



Historische Entwicklung

Die ersten Filmaufnahmen überhaupt, die die Brüder Lumière 1895 in Frankreich machten, waren dokumentarische Aufnahmen und zeigten Alltagssituationen, z. B. Arbeiter:innen der Lumière'schen Fabrik, die in die Pause strömten. Die Begeisterung darüber, dass man mit der neuen Technik des Cinematographen in der Lage war, die Realität „einzufangen“ und auf die Leinwand zu bringen, war groß. Heute ist allerdings bekannt, dass diese Filme keineswegs nur durch reine Beobachtung des Alltags zustande kamen, sondern teils ganz bewusst inszeniert wurden, damit sie realistischer wirkten. Der Wunsch nach größtmöglichem Realismus führte zu Eingriffen in die Realität vor der Kamera. Mit diesem Paradox lebt der Dokumentarfilm also von Beginn an.

Die Inszenierung der Realität

Robert Flaherty schuf 1922 mit *Nanuk, der Eskimo* den ersten langen (stummen) Dokumentarfilm, der ein breites Publikum begeisterte. Flaherty filmte das Leben der indigenen Bevölkerung in der kanadischen Arktis. Um den Film ansprechender zu gestalten, beschränkte er sich allerdings nicht darauf zu dokumentieren, was er vorfand, sondern griff energisch ein und inszenierte mit einer Gruppe von Inuit die fiktive Geschichte um das Familienoberhaupt Nanuk, das auf althergebrachte Art versucht, seine Familie zu ernähren.

Heute ist bekannt, dass Flaherty mit so vielen Inszenierungen arbeitete, dass der Film streng genommen kaum noch dokumentarisch genannt werden kann.^[1] Der Film wurde dennoch (oder womöglich gerade deshalb) ein großer Erfolg und prägte über Jahrzehnte das im Westen vorherrschende Bild der indigenen Bewohner:innen der Arktis. Auch Flaherty musste mit dem dokumentarischen Paradox umgehen, insbesondere, weil er das ursprüngliche Leben der Inuit zeigen wollte, das es so schon längst nicht mehr gab.^[2]

Ganz andere Wege beschritten zu dieser Zeit die dokumentarischen Avantgardisten (Dziga Vertov, Walter Ruttmann u. a.), die sich weniger der Inszenierung von Bildern und Geschichten vor der Kamera widmeten als der Kunst, eine durch die Realität angeregte Geschichte durch kreative und überraschende Bildgestaltung und Montage zu erzählen. Filme wie *Der Mann mit der Kamera* (1929) oder *Berlin*.

[1] So castete Flaherty seine Inuit-Familie zusammen, gab allen Hauptpersonen andere Namen und verlangte von seinen „Darsteller:innen“, sich vor der Kamera möglichst „urtümlich“ zu verhalten, obwohl der Alltag der Inuit 1919/20 längst recht „modernisiert“ war. So jagten die Männer inzwischen mit Gewehren statt Speeren, wurden aber für den Film gebeten, die Speere noch einmal hervorzuholen, um eine Robbe zu erlegen. Als ihnen genau das nicht gelang, nutzte Flaherty schließlich eine erschossene Robbe für diese Szene und schnitt die Bilder so, als wäre sie mit einem Speer erlegt worden.

[2] Hinzu kam die Tatsache, dass das damals verfügbare technische Equipment für die Arbeit im ewigen Eis der Arktis kaum geeignet war. Flaherty behalf sich daher oft damit, die Umgebung so umzugestalten, dass ein Dreh unter diesen Umständen überhaupt möglich wurde. Er baute Windschutzvorrichtungen für die Kamera und ließ halbierte Iglus errichten, in die genügend Tageslicht einfiel, um den Alltag in einem Iglu auf der Leinwand zeigen zu können.



Die Sinfonie der Großstadt (1927) gelten als Meilensteine des dokumentarischen Filmschaffens und bestechen vor allem durch ihren virtuoson Gebrauch verschiedenster Filmtechniken (wie Mehrfachbelichtungen, Jump Cuts, Split Screens und Zeitraffer).

Documentaries oder der „klassische Dokumentarfilm“

Einiges änderte sich, als sich ab Mitte der 1930er-Jahre auch im Dokumentarbereich der Tonfilm durchzusetzen begann. Da das frühe Tonequipment für spontane Aufnahmen während der Dreharbeiten noch nicht geeignet war, blieben Dokumentarfilmschaffende zwar zunächst dabei, Bild und Ton getrennt aufzunehmen und zu bearbeiten. Im fertigen Film nahm dann aber häufig der Off-Kommentar eine zentrale dramaturgische Rolle ein, um den herum der Film „gebaut“ wurde. Die Filmbilder „illustrierten“ nun den Text, den es vorher nicht (oder nur sehr knapp in Form von Zwischentiteln) gegeben hatte.

Diese Vorgehensweise hatte ganz praktische Folgen für die Dreharbeiten, denn gedreht wurde nun zunehmend nach den Vorgaben des Skripts, das die spätere Montage bereits mitdachte. So wurden vor Ort bestimmte Szenen oder Situationen gezielt gesucht (oder hergestellt), um den bereits geplanten Filmtext visuell ansprechend bebildern zu können. Diese Art Dokumentarfilm wird als klassische *documentary* bezeichnet; ihr Merkmal ist eine starke Gestaltung des Materials durch die Regie und einen Kommentar, der die Rezeption der Bilder prägt. Als Initialzündung dieser dokumentarischen Richtung und bis heute stilprägendes Beispiel gilt John Griersons *Drifters* (1929) über die kommerzielle Hochseefischerei auf der Nordsee.

Propagandafilme

Propagandafilme wollen das Publikum gezielt manipulieren, indem sie Emotionen und Ressentiments hervorrufen. Auch sie arbeiten häufig mit starken Kommentaren, die gezielt eingesetzt werden, um den Bildern eine bestimmte Lesart aufzuzwingen und sie politisch aufzuladen. Die ersten expliziten Propagandafilme entstanden während des 1. Weltkriegs, wobei jede Kriegspartei filmische Propaganda einsetzte, sowohl in Form von Wochenschauberichten als auch in langen Filmen (die dokumentarisch oder fiktional sein konnten). Sehr häufig ging es darum, den Feind zu diskreditieren und eigene Erfolge herauszustellen.

In den 1920er-Jahren entwickelten Regisseur:innen komplexere Manipulationstechniken, um ihre Botschaften noch geschickter in Dokumentarfilme einzubauen. Einige Filmschaffende machten sich die Methoden der cineastischen Avantgarde^[3] zu eigen und begannen, die Bedeutung dokumentarischer Bilder und Bildfolgen

^[3] Es darf nicht übersehen werden, dass auch viele Avantgarde-Regisseur:innen selbst (z. B. Walter Ruttmann, Dziga Vertov) in dieser Zeit Filme drehten, die sich heute als propagandistisch einordnen lassen. Dziga Vertov ging z. B. davon aus, als Regisseur den Auftrag zu haben, zur politischen Erziehung des Publikums beizutragen. Im Dokumentarfilm sah Vertov das perfekte Agitationsmedium, weil nur er in der Lage sei, die Welt umfassend und objektiv einzufangen.



HANDOUT

durch gezielte Montage zu manipulieren. Beispielhaft kann dies an den Filmen Leni Riefenstahls studiert werden, die Ideen und Erfindungen der Avantgarde nutzte, um Ideologie und Ästhetik des Nationalsozialismus zu verbreiten.

Damals wie heute stehen Propagandafilme im Dienst unterschiedlicher politischer Ideologien. Mal im direkten Auftrag politischer oder wirtschaftlicher Akteur:innen, mal getrieben vom politischen Impuls der Filmschaffenden selbst. Allen Propagandafilmen gemein ist, dass sie offen oder verdeckt ideologische Ziele verfolgen und die Meinungsbildung des Publikums gezielt beeinflussen wollen.

Dokumentarfilme als „Fenster zur Welt“

In der Nachkriegszeit blieb die dokumentarische Filmproduktion zunächst erprobten Formen verhaftet und der Siegeszug der *documentaries* setzte sich fort. Thematisch ging der Blick in diesen Zeiten häufig in die Ferne, das Publikum entdeckte via Film fremde Welten und unbekannte Gesellschaften. Ihrer Themen wegen wurden Dokumentarfilme in den 1950er-Jahren oft als „Fenster zur Welt“ begriffen, mit denen sich der eigene Horizont erweitern ließ. Dass sich dabei der Inhalt, selten aber der Rahmen dieses „Fensters“ veränderte, war die Schattenseite dieser stereotypen Fokussierung auf den prägenden Kommentar.

Vielen klassischen *documentaries* fehlte es an einer Reflexion der eigenen filmischen Methode. Aus künstlerischer Sicht trat der Dokumentarfilm in dieser Zeit auf der Stelle. Das änderte sich erst mit den technischen Entwicklungen in den 1960er-Jahren.

Technische Innovationen erlauben neue Methoden

In den 1960er-Jahren kamen leichtere, tragbare und leisere 16-mm-Kameras auf den Markt, mit denen es möglich war, die Geschehnisse vergleichsweise unauffällig aufzuzeichnen. Wo früher für die schweren Kameras erst Stative aufgebaut und die Protagonist:innen in die richtige Position gebracht und ausgeleuchtet werden mussten, ließen sich die neuen Kameras leicht schultern und den Protagonist:innen konnte einfach gefolgt werden, wohin auch immer sie sich bewegten.

Drehorte aufwändig einzurichten wurde durch das lichtempfindlichere Filmmaterial obsolet; zudem ermöglichte Synchronon authentische Dialog-Mitschnitte. Damit war die Abkehr vom klassischen Off-Kommentar eingeleitet. Diese technischen Neuerungen schufen die Grundlagen, um die gesellschaftlichen Umbrüche, die sich Ende der 1960er-Jahre Bahn brachen, nicht nur im Dokumentarfilm zu zeigen, sondern auch das dokumentarische Filmschaffen selbst zu verändern.

Direct Cinema – Beobachtender Dokumentarfilm

In den USA entwickelte eine Gruppe Journalisten um Robert Drew Anfang der 1960er-Jahre einen neuen Stil des Fernsehdokumentarfilms, den sie *Direct Cinema* (anfangs synonym auch: *Uncontrolled Cinema*) nannten. Die Grundidee war es, Vorgänge zu beobachten, ohne einzugreifen. Gleich einer *fly on the wall* (Fliege an



der Wand) wollten die Filmemacher:innen, ohne es zu beeinflussen, das Leben filmen. Aus naheliegenden Gründen empfahl sich diese Herangehensweise vor allem in Situationen, die selbst in einer dramatischen Struktur organisiert waren (wie Wettkämpfe oder andere kompetitive Situationen) und einem klaren Ablauf folgten. Bekannte *Direct Cinema*-Filme sind etwa *The Chair* (1962), in dem ein Anwalt darum kämpft, einen zum Tode Verurteilten vor dem elektrischen Stuhl zu bewahren, und *Primary* (1960), ein Film über den späteren US-Präsidenten John F. Kennedy im Vorwahlkampf.

Cinéma Vérité – Teilnehmender Dokumentarfilm

Auch in Europa wurden die neuen technischen Möglichkeiten mit viel Interesse aufgenommen. In Paris drehten Jean Rouch und Edgar Morin im Sommer 1960 mit *Chronique d'un été* (*Chronik eines Sommers*, 1961) einen Film, für den sie die gleiche neue Technik nutzten wie die US-amerikanischen Vertreter:innen des *Direct Cinema*.

Rouch und Morin gingen aber anders vor: Sie wollten nicht unsichtbar sein, sondern brachten sich selbst sichtbar in den Film ein, während sie mit der Kamera durch die Straßen liefen, um mit jungen Leuten über das Glück zu sprechen. Ihr Film ist ein künstlerisches Experiment und gleichzeitig ein spannendes Zeitdokument, weil die Suche nach der filmischen „Wahrheit“ und die Diskussionen über die beste Vorgehensweise genauso in den Film integriert sind wie die Selbstkritik der Filmemacher.

Das *Cinéma Vérité* arbeitet ganz bewusst und sichtbar mit Interaktionen, Selbstreflexivität und Provokation. Bis heute finden sich diese Ansätze und Gedanken in vielen Dokumentarfilmen, etwa bei Agnès Varda oder Michael Moore, wieder.

Dokumentarischer Essayfilm

Eine besondere Spielart des Dokumentarfilms ist der dokumentarische Essayfilm, der beobachtende wie inszenierte Elemente enthalten kann und einen offenen, experimentellen Charakter hat. Essayfilme beanspruchen die Freiheit, sich narrativer Konventionen zu entziehen und in dramaturgischer Hinsicht neue Wege zu erkunden. Metaphorische Bilder spielen eine ebenso große Rolle wie assoziative Montagen, in denen es oft weniger darum geht, eine kontinuierliche Geschichte zu erzählen, als die Idee einer kontinuierlichen Erzählung generell infrage zu stellen.

Essayfilme bürsten oft ganz bewusst die gewohnte filmische Dramaturgie gegen den Strich, um die Wahrnehmung des Publikums zu hinterfragen. Oft wird der sprunghafte Rhythmus durch die erklärende Stimme eines:er Erzählers:Erzählerin aufgefangen, die die einzelnen Teile des Films zusammenhält. Herausragende Beispiele für Essayfilme stammen von Chris Marker, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Alexander Kluge, Marguerite Duras und Edgar Reitz.



Investigativer Dokumentarfilm

Diese Variante des Dokumentarfilms folgt einem aufklärerischen Impuls und fokussiert einzelne Ereignisse, um über sie und ihre Hintergründe zu informieren. Häufig – aber nicht immer – widmen sich investigative Dokumentarfilme politisch brisanten Themen und üben Gesellschafts- oder gar Systemkritik. Zugang und Methoden haben oft eine große Nähe zum Journalismus, nicht zuletzt, weil ein investigativer Dokumentarfilm oft genug auch als „Beweisstück“ funktionieren soll.

Beispielhafte Filme waren *Roger & Me* (1989) von Michael Moore oder *Beruf Neonazi* (1993) von Winfried Bonengel. Laura Poitras' *Citizenfour* über den US-amerikanischen Whistleblower Edward Snowden, der die illegalen Abhörpraktiken der NSA und anderer Geheimdienste aufdeckte, wurde 2015 mit dem Oscar für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet.

Themenzentrierter Dokumentarfilm

Seit den späten 1980er-Jahren hat der Dokumentarfilm einen wahren Boom erlebt. Die Weiterentwicklung der Videotechnik hat die Produktionsbedingungen verbessert und gleichzeitig dafür gesorgt, dass sich die Szene professionalisierte. Seit den 1990er-Jahren sind viele für das Kino produzierte, bildgewaltige Dokumentarfilme entstanden, die sich einer kritischen Bestandsaufnahme der Verhältnisse oder einem bestimmten Thema widmen und auf kreative, fantasievolle Art das Genre neu definieren.

Der ehemalige DEFA-Regisseur Volker Koepp hat sich bereits seit den 1960er-Jahren mit sensiblen und ästhetisch herausragenden Dokumentarfilmen einen Namen gemacht, die sich gesellschaftlichen Themen über die Annäherung an spezifische Landschaften und ihre Bewohner:innen nähern, z. B. mit dem *Wittstock-Zyklus* (1975–1987), *Kalte Heimat* (1996) oder *In Sarmatien* (2013). Auch Tamara Trampe hat mit ihren Filmen immer wieder eindrucksvoll gezeigt, wie komplexe politische Themen dokumentarisch durchdrungen werden können, ohne sie dramaturgisch zu vereinfachen.

Soziale Ungleichheit, Klimawandel, Umweltkatastrophen, der Zusammenbruch der Finanzmärkte ... – die Liste der Themen, mit denen sich engagierte Dokumentarfilme beschäftigen, scheint endlos. Tatsächlich haben Filme „mit einer Mission“ bis heute Konjunktur. Auch hier dürften die Filme von Michael Moore für die Entwicklung zumindest mitverantwortlich sein, gleiches gilt zweifellos für *Eine unbequeme Wahrheit* (2006), in dem Regisseur Davis Guggenheim gemeinsam mit dem ehemaligen US-Vizepräsidenten Al Gore schon vor mehr als 15 Jahren energisch auf die Klimakrise aufmerksam machte. Auch die Regisseurinnen Lucy Walker, Ava du Vernay und Liz Garbus stehen für engagierte, und auch an der Kinokasse erfolgreiche, Dokumentarfilme.