasse Informationen des Vorspanns und das „stilistische System“ des Films (vgl. ebd., S. 267ff.), also Authentizitätssignale und Modi, wie sie bereits beschrieben worden sind. Odin macht aber auch klar, dass jene „internen Produktionsmodi“, da sie ja ebenso in fiktionalen Texten genutzt würden, den „externen“ (Leser und Institution) untergeordnet seien, letztendlich eigentlich allein der Leser entscheide, welchen Anweisungen er Folge leiste und welchen nicht (vgl. ebd., S. 271f.).

89 Vgl. ebd., S. 266-272.

90 Ebd., S. 272.

Kreation eines „Ursprungs-Ich“, möglicherweise aber die lebensweltliche Prägung des rezeptiven (Zweit-)Schöpfers.

Vielleicht ist demzufolge gerade der (semio-)pragmatische Zugriff auf den Dokumentarfilm als einzig möglicher (und in gewisser Weise unwidersprochener) Theoriezugang auf ein Genre zu bezeichnen, das trennscharfen, an klaren Abgrenzungen interessierten Mustern fortwährend Absagen erteilt. Wie geschildert, bleibt hier eben keine Fixierung oder ästhetische Neuheit exklusiver Genrebestand, ist deshalb eine „essentialistische Definition des Dokumentarischen“ ein Problem, das gewissermaßen zu umgehen ist.⁹¹

„Es gibt keinerlei textuelle oder andere Kriterien, die eine Definition apriori möglich machen. Deshalb versucht die Pragmatik zumindest die Bedingungen herauszuarbeiten, unter welchen der Film für den Zuschauer als ein dokumentarischer funktioniert.“⁹²

Die anweisenden (para)textuellen und institutionellen Faktoren des Odin’schen „Lektüremodus“ sind hierbei ein wichtiger Fingerzeig.

Fazit: Dreifach geschöpftes Lebensfragment

Die mehrperspektivische Betrachtung des Genres sollte aufzeigen, dass in Dokumentarfilmen eine dreifache Schöpfung stattfindet. Erstens 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.

Dass dabei fiktionale Tendenzen durchaus vorhanden, auch Speklatives und Verfälschendes vorkommen kann, Objektivität als Produktionshaltung alles in allem verabschiedet werden muss und textuelle Echtheitssignale infolge einer übermäßigen Nutzung in Spielfilmen und *fake-documentaries* ihrer genrespezifischen Orientierungssicherheit verlustig gehen, mag man naiv bedauern. Man kann diese realistisch-kreative Zwischenstellung des Dokumentarfilms allerdings auch als Zugewinn gegenüber dem dokumentierenden Film betrachten: so als perspektivischen Zugewinn persönlicher Auseinandersetzung mit der Welt, was immer auch im Sinne der Meinungsvielfalt Gegenperspektiven zulässt, Gegenargumentation einfordert (und Gegnerschaft durchaus einkalkuliert); des Weiteren als ästhetischen Zugewinn, da mit allen,

91 Vgl. Kessler, Fakt oder Fiktion? [Anm. 34], S. 66.

92 Ebd.

auch fiktional erprobten, Mitteln filmischer und poetischer Gestaltung gearbeitet werden „darf“ – nicht nur um die Welt Darstellung bzw. die Überredungsrhetorik der filmischen Argumentation interessant und originell zu vermitteln, sondern auch zur konnotativen „Beschwerung“ des Vorgefundenen –, weshalb hier Produktion und Rezeption über den vorliegenden Text auch in einen (kritischen) Kunstdiskurs eintreten (können); dies alles führt letztlich zu einem Zugewinn aktiver Rezipiententeilnahme im Sinne einer zwangsläufigen medien- und textkritischen Auseinandersetzung mit den gebotenen Fakten und Formen.

Infolgedessen muss eine Berücksichtigung des Genres im Deutschunterricht eigentlich kaum noch begründet werden. Bei naheliegender mediendidaktischem Schwerpunkt sind die unterschiedlich ausdifferenzierten Kompetenzbereiche⁹³ natürlich auch mit Dokumentarfilmen zu vermitteln und m. E. durch den implizit aktivierten Rezipienten (Konstruktion eines Enunziators) in mancher Hinsicht zwingender anschlusskommunikativ zu verhandeln als bei der Beschäftigung mit einem (zunächst) illusionär überwältigenden Spielfilm. Auch lassen sich hier literaturdidaktische Aufgaben erfüllen: z. B. Fragen der Texterschließung, intertextuelle und intermediale Betrachtungen, Formen mündlicher, schreibender, handlungs- und produktionsorientierter (Re-)Aktionen, wie auch sprachdidaktische: z. B. Gesprächsanalyse, Betrachtung der (filmischen) Argumentation resp. Erzählung, Auseinandersetzung mit der „filmsprachlichen“ Zeichenstruktur.

Jene Wirklichkeitsfragmente oder Lebensschöpfungen sind im Grunde all das, was das Aufzeichnungsmedium Film zu bieten imstande: Fakt und Fiktion, Wirklichkeit und Kunst, Bericht und Dramaturgie, Abbild und Allegorie, sachliche Information und emotionale Überwältigung. Eben „Echtes“ und „Wahres“ nach perspektivischer Selektion und wirkungsspezifischer Beugung. Dieses Füllhorn an Handlungsoptionen wäre zu nutzen.

93 Nach Dieter Baackes Erstdefinition sind das Medienkunde (auch Medienanalyse), Medienkritik, Mediennutzung und Mediengestaltung. (Vgl. Dieter Baacke, 1999, „Medienkompetenz“: theoretisch erschließend und praktisch folgenreich, in: medien + erziehung 1, S. 7-12; vgl. auch Kammerer, Film – Genre – Werkstatt [Anm. 66], S. 54-69.)