

Looks like Hollywood: Fiktionalisierende Montage im Dokumentarfilm

von Magali Trautmann



Magali Trautmann an der ZDOK-Konferenz in Zürich am 22. März 2018

1. Einführung: Der narrative Dokumentarfilm und seine Wirkung

Wenn der Mensch ein „Homo narrans“ ist und ein Konzept zum narrativen Dokumentarfilm in der Theoriediskussion zur Gattung bislang fehlt, warum nicht hier ansetzen?¹ Warum nicht eine jahrtausendalte Kulturtechnik, die sich in mündlichen Überlieferungen und schriftlichen Texten verfestigt hat, über verschiedenste mediale Wege verbreitet und sich durch alle Lebensbereiche zieht, konsequent verfolgen und hieraus ein theoretisches Modell für den Dokumentarfilm entwickeln?

Bei der Beantwortung dieser Fragestellung geht es nicht um die subjektive (Be-)Wertung eines Films; nicht darum, wie gut oder schlecht eine Geschichte erzählt wird, sondern einzig um strukturelle Eigenschaften, anhand derer man feststellen kann, *wann* der Dokumentarfilm im Sinne der Narratologie überhaupt *erzählend* vorgeht; wenn er dies tut, *wie* er erzählt, und wenn er es nicht tut, was dann geschieht. Sofern dies überhaupt möglich ist. Kann ein Dokumentarfilm überhaupt *nicht* erzählen? Was passiert aber, wenn narratologische Grundsätze nicht oder nicht in vollem Umfang beherzigt werden? Die Ausgangs-

1 Vgl. Siefer 2015, Wulff 2012, Schmitt 1999, Niles 1999.

frage des folgenden Aufsatzes lautet also: Was macht einen Dokumentarfilm zu einer Erzählung?

Zur Beantwortung dieser Frage muss zunächst geklärt werden, wann eine Erzählung eine Erzählung ist. Der geistige Vater der Narratologie, Gérard Genette, unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen Erzählung, Geschichte und Narration. Die *Erzählung* sei ein aus *Geschichten* bestehender schriftlicher oder mündlicher Diskurs. Die *Narration* sei „der reale oder fiktive Akt, der diesen Diskurs hervorbringt, also die Tatsache des Erzählens als solche“ (2010: 181). Geschichten erzählen von Ereignissen, das heißt von zeitlich abgeschlossenen Zustandsveränderungen. Der Narratologe Wolf Schmid spricht von einer „Menge von Eigenschaften, die sich auf eine Figur oder die Welt in einer bestimmten Zeit der erzählten Geschichte beziehen.“ (2014: 3) Eine Zustandsveränderung, die aktiv „durch einen *Agenten* herbeigeführt wird“ sei eine *Handlung*, eine passiv von einem *Patienten* erlebte ein *Vorkommnis* (ebd., Herv. MT).

Die neuere Narratologie hat sich außerdem darauf verständigt, dass ein Text/Werk/Artefakt dann als narrativ gelte, wenn die meisten seiner Segmente als narrativ erachtet werden und diese die sogenannte *Minimalbedingung der Narrativität* erfüllen (vgl. Kuhn 2011: 47). Diese wiederum bestehe, wenn „mindestens *eine* Zustandsveränderung in einem gegebenen zeitlichen Intervall dargestellt“ werde (ebd.: 61, Herv. i.O.). Wobei der „Ausgangszustand vor und der Endzustand nach der Veränderung explizit repräsentiert sein [müssen], die Veränderung selbst und ihre Bedingungen nicht.“ (ebd.)

Diese Grundsätze der Narratologie gelten für fiktionale wie für faktuale Texte. Auf den Dokumentarfilm als einem faktualen Text übertragen bedeutet dies folglich, dass er dann als Erzählung gilt, wenn er Zustandsveränderungen in einem bestimmbareren Zeitraum zu narrativen Segmenten zusammenfasst. Diese Definition greift meines Erachtens etwas kurz. Ich schlage daher vor, sie für den Dokumentarfilm um folgende Fragen zu erweitern:

- Stehen die dargestellten Ereignisse in einem *kausalen Zusammenhang*, das heißt, folgen sie nicht einfach *aufeinander*, sondern *auseinander*?
- Bringen die auseinander folgenden Ereignisse eine *Geschichte* in einem *Handlungsraum* hervor, ggf. sogar mit der Erzählkonvention der Dreiaktstruktur: *Exposition, Konflikt, Lösung*?
- Ermöglicht das raum-zeitliche Gefüge des Handlungsraums mit seinen Agenten (ggf. Figuren) die Konstruktion eines (ggf. transparenten) Universums (*Diegese*)?

Erst wenn diese drei Fragen mit „Ja“ beantwortet werden, kann man von einem Dokumentarfilm sprechen, der im Sinne der Narratologie eine Erzählung hervorbringt. Einen solchen Film bezeichne ich daher als *narrativen* oder auch – präziser – *handlungsgeleiteten* Dokumentarfilm, da meines Erachtens neben der Narrativität die Darstellung einer *Handlung* die wesentliche Komponente ist, die ihn als Erzählung auszeichnet.

Folgende weitere narratologische Fragen lassen sich nun in Bezug auf die Darstellungsseite des narrativen Dokumentarfilms stellen:

- Wie wird der Handlungsraum gestaltet?
- Worin besteht der Haupthandlungsstrang?
- Gibt es eine Rahmenhandlung und/oder einen Spannungsbogen?
Wenn ja, wie werden sie dargestellt?
- Können Personen der nichtfilmischen Realität als handelnde Figuren wahrgenommen werden? Wenn ja, wie (auch im Verhältnis zu ihrem realen Dasein)?
- Wie wird die Erzählsituation gestaltet?
- Wer nimmt die Rolle der Erzählinstanz ein?
- In welcher Beziehung steht der Erzähler zur Geschichte und zu den Figuren?
- Wie ist das Wissensverhältnis von Erzähler und Figuren respektive Zuschauer?
- Gibt es mehrere Erzählebenen? Wenn ja, welche?
- Worin bestehen die zentralen Ereignisse und Konflikte?
Wie werden sie erzählt (Anordnung, Dauer, Kausalität, Reihenfolge)?
- Welcher zeitliche Abstand besteht zwischen ihnen und wie verhalten sie sich zueinander?
- Aus welcher Perspektive werden sie erzählt?
- Gibt es Vorgriffe oder Innensichten der Figuren?
Wenn ja, wie werden diese dargestellt?

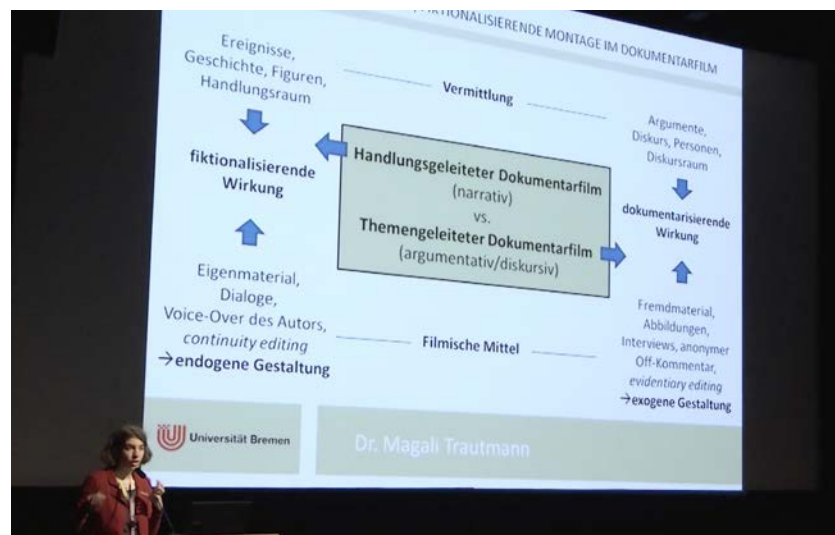
Bevor ich auf ein neueres Fallbeispiel eingehe, um die Definition sowie den Fragenkatalog zu illustrieren, möchte ich eine weitere These aufstellen, die unmittelbar an die strukturellen Eigenschaften von Erzählungen geknüpft ist, nämlich ihre Wirkung. Ich behaupte, dass ein Dokumentarfilm, der den Prinzipien der einer historisch bedingt in erster Linie für fiktionale Texte konzipierten Narratologie folgt, einen *fiktionalisierenden* Effekt auf die Zuschauerin hat: Der narrative Dokumentarfilm *wirkt* fiktionalisierend.² Das bedeutet nicht, dass die Zuschauerin einen derartigen Film mit einem Spielfilm verwechselt, sondern nur, dass sie, wenn sie sich darauf einlässt, mit ihm – ebenso wie mit einem Spielfilm – einen *als-ob-Vertrag* eingehen kann, der darin besteht, aus dem Gezeigten (einem Ausschnitt aus der realen Welt) eine in sich geschlossene (subjektiv geprägte) Welt mit darin handelnden Figuren zu konstruieren (eine transparente Diegese). Dieser Eindruck entsteht aufgrund der ausgewählten filmischen Mittel – je mehr Techniken aus dem Spielfilm eingesetzt werden, desto größer die fiktionalisierende Wirkung.

Andersherum gibt es durchaus Dokumentarfilme, die diese Wirkung nicht erreichen wollen, sondern vorrangig darauf abzielen, *dokumentarisierend* wahr-

2 Bei der Verwendung des Begriffs „fiktionalisierend“ folge ich dem Konzept von Roger Odin, dass ich ausführlich in „Show and Tell“ dargelegt habe, vgl. Trautmann 2017, S. 57–71.

genommen zu werden, also primär als *Dokument* gesehen zu werden. Derartige Filme werden von einem *Thema* bestimmt, weswegen ich sie als *themengeleitet* bezeichne.³ Themengeleitete Dokumentarfilme untermauern Aussagen beziehungsweise Argumente mit Hilfe von Fremdmaterial wie Archivaufnahmen, Fotos, figürlichen Abbildungen, Grafiken, Modellen, Schemata, und vor allem mit (Experten-)Interviews, den sogenannten *Talking Heads*, in einer willkürlichen und austauschbaren Reihenfolge und erklären diese mit einem anonymen Off-Kommentar. Die meisten Fernsehdokumentationen funktionieren nach diesem Prinzip: Sie *bebildern* ein oft bereits im Filmtitel genanntes Thema statt es mit filmischen Mitteln zu *erzählen*, um dadurch eine fikionalisierende Wirkung beim Zuschauer hervorzurufen.

In einem stark vereinfachten Modell lassen sich der handlungsgeleitete und der themengeleitete Dokumentarfilm als zwei extreme Pole, zwischen und neben denen durchaus andere und auch Mischformen des Dokumentarfilms existieren, folgendermaßen visualisieren:



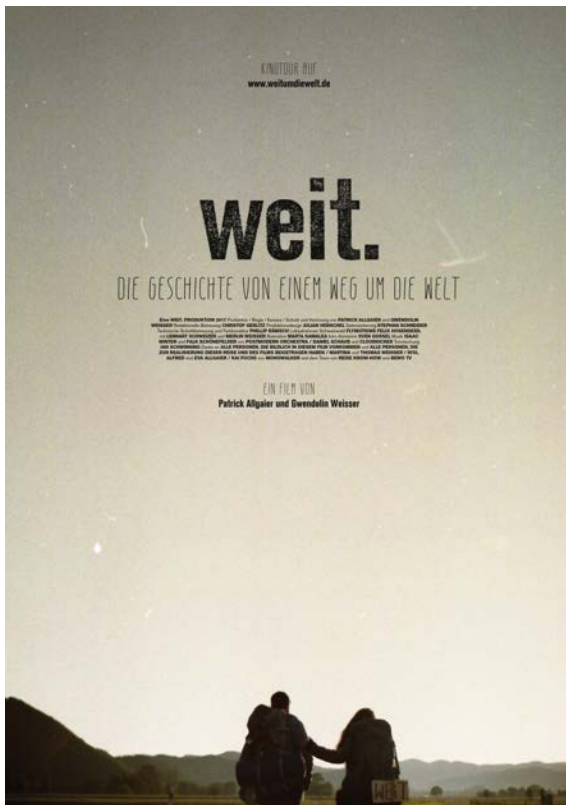
Magali Trautmann erläutert an der ZDOK-Konferenz 2018 ein stark vereinfachtes Modell des handlungs- und themengeleiteten Dokumentarfilms.

Im Unterschied zum handlungsgeleiteten Dokumentarfilm, der aus dem Eigenmaterial heraus und damit in einem *endogenen* Gestaltungsprozess, eine Erzählung entwickelt, stützen themengeleitete Dokumentarfilme ihrem Material eine diskursive Struktur in einer *exogenen* Vorgehensweise über. Dieses Vorgehen folgt einem Montageprinzip, das Bill Nichols als „evidentiary editing“ bezeichnet. Er meint damit eine Montage, die auf dem logischen Zusammenführen von Argumenten basiert; eine beweisführende Schnittfolge einander gegenübergestellter Aussagen, die auf das (Welt-)Wissen der Zuschauerin rekurriert. Demgegenüber steht die klassische Spielfilmmontage des „continuity editing“, die laut Nichols im Dokumentarfilm eher selten vorkomme (vgl. 2010: 61). Ich

³ Im Bereich des Spielfilms werden Filme, die „in erster Linie ein Thema illustrieren“ auch als „Topicals“ bezeichnet (FR vom: 12.04.18; vgl. die Filmanalyse von LAND OF PLENTY (DK 1989, Morten Arnfred) in: Hjort (2002), S. 301–321).

meine, dass sich gerade dies mit dem Übergang ins neue Jahrtausend stark gewandelt hat und Dokumentarfilme mittlerweile so selbstverständlich auf filmische Erzählverfahren und Montageformen des Spielfilms zurückgreifen, dass es – nach über hundert Jahren Filmerfahrung vor allem hollywoodscher Prägung – dem ungeschulten Auge kaum mehr auffällt. Im Rahmen seiner Möglichkeiten wendet der handlungsgeleitete Dokumentarfilm also eine ganz klar am Spielfilm orientierte Ton- und Bildgestaltung an, die ich auf Grund ihrer *fiktionalisierenden* Wirkung auf die Zuschauerin dementsprechend als *fiktionalisierende Montage* bezeichne.

2. Fallbeispiel: WEIT. DIE GESCHICHTE VON EINEM WEG UM DIE WELT



Wie fiktionalisierende Montage aussehen kann, möchte ich am Beispiel des Films WEIT. DIE GESCHICHTE VON EINEM WEG UM DIE WELT (2017), von Gwendolin Weisser und Patrick Allgaier, zeigen.

Das junge Filmemacherpärchen aus Freiburg bereist darin über dreieinhalb Jahre zu Fuß, per Anhalter oder mit dem Schiff 38 Länder mit dem Ziel, „so lange Richtung Osten zu gehen, bis man im Westen wieder rauskommt“! An Zuschauerzahlen gemessen ist WEIT der „erfolgreichste Kinodokumentarfilm des letzten Jahres in Deutschland“: Mit über 300.000 Zuschauern taucht er in der internationalen Hitliste der Filmförderungsanstalt FFA als einziger Dokumentarfilm unter den TOP 100 auf. In der nationalen Liste landet er als einer von fünfzehn Dokumentarfilmen auf Platz achtzehn – gleich hinter FACK JU GÖTTE 3, der BULLYPARADE und HANNI UND NANNI. Zum Vergleich: BEUYS von Andres Veiel liegt mit über 80.000 Zuschauern auf Platz 54. Dafür hat BEUYS den Preis „bester Dokumentarfilm“ der Gilde deutscher Filmkunsttheater erhalten. WEIT erhielt allerdings die von der Gilde eigens für den Film geschaffene Auszeichnung „Sonderpreis Kinophänomen des Jahres“. Wie der Film zu einem „Phänomen“ avancierte, liegt meines Erachtens nicht an dem „Bedürfnis nach Abenteuer“ nachdem sich viele Zuschauer sehnen würden, wie in Rezensionen zum Film behauptet wird – Reiseberichte über ferne Länder gibt es schließlich viele –, und nur zum Teil an der erfrischend-natürlichen Ehrlichkeit seiner Macher und deren Lebenseinstellung, sondern vor allem an der *fiktionalisierenden Montage*.

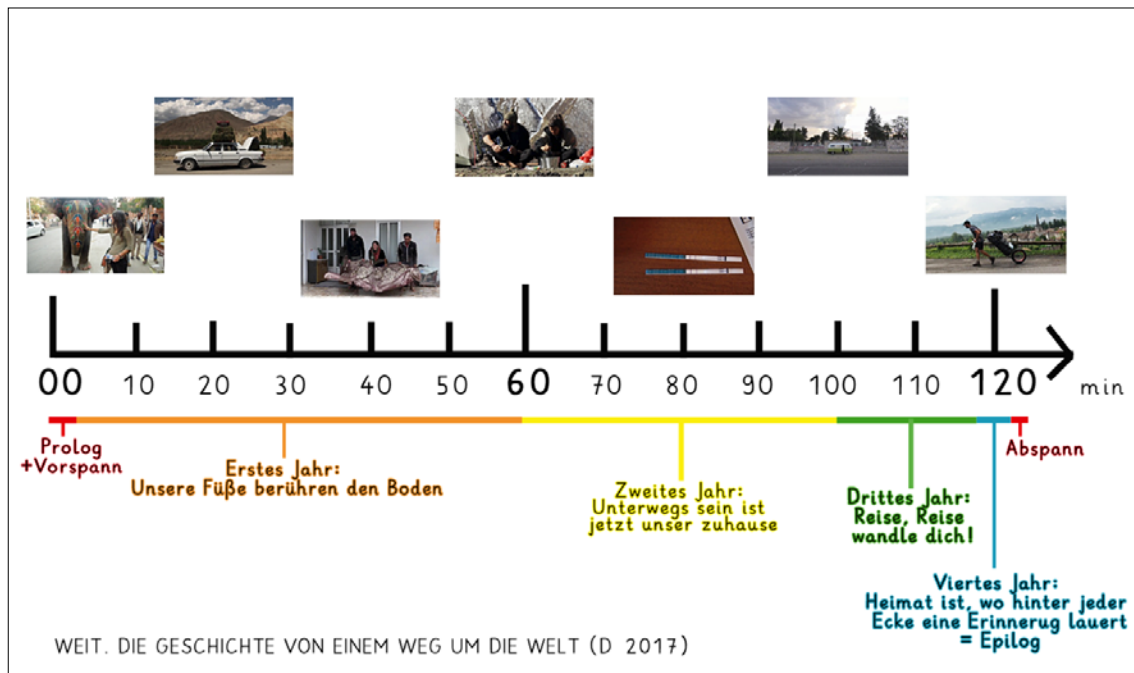


WEIT. DIE GESCHICHTE VON EINEM WEG UM DIE WELT
(2017)

Ich möchte dies an einem dreiminütigen Ausschnitt aus der Mitte des zweistündigen Films demonstrieren (DVD, TC: 00:56:25 – 00:59:40). Gwen und Patrick haben darin nach Russland, Tadschikistan, Georgien, dem Iran, Pakistan, Indien und weiteren Ländern Nepal erreicht. Wie erzählen Gwen und Patrick ihre „Geschichte von einem Weg um die Welt“? In dieser Sequenz wird deutlich, dass die erste und für eine fiktionalisierende Wahrnehmung wichtigste, vorab getroffene Entscheidung der Filmemacher darin bestand, selbst vor die Kamera zu treten. Dabei sind sie nicht nur vor der Kamera

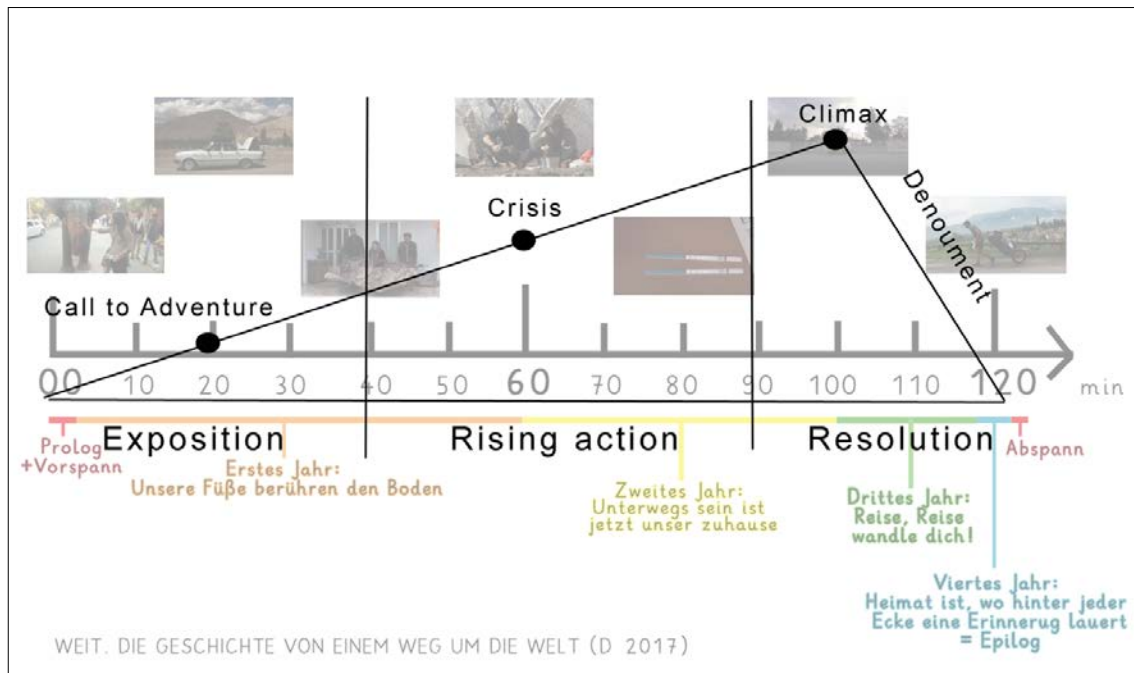
sicht-, sondern auch hörbar, also im *On*, aus dem *Off* und nachträglich hinzu gefügt als *Voice-Over*. Damit wiederum definieren sich die beiden als Teil der Geschichte, narratologisch gesprochen positionieren sich innerhalb der Diegese und werden zu intradiegetischen Figuren. Die mögliche Wahrnehmung ihrer Personen als Figuren (Agenten) wird durch die Zeit und den Raum gewährleistet, die ihnen im Verlauf des Films gegeben werden, um sich zu entwickeln, das heißt um Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen zu offenbaren sowie durch die Tatsache, dass sie aktiv die Handlung vorantreiben und – mit Jens Eder gesprochen – „ihre Fähigkeit zu mentaler Intentionalität“ zeigen, also Wünschen, Gefühlen und Gedanken Ausdruck verleihen. Letzteres wird zu Beginn der Sequenz deutlich: Gwen beobachtet ein Yak, dass gerade ein Junges entbunden hat. Sie wendet sich im Dialog an Patrick und in der Montage wechselt das Bild von ihr zum Yak, damit die Zuschauerin sieht was Gwen sieht, das heißt es handelt sich um einem *point-of-view shot* im Sinne des *continuity editing*, mit dem Ziel, Kausalität zwischen den Bildern zu erzeugen. Kausalität wird auch über die Tonebene erzeugt, indem das Essen beschrieben wird (Gwen: „Heute gibt es Haferschleim mit Yakkäse“), wobei die gerade vorbeigezogene Yakkuh einen Bezug hierzu suggeriert – gerade so, als hätten die beiden den Käse selbst aus der Yakmilch gewonnen! Am Ende der Sequenz erlebt der Zuschauer Patrick, den die Ruhe des Himalayas scheinbar nachdenklich stimmt und ihn über Vergangenheit und Zukunft sinnieren lässt, wie seine Stimme im *Voice-Over* nahelegt: „Ich spiele gerne ein Gedankenspiel: Was haben wir vor einem Jahr gemacht? [...] Wir waren in der Ukraine und Gwen hat für 20 Leute Dampfnudeln gemacht.“ Über die Tonebene wird der Zuschauerin auf diese Weise das mentale Innenleben der Figur präsentiert. Über die Bildebene wird im selben Moment außerdem ein weiteres Verfahren der Spielfilmmontage eingesetzt, nämlich die Rückblende (*flashback*). Werden sonst im gesamten Film durchgehend harte Schnitte gesetzt, liegt hier eine weiche Überblendung vor, die – für den Zuschauer mit Spielfilmseherfahrung – eindeutig den Marker setzt: Achtung, jetzt kommt ein vergangenes Ereignis! Und genau so ist der *flashback* wieder zurückmontiert: mit einer weichen Blende. Die Sequenz Nepal endet dann mit der Äußerung Patricks: „Heute in einem Jahr wird unser Kind in Mexiko geboren werden.“ Da er dies an diesem Zeitpunkt der Geschichte, wie er selbst sagt, noch nicht wissen kann, wird hier über die Tonebene der klare Marker der nachträglichen Bearbeitung gesetzt – ein äußerer Eingriff in das Material also – und narratologisch gesprochen: ein Vorgriff. Mit einem Film, der die Geschichte

einer Reise um die Welt erzählt, haben Weisser und Allgaier schließlich ein Werk geschaffen, das die Grundelemente einer Erzählung nicht nur inhaltlich, sondern auch formal nicht dichter auf den Punkt hätte bringen können: Zustandsveränderungen in einem bestimmbareren Zeitraum. Daher bietet sich die Darstellung des Films in Form eines Zeitstrahls an:



Den Zeitstrahl habe ich in Minuten unterteilt, die im Film eingeblendeten vier Kapitelüberschriften farblich unterlegt angegeben und alle zwanzig Minuten ein Filmstill aus der jeweiligen Sequenz eingefügt, in der sich die beiden Hauptfiguren gerade befinden. Gwen und Patrick waren, wie gesagt, in 38 Ländern. Im Film werden längst nicht alle Länder gezeigt, einige nicht einmal erwähnt und einigen Orten wird mehr Zeit eingeräumt als anderen. Wonach hat sich die Auswahl bei der Montage also gerichtet? Sie kann nicht von der Dauer eines jeweiligen Aufenthalts abhängig gewesen sein, denn der variiert sehr stark zwischen wenigen Stunden und mehreren Wochen; und auch nicht von der Exotik eines Landes – sonst hätten sie etwa Santo Domingo Zeit einräumen können. Nein, die Auswahl richtet sich allein nach den Ereignissen, die für den Fortgang der Reise und mithin für dessen Konstruktion als Erzählung entscheidend waren! *We* genau WEIT sogar mit den Erzählkonventionen von Spielfilmen übereinstimmt wird deutlich, wenn man eine klassische Drei-Akt-Struktur auf den Film anwendet. Hierfür habe ich eine Vorlage des Drehbuchexperten Syd Field als Maske über den Zeitstrahl gelegt:⁴

⁴ https://www.researchgate.net/figure/Syd-Fields-Film-Narrative-Paradigm_fig1_318792910 [20.12.18].



Durch diese Visualisierung wird sichtbar, dass die Kapiteleinteilung durch die Filmemacher nach der Reisedauer, also der reale Zeitfaktor von fast vier Jahren, nicht relevant für den Spannungsaufbau der Geschichte war, sondern allein die Ereignisse zählten. So wird mit der Sequenz Tadschikistan langsam klar, wie abenteuerlich ihre Reise werden wird (*call to adventure*), als sie beschließen, in dieses Land zu reisen, dort aber auf allerlei Hindernisse stoßen, wie dem bürokratischen Aufwand bei der Einreise, der Aussichtslosigkeit beim Trampen in der Ödnis und der Mitfahrt in einer rostigen Klapperkiste, in der Patrick die Beifahrtür festhalten muss, damit diese nicht abfällt! Das wichtigste Ereignis der Reise, die Ankündigung des Kindes – der letzte Satz von Patrick am Ende der Sequenz Nepals, geschickt als *Cliffhanger* im Voice-Over gesetzt – bildet den zentralen Punkt der Erzählung (*crisis*). Dieses Ereignis an diesem bestimmten Punkt, nämlich exakt der Mitte des Films, dient nicht nur der Spannungserzeugung, sondern bestimmt auch den Fortgang der Geschichte: Kann die Reise unter diesen Umständen überhaupt weitergehen? Wenn ja, wie? Ihren Höhepunkt (*climax*) erreicht die Geschichte schließlich in Mexiko. Dort wird dann – wie vorhergesagt – das gemeinsame Kind geboren. Der Höhepunkt besteht aber nicht, wie man annehmen könnte, in dessen Geburt, die ist vielmehr der Auslöser dafür, denn nun soll die Weiterreise in einem VW-Bus erfolgen – mit dem Kind an Bord. Es findet also keine Verschiebung hin zu einer Familiengeschichte statt, nein, die Reise bleibt weiterhin im Fokus der Erzählung, sie wird einfach nur zu dritt fortgesetzt. Der eigentlich Höhe- und zugleich emotionale Tiefpunkt der Figuren besteht im Zusammenbruch des aufwendig hergerichteten VW-Busses und der daran anschließenden Frage, wie die Geschichte zu einem glücklichen Ende gelangen kann (*denouement*). Neben diesem Aufbau nach Art der klassischen drei-Akt-Struktur weist der Film noch zahlreiche weitere fiktionalisierende Erzähl- und Montagetechniken auf und insgesamt einen sehr spie-



WEIT. DIE GESCHICHTE VON EINEM WEG UM DIE WELT
(D 2017)

lerischen Umgang mit dem Material, wie er typisch ist für den neueren (Kino-)Dokumentarfilm. Eine weitere, wichtige Technik, die in WEIT verwendet wird, ist der Schuss-Gegenschuss. Dieses Verfahren finden wir zum Beispiel in der Sequenz „Russland“, in der Gwen den Schülern einer Klasse von ihrer Reise erzählt (DVD, TC: 01:19:15 – 01:01:20:05). In einem kurzen Aufsatz zum Schuss/Gegenschuss beschreibt Hans Beller, was passiert, wenn diese Technik im Dokumentarfilm angewandt wird. Wobei Beller sie in einen größeren Rahmen stellt und als Teil des sogenannten „Coverage-Systems“ betrachtet, „das sich im klassischen Hollywood als Norm durchgesetzt hat“, um „in fiktionalen Dialogszenen dem *Illusionsbedürfnis* des Publikums“ entgegenzukommen (Beller 2011: 168). Beller spricht ganz ähnlich von „fiktionalen Montagemustern“, deren Ziel darin besteht, einen lückenlosen Erzählfluss zu gewährleisten. Das Coverage-System beinhaltet neben dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren diverse weitere Aspekte, darunter das 180°-Schema, Handlungs- und Blickachsen sowie das bereits erwähnte

Kausalitätsprinzip des continuity editing. Dabei ist die Blickstruktur des Schuss/Gegenschuss-Prinzips relevant, da sie „die empathische Teilhabe an der Figur erleichtern und unterstützen kann, weil sie jenes alltägliche Wahrnehmungsverhalten nachahmt, das wir zeigen, sobald wir uns für jemanden interessieren“ (ebd.). Zur Norm wurde das System aufgrund seiner Wirkung auf den Zuschauer, die eben der natürlichen Wahrnehmung nahekommt und Schnitte „wahrnehmungs-unauffällig“ werden lässt. Das System trägt also zum sogenannten unsichtbaren Schnitt bei, der narratologisch gesprochen die Transparenz der Diegese ermöglicht, das heißt, die Vorstellung von einer in sich geschlossenen Welt. „Eine solche Montage vernäht die Spuren, die Schnitte und Lücken ihrer eigenen Produktion, um ein plausibles, wengleich imaginäres Universum heraufzubeschwören“, bemerkt in diesem Zusammenhang ebenfalls Bill Nichols, mit Blick auf die Filme Frederick Wisemans (Nichols 2009: 118). WEIT setzt die Prinzipien des Coverage-Systems gekonnt um.

Beller folgert aus seinen Beobachtungen: „In diesem emotionalisierenden *Effekt* liegt der zusätzliche strategische Aspekt der Anwendung des Montagemusters im Dokumentarfilm, der über den der formalen Orientierung in Raum und Zeit hinausweist“ (Beller 2011: 181, Herv. i.O.). Anders gesagt: Die Anwendung der fiktionalisierenden Montage im Dokumentarfilm erlaubt dem Zuschauer, sich eine durch die Figuren heraufbeschworene Welt vorzustellen – und das, bei einer realen Urheberschaft.

3. Fazit: Spielraum und Grenzen der fiktionalisierenden Montage

Der narrative Dokumentarfilm, wie ich ihn konzipiert habe, stellt eine fundamentale Form der Gattung dar. Ich habe sie bewusst als einen Pol bezeichnet von dem aus sich andere Formen entfernen oder annähern können, je nach Gebrauch und Menge fiktionalisierend wirkender Erzähl- und Montageverfahren. Der diametral gegenüberliegende Pol sei der themengeleitete Dokumentarfilm. Mit dem Film WEIT. DIE GESCHICHTE VON EINEM WEG UM DIE WELT liegt meinem Konzept zufolge ein Beispiel für die ‚reinste Form‘ des narrativen Dokumentarfilms vor, denn er beherzigt *alle* Merkmale, die ein narrativer Dokumentarfilm aufweisen kann (vgl. Trautmann 2017: 322–323). Folgende Merkmale zeichnen einen narrativen Dokumentarfilm aus:

- die *Großform des Films* ist *handlungsgeleitet* (narrative Segmente überwiegen),
- der Film stellt eine Erzählung mit einer Geschichte dar, die *ereignishafte Zustandsveränderungen* in einem zeitlich bestimmbareren Rahmen wiedergibt,
- die Geschichte der Erzählung wird (möglichst komplett) *in einem endogenen Prozess* aus dem Eigenmaterial hervorgebracht,
- der *Aufnahmeprozess* bleibt *unsichtbar* (außer er ist Teil der Geschichte),
- eine (transparente) *Diegese* mit einem Handlungsraum entsteht,
- aus Personen werden *Figuren* (Menschen, Tiere nur wenn sie anthropomorphisiert werden),
- es kommen *keine/kaum Interviews* vor oder diese sind nicht als solche erkennbar, sondern stellen Dialoge/(innere) Monologe dar (Vermeidung von Talking Heads),
- es findet *keine* (beabsichtigte) durchgängige direkte *Adressierung* an die Zuschauerin statt (keine Durchbrechung der ‚vierten Wand‘),
- es werden *keine/kaum Namen*, Berufsbezeichnungen oder lange Texttafeln innerhalb der Geschichte eingeblendet,
- es wird *kein Off-Kommentar* gebraucht (außer gesprochen vom/von Autor/-en),
- es wird *kein Fremd- oder Archivmaterial* eingesetzt (außer sie sind Teil der Geschichte, d.h. sie werden vorgefunden und damit intradiegetisch legitimiert, z.B. Familienfotos oder Super-8-Aufnahmen),
- es finden *keine* (sichtbaren) *Eingriffe*, Nachstellungen oder künstliche Arrangements der vorfilmischen Wirklichkeit statt (außer sie sind Teil der Geschichte),
- durch die Montage-, Bild- und Tontechnik werden *überwiegend fiktionalisierende Lektüeranweisungen* gegeben (feste Einstellungsgrößen, Continuity-Schnitt, Over-the-Shoulder-Shots, POVs, Schuss-Gegenschuss-Verfahren, Sounddesign, Musik/Score, keine absichtsvollen Verweise auf Gattungszugehörigkeiten).

Dokumentarfilme, die diese Merkmale nicht oder nur teilweise aufweisen, entfernen sich vom narrativen Dokumentarfilm, das heißt von einem als Erzählung

wahrgenommenen Dokumentarfilm. Sie sind dementsprechend offener gestaltet, können der Zuschauerin einerseits mehr Raum für eigene Auslegungen lassen und mehr Fragen aufwerfen als Antworten geben, können aber andererseits auch, durch zum Beispiel einen omnipräsenten Off-Kommentar, sehr eingrenzende Vorgaben machen und den Interpretationsraum stark einschränken. Was sie in jedem Fall nicht tun, ein in sich geschlossenes Universum zu entwerfen. Eine bewusste Annäherung an die reine Form des narrativen Dokumentarfilms, das heißt das absichtsvolle Anliegen der Filmemacher, den Zuschauern von Dokumentarfilmen zu ermöglichen, in eine von ihnen geschaffene Welt abzutauchen, baut immer auf dem Willen der Zuschauerin auf, sich hierauf einzulassen. Inwieweit ein Abtauchen in die präsentierte Geschichte also möglich ist, anders gesagt ein Unterdrücken oder in den Hintergrund treten einer dokumentarisierenden Lektüre während der Sichtung des Films, hängt von den Vorführbedingungen ebenso wie von der Bereitschaft der Zuschauerin ab, sich dem subjektiven Blick eines Filmemachers und seiner erzählten Welt anvertrauen zu wollen. Natürlich können im Nachhinein Fragen zum Wahrheitsgehalt der Erzählung gestellt werden. Die Möglichkeit zur Verifizierbarkeit der Aussagen muss immer gegeben sein (vor, während oder nach der Sichtung), ansonsten obliegt die Zuschauerin einer Fälschung beziehungsweise befindet sich im wahrsten Sinne des Wortes im falschen Film, nämlich in einem Spielfilm. Aber das ist eine andere Geschichte.

Magali Trautmann

studierte Romanistik und Filmwissenschaft in Berlin und Paris. Sie promovierte 2016 über den narrativen Dokumentarfilm und ist seither als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Master-Studiengang «Transnationale Literaturwissenschaft: Literatur, Theater, Film» der Universität Bremen tätig. Zuvor war Magali Trautmann freie Autorin für Trick- und Dokumentarfilm für verschiedene Sender (Arte, Deutsche Welle, DSF, Pro7) und arbeitete an Kurzfilmen (*The Second Experiment*, D 1999; *Geschichten von anderswo*, D 2007) sowie an zwei Kinodokumentarfilmen mit (*Fussballgöttinnen*, D 2006; *Comerade Couture*, D 2009).

Buchpublikation

2017: *Show and Tell – Der narrative Kinodokumentarfilm von 1995–2015*, Herbert von Halem Verlag, Köln

Literatur

Beller, Hans (2011): *Schuss/Gegenschuss im Dokumentarfilm. Zum Cross-over eines fiktionalen Montagemusters*. In: Brinckmann, Christine N./ Hartmann, Britta/et al. (Hg.): *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Marburg: Schüren Verlag, 20/1, S. 166–182.

Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung*. 3. Aufl. München: Fink.

Hjort, Mette (2002): *Themes of Nation*. In: Louwerse, Max/Van Peer, Willie (Hg.): *Thematics. Interdisciplinary Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, S. 301–321

Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York: de Gruyter.

Nichols, Bill (2001, 2010): *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Niles, John D. (1999) : *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Odin, Roger (2011): *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.

Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston: de Gruyter.

Schmitt, Christoph (Hg.) (1999): *Homo narrans: Studien zur populären Erzählkultur. Festschrift für Siegfried Neumann zum 65. Geburtstag*. Rostocker Beiträge zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Band 1. Münster: Waxmann Verlag.

Siefer, Werner (2015): *Der Erzählinstinkt. Warum das Gehirn in Geschichten denkt*. München: Carl Hanser Verlag.

Trautmann, Magali (2017): *Show and Tell. Der narrative Kinodokumentarfilm von 1995–2015*. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Wulff, Hans J. (2012): *Homo narrans: Von den Sinnhorizonten des Erzählens*. Online unter: <http://www.derwulff.de/files/2-183.pdf> [02.11.18].

Bildnachweis

Seiten 1, 4: Magali Trautmann an der ZDOK-Konferenz 2019, Bild: Andy Michaelis ©2018

Seiten 5, 6: Filmplakat und Stills aus WEIT. EINE GESCHICHTE VON EINEM WEG UM DIE WELT, Gwendolin Weiss, Patrick Allgaier (D, 2017)

Seiten 7, 8: Grafische Darstellungen von Magali Trautmann zur Dramaturgie des Filmes WEIT. DIE GESCHICHTE VON EINEM WEG UM DIE WELT (2017)

Seite 9: Filmstills aus WEIT. EINE GESCHICHTE VON EINEM WEG UM DIE WELT, Gwendolin Weiss, Patrick Allgaier (D, 2017)