

Dokumentarfilm und Digitalisierung: Ausbruch aus dem Gefängnis?

von Kay Hoffmann



In den vergangenen 25 Jahren hat sich der Dokumentarfilm ziemlich verändert. Er erreicht wieder ein Publikum im Kino und es gelingt ihm, Themen in der Gesellschaft zu setzen und Diskussionen anzustoßen. Es hat eine regelrechte Renaissance des Dokumentarfilms stattgefunden. Vor zehn Jahren wurde sogar von einem Dokumentarfilmboom gesprochen. Diese Euphorie hat sich inzwischen etwas abgeschwächt, denn im Zeitalter des digitalen Kinos hat es der Dokumentarfilm schwerer, Zuschauer zu erreichen. Zum einen werden so viele Filme wie nie zuvor im Kino gestartet, zum anderen werden Dokumentarfilme immer seltener in der Abendschiene gespielt. Am frühen Abend oder sogar am Nachmittag erreichen sie weniger Zuschauer und werden schnell aus dem Kinoprogramm herausgenommen – auch in Arthouse- und Programmkinos.

In Zeiten des Doku-Booms gab es mehrere Jahre hintereinander Dokumentarfilme, die über eine Million Besucher im deutschen Kino hatten, so zum Beispiel die Filme von Michael Moore oder Natur- und Tierdokumentationen wie *NOMADEN DER LÜFTE* (2001) und *DIE REISE DER PINGUINE* (2005). Die Kinoversion einer BBC-Fernsehserie, *UNSERE ERDE* (2007), erzielte über drei Millionen Besucher. Spitzenreiter war Sönke Wortmanns Film über die Fußball-WM, *DEUTSCHLAND – EIN SOMMERMÄRCHEN* (D 2006), mit sogar über vier Millionen Zuschauern, obwohl bekannt war, dass der Film in einigen Monaten auch im Fernsehen ausgestrahlt werden würde.

Wodurch wurden diese Erfolge möglich? Dies hat mehrere Gründe. Erstens: Die technischen Bedingungen haben sich durch die Digitalisierung grundlegend verändert. Dies bezieht sich sowohl auf die Kamera als auch auf die Montage und die komplette Postproduktion. Hier kann man von einem ähnlichen Paradigmenwechsel sprechen wie dies Anfang der 1960er Jahre die Einführung und Nutzung synchroner 16mm-Kameras bedeutete. Zweitens: Die ökonomischen Bedingungen für den Dokumentarfilm sind heute völlig andere als vor einem Vierteljahrhundert. Drittens: Die Ästhetik und das Selbstverständnis und auch die Definition des Dokumentarischen haben sich wesentlich erweitert.

Aus Gründen der Technik wurde vor 1960 der Dokumentarfilm oft inszeniert. In der Regel wurde mit schweren 35mm-Kameras gedreht, die aufgrund ihrer Magazingröße nur entsprechend kurze Sequenzen aufnehmen konnten (ein Magazin mit 120 Meter Filmmaterial ermöglicht ca. vier Minuten Aufnahmezeit). Die Filmemulsion war lange Zeit nicht sehr lichtempfindlich, so dass man bei Innenaufnahmen auch für einen Dokumentarfilm Scheinwerfer aufstellen musste. Den Machern war dies sehr bewusst. Allein schon die eingesetzte Technik verändere die Alltagssituation, formulierte Heinz Huber, der Leiter der Dokumentarabteilung des Süddeutschen Rundfunks (SDR) 1956:

»Welche Wirklichkeit kann dieser Apparatur und Zurüstung standhalten, ohne ihre dokumentarische Echtzeit zu verlieren? Die dokumentarische Wirklichkeit schmilzt unter dem Licht der Scheinwerfer dahin wie der Schnee in der Sonne, und übrig bleibt ein steifes, unlebendiges, gehemmtes, dürftiges, auf jeden Fall aber nicht mehr dokumentarisches Bild der Wirklichkeit. (...) Der Zugang zur dokumentarischen Wirklichkeit wird auf weiten Strecken vom technischen Apparat verstellt.«¹

Viele Klassiker des Dokumentarfilms, ob von Robert Flaherty, Joris Ivens oder John Grierson basierten auf Inszenierung. Grierson definierte den Dokumentarfilm als »creative treatment of actuality«. Dziga Vertov, der mit *DER MANN MIT DER KAMERA* (1929) einen der großen Klassiker des Avantgardefilms realisierte, forderte in seinen theoretischen Texten eine »kommunistische Dechiffrierung« der vorgefundenen Wirklichkeit. Er verlangte eine höchst mögliche Authentizität bei der Aufnahme, indem die Kamera Alltagssituationen aufnehmen sollte, ohne dass die Gefilmten dies bemerkten. Allerdings müsse der Filmemacher in der Montage eine politische und soziale Position beziehen und das Material entsprechend dechiffrieren. Die Auswahl des Materials im Schnitt und die Montage sieht die amerikanische Regisseurin Jill Godmilow als zentralen Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm: »Beide Genres sind hochgradig konstruierte Texte: Spielfilme werden geschrieben, bevor sie gedreht werden, und Dokus werden häufig im Schneiderraum geschrieben. Beide Filmarten werden unzählige Male »neu geschrieben«, bevor wir sie auf der Leinwand sehen.«²

Um 1960 wurden 16mm-Kameras entwickelt, die synchrone Tonaufnahmen und eine bewegte Handkamera ermöglichten. Dies revolutionierte die Produktion von Dokumentarfilmen und führte in den USA zum Konzept des Direct Cinema mit teilnehmender Beobachtung und in Frankreich zum Cinéma Verité von Jean Rouch, der mit der Kamera Situationen provozieren wollte. Diese Stile prägten den Dokumentarfilm bis in die 1980er Jahre, der mit seinem Betroffenheitsduktus und der Konzentration auf soziale Randgruppen irgendwann auch als langweilig empfunden wurde. Der leider viel zu früh gestorbene Dokumentarfilmer Peter Krieg sprach vom Dokumentarfilm als einzigem Schlafmittel, das über die Augen aufgenommen werde. In der Folge öffnete sich der Dokumentarfilm, auch beeinflusst von postmodernen Debatten wie dem Strukturalismus, neuen

1 Heinz Huber: Dokumentarische Wirklichkeit im Fernsehen, in: Hoffmann, K., *Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule*, München: TR Verlagsunion, 1996, S. 244 f.

2 Jens Nicklas: Jenseits filmischer Konventionen. Die Regisseurin Jill Godmilow im Gespräch, in: *20er Kultur*, Nr. 75 (Mai 2006) (www.zwanzger.at).

essayistischen und selbstreflexiven Formen, die nicht mehr den Schein einer Authentizität erzeugen wollten, sondern stärker auf Subjektivität setzten. Von daher war die Zeit reif für einen Wandel.

Anfang der 1990er Jahre begann die Digitalisierung. Heute vielleicht kaum vorstellbar ist, dass digitale Schnittsysteme wie der Mediacomposer der Firma Avid erst zu diesem Zeitpunkt auf den Markt gebracht wurden. Im Dokumentarfilm wurden die kleinen, bezahlbaren digitalen Kameras verstärkt eingesetzt und als Möglichkeit gefeiert, endlich nah an die Protagonisten heranzukommen. Richard Leacock, ein Vater des Direct Cinema, sah sie als Chance, sein Konzept endlich ohne Abstriche zu verwirklichen. Er wies bei einem Workshop des Haus des Dokumentarfilms darauf hin, dass Foto- und Filmkameras Anfang der 1990er Jahre so präsent im Alltag waren, dass man wirklich unbemerkt drehen konnte, und bezeichnete dies als zusätzliche Qualität, um Filme im Stil des Direct Cinema zu produzieren. Jürgen Müller hat in seiner Analyse zu den Veränderungen durch DV-Camcorder ab Mitte der 1990er Jahre herausgearbeitet, dass sich der Stil und die Machart der Dokumentarfilme verändert haben und es auch dadurch zu einer Vervielfältigung von Formen und Stilen kam. Die Bandbreite an Themen sei durch die kleinen Camcorder deutlich erweitert worden:

»In Filmen wie TISHE! (Victor Kossakovsky, 2003), AM SEIDENEN FADEN (Katarina Peters, 2004) und EXILE FAMILY MOVIE (Arash T. Riahi, 2006) fällt auf, dass sich die Kameraarbeit vergleichsweise wenig um konventionell gelungene Kadragen oder ausgefallene Perspektiven bemüht und auch vor Automatikmodi nicht zurückschreckt. In Situationen, in denen die One-Man-Teams (Personalunion Kamera/Regie) entweder überfordert waren oder unscharfe Bilder in Kauf nahmen, vertrauten sie auf den Autofokus der Camcorder. Die Überzeugung, dass die Glaubwürdigkeit einer Szene nicht von der optimal eingestellten Schärfe abhängt, verlieh ihnen den »Mut zur Nicht-Perfektion«, zu vermeintlich unprofessionellen Arbeitsweisen. Authentizität erzielten sie durch Unmittelbarkeit, Nähe und Emotionen.«³



TISHE!



AM SEIDENEN FADEN



EXILE FAMILY MOVIE

Allerdings arbeitet er auch heraus, dass gerade die Nähe zu den Protagonisten nicht unbedingt von derameratechnik abhängt, sondern viel stärker vom Verhältnis zwischen Macher und Protagonisten. In England gab es zum Teil auch Versuche, im Fernsehen Amateurvideos zu verwenden, die als Video-Diaries bezeichnet werden. Allerdings wurden sie vor der Ausstrahlung professionell bearbeitet und geschnitten. Ein gutes Beispiel dafür ist der Film THE CHAMANOV COLUMN, bei dem der französische Regisseur Thibaut D'Oiron 1997 einem

3 Jürgen K. Müller: Große Bilder mit kleinen Kamera. DV-Camcorder im Dokumentarfilm, UVK: Konstanz 2011, S. 280.

russischen Soldaten eine Digitalkamera lieferte, mit der er den Einmarsch der Russen in Tschetschenien aus Sicht eines Soldaten dokumentierte. Das Rohmaterial wurde in Paris ausgewählt, geschnitten und zu einem Fernsehprogramm verarbeitet. Eine völlig neue Form der Kriegsberichterstattung.

Dies verweist auf die Veränderungen von den Produktionsbedingungen. Waren es in den 1970er und 1980er Jahren Autorenfilmer, die oft komplett alle Funktionen wie Regie, Kamera, Schnitt und Vertrieb übernahmen, fand in den 1990er Jahren eine Professionalisierung und in der Regel eine Trennung der verschiedenen Gewerke statt. Einen maßgeblichen Anteil daran hatte in Deutschland die Etablierung von regionalen Filmförderungen und des Media-Programms der Europäischen Gemeinschaft, die ganz bewusst Koproduktionen zwischen verschiedenen Ländern initiierten. Um die Finanzierung wachsender Budgets und vielen Partnern auf die Beine zu stellen, war die Funktion eines Produzenten gefordert. Viele Regisseure wechselten in die Produktion. Durch die Einführung und Etablierung des Privatfernsehens in Deutschland wuchs der Druck, mit Programmen erfolgreich zu sein. Dafür waren neue Konzepte der Dramaturgie und Narration gefordert, die die Zuschauer emotional erreichen sollten. Sehr einflussreich dafür war 1978 die vierteilige Serie HOLOCAUST, die den Deutschen die Augen über die Verbrechen im Nationalsozialismus öffnete, da die Geschichte als ein persönliches Schicksal der Familie Weiss erzählt wurde und dadurch emotional berührte. Dies hatten die zahlreichen früheren Dokumentationen nicht in diesem Maß geschafft.

Diese technischen und ökonomischen Veränderungen hatten Einfluss auf Ästhetik und Stil des Dokumentarischen. Es entwickelten sich zahlreiche neue Formate – insbesondere im Fernsehen. Die immer stärkere Formatisierung, Serialisierung und Fiktionalisierung⁴ bis hin zum durchinszenierten »Reality-TV« war eine Konsequenz, um die Zuschauerinnen und Zuschauer an die Sender zu binden. Daraus entwickelten sich neue hybride Formate wie die Doku-Soap, die aus erfolgreichen Programmen aus Großbritannien für den deutschen Markt ab 1998 adaptiert wurden.

Auch zeithistorische Programme mit aufwändigen Re-Enactments und Computeranimationen, die die Zuschauer ebenfalls emotional berühren wollten, wurden immer erfolgreicher. Die neuen Möglichkeiten der im Computer generierten Bilder setzten sich in Fernsehprogrammen schon ab den 1990er Jahren durch. Einige Formate wie TERRA X vom ZDF verlangen einen bestimmten Anteil Computeranimation, und auch bei anderen Sendern werden sie immer wichtiger. Oft werden sie als Hilfsmittel für die Visualisierung nicht mehr existenter Orte oder Ereignisse genutzt, von denen es keine Bilder gibt. Dies wurde davor mit grafischen Elementen gelöst und bekommt durch die Computeranimation eine neue Dynamik. Nach den Kinoerfolgen von Animationsfilmen wie PERSEPOLIS (2007) von Marjane Satrapi und WALTZ WITH BASHIR (2008) von Ari Folman, die beide biografische Geschichten erzählen, werden auch in deutschen Dokumentarfilmen immer häufiger Computeranimationen eingesetzt.

4 Im Detail: Fritz Wolf: Alles Doku – oder was?, Düsseldorf: LfM, 2003.



NEUKÖLLN UNLIMITED

Bei NEUKÖLLN UNLIMITED (2010) von Agostino Imondi und Dietmar Rasch geht es um die Geschwister Hassan, Lial und Maradona, die um das Bleiberecht ihrer libanesischen Familie kämpfen. Sie sehen die Chance, in Deutschland bleiben zu können, wenn sie den Behörden nachweisen, dass sie selbst für ihren Unterhalt aufkommen können. Sie sind mit HipHop und Breakdance aufgewachsen und entsprechend dynamisch ist der Film. Die Animation wird vor allem eingesetzt, um das traumatische Erlebnis einer Abschiebung vor vier Jahren und ihre Folgen zu veranschaulichen.



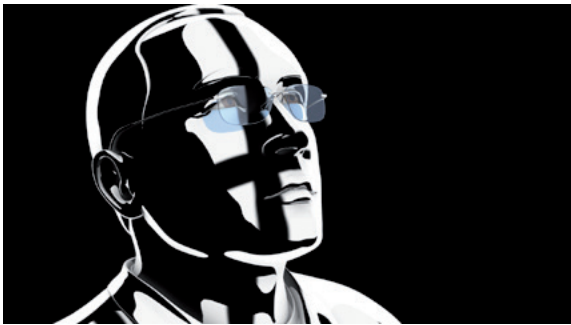
THE GREEN WAVE

THE GREEN WAVE (2010) von Ali Samadi Ahadi ist ein sehr politischer Film. Es geht um die umstrittenen Wahlen im Iran 2009. Von Versammlungen und Demonstrationen gibt es zahlreiche Handy-Filme und Amateurvideos. Viele äußern sich im Internet in Blogs und Chats. Proteste gegen das manipulierte Wahlergebnis wurden brutal niedergeschlagen, oppositionelle Strömungen verfolgt und Personen verhaftet. Neben Interviews und dem Amateurmaterial wählte der Regisseur animierte Sequenzen, um die Erlebnisse und Ereignisse, die im Internet geschildert wurden, zu visualisieren. Neben der Darstellung der Demonstrationen wird die Animation genutzt, um schreckliche Ereignisse wie Hausdurchsuchung, Verhaftung und Folter zu zeigen und zu verdichten.



CAMP 14. TOTAL CONTROL ZONE

Mit Animationssequenzen zur Illustration der geschilderten Ereignisse arbeitet auch Marc Wiese in seinem Dokumentarfilm CAMP 14. TOTAL CONTROL ZONE (2012). Im Mittelpunkt steht der Nordkoreaner Shin Dong-Hyuk, der Anfang der 1980er Jahre in einem Zwangslager geboren wurde und dort aufwuchs. Behandelt wird er wie ein Gefangener, muss als Jugendlicher Zwangsarbeit leisten. Irgendwann gelingt ihm die Flucht. Für den Film lässt er sich ausführlich interviewen und wird zurückhaltend ins Bild gesetzt. Seine Schilderungen von den unerträglichen Zuständen und seinem Leben im Zwangslager werden als Animationen umgesetzt. Dabei sind es keine kraftvollen, bunten Bilder, sie sind dezent in braun und grau gehalten. Die geschilderten Ereignisse werden nicht spektakulär und detailliert umgesetzt, sondern eher als Totale. Dies macht sicherlich die Qualitäten des Films aus. Marc Wiese interviewte einen ehemaligen Kommandanten eines solchen Lagers und einen ehemaligen Geheimdienstmitarbeiter, der Hunderte von Menschen verhaftete, in die Gulags schickte und dort folterte. Ein zutiefst schockierender Film.



DER FALL CHODORKOWSKI

Der Regisseur Cyril Tuschi hat sich bewusst dafür entschieden, für seinen Film DER FALL CHODORKOWSKI (2011) rund ein Dutzend kurze Sequenzen zu animieren. So gibt es von der Verhaftung des Oligarchen Chodorkowski keine Bilder. Statt einem aufwändigen Re-Enactment hat sich Tuschi für das Stilmittel der Animation entschieden. Diese Sequenzen haben für ihn eine dramaturgische Funktion, denn er hat viele Interviews im Film und will andere Bilder zeigen, vor allem mit seinem Protagonisten.

Symbolisch aufgeladen ist eine mehrmals verwendete, animierte Sequenz, die Chodorkowski in einem Swimming Pool zeigt. Beim ersten Mal schwimmt er in Geld, das eine goldene Farbe hat. Beim zweiten Mal schwimmt er in Öl. Beim dritten Mal steigt er aus dem Pool, und im Hintergrund ist der Schriftzug seiner wohlätigen Organisation Open Russia zu sehen. Vor seiner Verhaftung war er in den USA und wusste, dass er nach seiner Rückkehr verhaftet werden wird. Auch diese Sequenz des Fluges ist animiert, das Flugzeug fliegt in New York direkt an der Freiheitsstatue vorbei. Solche Bilder hätten sich real nur sehr schwer drehen lassen. Obwohl der Regisseur sehr genaue Vorstellungen hatte, welche Bilder er haben wollte, war die Zusammenarbeit mit den Animatoren nicht immer einfach. Animierte Sequenzen bieten sich an, wenn es von Ereignissen keine Bilder gibt, sowie für die Visualisierung vom Innenleben eines Protagonisten, seinen Gefühlen und Erinnerungen. Durch die Subjektivität des Gezeigten können beim Zuschauer eigene Assoziationen geweckt werden, sich mit dem Gezeigten auseinanderzusetzen.



KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS

Ein aktuelles Beispiel ist Klaus Stanjek's KLÄNGE DES VERSCHWEIGENS (2012), der im Herbst 2013 den William-Dieterle-Preis der Stadt Ludwigshafen gewann. Sehr lange hat ihm seine Familie verschwiegen, dass sein Lieblingsonkel Willy wegen seiner Homosexualität acht Jahre im KZ Dachau und KZ Mauthausen einsaß. Er spielte als Musiker in der Lagerkapelle, was wohl sein Überleben ermöglicht hat. Stanjek begibt sich für diesen Film, den eigentlich keiner wollte, auf eine detektivische Spurensuche. Da er von seinem Onkel hauptsächlich Fotos

und kein Filmmaterial hat, lässt er sie kunstvoll animieren. Dies ermöglicht ihm, seine Beziehung zu seinem Onkel zu visualisieren.

Ein solch poetischer Umgang und Eingriff in die Bilder ist sicherlich eine der neuen Qualitäten der digitalen Bildbearbeitung. Auf Kritik stößt sie meist dann, wenn es um politische Themen geht. Der Eichmann-Prozess in Jerusalem 1961 wurde damals mit sehr frühen elektronischen Kameras komplett aufgezeichnet. Um dieses Material von mehreren hundert Stunden hat sich lange niemand gekümmert. Die Regisseure Eyal Silvan und Rony Braumann wollten daraus einen packenden Gerichtsfilm montieren und nutzen die Möglichkeiten der



EIN SPEZIALIST

digitalen Bildbearbeitung. Diese waren zum einen nötig, um das Material überhaupt zu retten. Zum anderen wollten sie damit jedoch auch die moderne Bildsprache umsetzen. Die Aufnahmen waren statisch. Von daher wurden die Bilder der festen Kameras digital einander gesetzt, um Schwenks durch den Gerichtssaal zu ermöglichen. Die Glaskabine, in der sich Eichmann befand, wurde retuschiert und digital ergänzt, auch um spezielle Spiegelungen im Glas zu ermöglichen. Ganz am Ende wird dies im Film offenbart. Hillel Tryster, der frühere Direktor des »Stephen Spielberg Jewish Film Archive« hat ihm nachgewiesen, dass er zum Teil die Antworten der Zeugen auf die Fragen des Staatsanwalts aus-

getauscht hat und auch O-Töne ergänzt hat, wie ein Lachen im Publikum. Er warf den Regisseuren Fälschung vor. Diese konterten mit der Feststellung »Wir haben einen Film gemacht«. 2001 wurde EIN SPEZIALIST in der Sparte »Information und Kultur« mit einem »Adolf Grimme-Preis« in Gold ausgezeichnet. In der Begründung der Jury heißt es: »EIN SPEZIALIST ist eine bedrückende Dokumentation über die Normalität der Mörder. Aber seine Wirkung verdankt der Film vor allem der künstlerischen Freiheit, die sich Sivan in gestalterischer Bearbeitung des Dokumentarmaterials genommen hat. Um die Wahrheit herauszuarbeiten, ist hier alles manipuliert und der Eichmann-Prozess zur Kenntlichkeit komprimiert. Der SPEZIALIST ist einer zum Fürchten, ein Film, der in seiner modernen Machart das Vergangene ins Heute zurückholt.«

Inzwischen gibt es ein eigenes Subgenre von Dokumentarfilmen, die mit Begriffen wie Mockumentary, Fake- oder Pseudo-Doku Filme bezeichnen, die bewusst mit den Erwartungen der Zuschauer bei dokumentarischen Filmen spielen und sich beim genauen Hinsehen als Fälschungen offenbaren. Die bisher ausführlichste Studie zum Thema »Mock-documentary« haben Jane Roscoe und Craig Hight vorgelegt. Sie grenzen verschiedene Formen ab und versuchen, die Unterschiede zum inszenierten Dokumentarfilm herauszuarbeiten. Neben der Inszenierung des Dokumentarischen, die es seit Anfang der Filmgeschichte mit den Brüdern Lumière gab, nennen sie bewusste Fälschungen (hoax) und als neuen Typus das Mock-Documentary oder Mockumentary, die Formen des Dokumentarischen nachmachen, um sich darüber lustig machen zu können. Sie wurden seit den 1990er Jahren sehr populär und definieren die verwischende Grenzlinie zwischen Fakt und Fiction neu. »For many who choose to make mock-documentaries, the objective is to take viewers on a journey from fact to fiction. There is an assumption that audiences will recognise the text as a spoof, and in this way the filmmakers do not intentionally seek to confuse or misguide viewers.«⁵ Wegen dieses Enttarnungspotenzials will Kerstin Stutterheim bei solchen Filmen auch nicht von Fälschungen sprechen: »Auch

5 Jane Roscoe, Craig Hight: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality, Manchester: University Press 2001, S. 47.

die Fake-Dokus beruhen auf einer genauen Kenntnis der filmischen Mittel sowie der Rezeptionserfahrungen und -erwartungen des Publikums in Bezug auf das Genre des dokumentarischen Films.«⁶

Im Laufe des Films soll das Publikum den Fake durch Indizien als solchen enttarnen und sich dadurch amüsieren. Ein gutes Beispiel dafür ist OPÉRATION LUNE (»Kubrick, Nixon und der Mann im Mond«) von William Karel aus dem Jahr 2002, der scheinbar nachweist, dass die Aufnahmen der Mondlandung 1968 von Stanley Kubrick in der Dekoration von 2001: A SPACE ODYSSEE inszeniert wurden. Von der NASA soll er als Lohn besonders lichtstarke Objektive erhalten haben, die speziell für den Mondflug entwickelt worden waren, und drehte damit 1975 sein Historiendrama BARRY LYNDON, in dem er Szenen zum Teil nur mit Kerzen beleuchtete. William Karel erläutert:

Unser Grundgedanke war, dass man nicht alles glauben darf, was die Medien uns weismachen wollen, denn Zeugen kann man zur Falschaussage bringen, Archivmaterial türken und Beiträge durch falsche Untertitel oder Synchronisation völlig entstellen. Dies wollten wir anhand eines allgemein gültigen und zugleich historischen Themas nachweisen, das aber nicht zu heikel sein durfte, also nichts mit Mord und Krieg zu tun haben sollte. Da kamen uns die Bilder von den ersten Schritten des Menschen auf dem Mond in den Sinn. Das Thema eignete sich gut für unser Anliegen: Um die Echtheit dieser Bilder wird seit 30 Jahren gestritten.⁷

Solche Produktionen sind immer auch selbstironische Kritik an den Medien und fordern die Aufmerksamkeit der Zuschauer heraus. Ein frühes Beispiel für eine solche Medienkritik ist die belgische Produktion C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (1992) von Rémy Belvaux, André Bonzel und Benoit Poelvoorde. Der Film ist eine bitterböse Anklage gegen die neue Form des Reality-TV und eines Sensationsjournalismus. Im Mittelpunkt steht der Serienmörder Ben, dessen Aktivitäten von einem Fernsehteam in schwarz-weiß und mit verwackelten Bildern – längst Symbol für Authentizität – dokumentiert werden. Geschickt werden auch die Zuschauer hineingezogen in das Geschehen und müssen sich entscheiden, von Ben und seinem Tun fasziniert oder von seiner Brutalität und Kaltblütigkeit abgestoßen zu sein.

Das Verhältnis von Dokumentar- und Spielfilm war nie strikt getrennt. Durch die Veränderungen im Mediensystem – insbesondere der Etablierung des Privatfernsehens – und den Möglichkeiten der digitalen Produktion und vor allem Postproduktion, haben sich seit den 1990er Jahren zahlreiche dokumentarische Mischformen entwickelt, die hier in einem Überblick dargestellt wurden. Es kam zu einer starken Annäherung zwischen fiktionalen und dokumentarischen Formen, da auch der Spielfilm jetzt sehr häufig dokumentarische Strategien nutzt. Die neuen technischen Möglichkeiten wurden an der Züricher Dokumentarfilmtagung ZDOK.13 zum Thema »Digitized Reality« umfassend dargestellt und von einigen Filmemachern an praktischen Beispielen aufgezeigt.

6 Kerstin Stutterheim: »Fake-Dokus – Ein Spiel mit der Wirklichkeit«, in: Patric Blaser, Andrea Braidt, Anton Fuxjäger, Brigitte Mayr (Hg.), *Maske und Kothurn: Falsche Fahrten in Film und Fernsehen*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2007, S. 308.

7 Arte Interview mit William Karel: www.arte-tv.com/de

Selbst wenn man den Eindruck bekommen kann, dass Formate wie Doku-Soaps inzwischen aus der Mode gekommen sind, so werden die hybriden Formate sich auf jeden Fall weiterentwickeln. Im Moment sehr beliebt ist das Transmediale, das nicht nur Formen mischt, sondern speziell die multimediale Verwertung im Blick hat und Inhalte auf Plattformen wie Fernsehen, Radio, Internet, mobilen Endgeräten in einer für diese Medien spezifischen Form zu vertreiben. Ein frühes Beispiel war die sechsteilige Science-Fiction Serie ALPHA 07 – DER FEIND IN DIR des SWR. Im Zentrum stand die TV-Serie. Parallel dazu gab es eine eigens im Netz aufgebaute Story-Welt mit gefakten Websites, YouTube-Kanälen und Blogs. Im Radio gab es zusätzlich begleitende Podcasts. Nach Ende der Fernsehserie startete ein eigenes Hörspiel, das dort einsetzte, wo die Fernsehserie aufhörte. Die Zuhörer konnten sich aktiv beteiligen. Hier stehen die Entwicklungen erst am Anfang, doch die Alltäglichkeiten der Medien lassen vermuten, dass sich hier Entwicklungspotential für dokumentarische Formen finden lässt. Der lange Autorenfilm hat es sowohl im Fernsehen als auch im digitalen Kino immer schwerer, gezeigt zu werden und sein Publikum zu finden. Da kann die Öffnung zu neuen Formen eine Option sein.

Der britische Dokumentarfilm-Theoretiker Brian Winston sah schon Mitte der 1990er Jahre die Digitalisierung als eine Chance für den Dokumentarfilm, sich aus dem Gefängnis eines naiven Realismus zu befreien:

Wenn der Dokumentarfilm seinen Anspruch auf eine überlegene Form der Darstellung von Wirklichkeit aufgibt, muss niemand mehr versichern, auf Eingriffe zu verzichten, denn das ist einfach nicht mehr relevant. Der Zwang zur Objektivität entfällt, denn im Reich des digitalen Bildes kann die Wirklichkeit nicht einmal einen Vorgeschmack, ein Versprechen oder eine Spur der Körperlichkeit des formbaren Materials vor der Linse liefern.⁸

Kay Hoffmann

ist seit 2007 Studienleiter im Bereich Wissenschaft im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-geförderten Forschungsprojekt *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1895–1945* und Mitherausgeber des 3. Bandes: *Drittes Reich*. Beim Nachfolgeprojekt zur deutschen Dokumentarfilmgeschichte 1945–2005 ist er Teilprojektleiter und Gesamtkoordinator. Neben der Filmgeschichte ist die Digitalisierung schon seit den 1980er Jahren einer seiner Arbeitsschwerpunkte.

Bilder

Camp 14. Total Control Zone (Engstfeld Film GmbH/RealFiction), Der Fall Chodorkowski (Lala Films), Ein Spezialist (Eyal Sivan /Lotus Film), Exile Family Movie (Golden Girls Filmproduktion/Filmladen), The Green Wave (Camino Filmverleih), Klänge des Verschweigens (Cinetarium), Neukölln Unlimited (Indifilm), Am seidenen Faden (Katarina Peters Filmproduktion /Edition Salzgeber) Tische (Victor Kossakovsky/Robert Richter Distribution)

⁸ Brian Winston: Die Digitalisierung und das Dokumentarische, in: Kay Hoffmann (Hg.): *Trau – Schau – Wem. Digitalisierung und dokumentarische Form*, Konstanz 1997, S.51.