BILDER DES WIRKLICHEN
Texte zur Theorie des Dokumentarfilms
Hg. von Eva Hohenberger
Texte zum Dokumentarfilm Band 3

Auszug aus:
Eva Hohenberger
DOKUMENTARFILMTHEORIE
Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme [S. 9-18]

[...]
Orientiert man sich zunächst phänomenologisch am Gegenstand, dann hängt die theoretische Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm davon ab, daß er selbst als etwas vom Spielfilm Unterschiedenes wahrgenommen wird und propagiert werden kann. Zu Beginn der Filmgeschichte ist dies entgegen aller Ursprungsmythen von einer »grundlegenden Dichotomie der Filmkunst«[1] noch nicht der Fall, wie die neuere Forschung zum frühen Kino zeigt.[2] »Die frühen Ansichten«, schreiben Kessler, Lenk und Loiperdinger, »zeigten dem Publikum Bilder von Ereignissen, denen es nicht beiwohnen konnte, oder von fernen Ländern, die es nicht bereisen konnte. Die ›Authentizität‹ dieser Bilder wurde nicht diskutiert, sondern schlicht vorausgesetzt.«(KINtop 1995, 8) Erst mit der »Verschiebung von der ›autonomen‹ Aufnahme zur funktionalen Einstellungsfolge in den Propagandafilmen des Ersten Weltkriegs [...] wurde die Authentizität des filmischen Bildes zu einem zentralen Problem, weil und insofern es dafür benutzt wurde, verbale Aussagen zu ›beweisen‹.« (ebd., 8/9) Der amerikanische Filmhistoriker Tom Gunning, der den Begriff der *Ansicht* (view) für die frühen Dokumentationen geprägt hat, führt die Differenzen zum Dokumentarfilm weiter aus: »Ich denke,« schreibt er, »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, wie in den Filmen aus dem Krieg, oder eine dramatische Struktur, die auf dem Vokabular des continuity editing und der dem Spielfilm entlehnten Gestaltung von Charakteren beruht, wie in Nanook.« (Gunning 1995, 118) Gunning macht zu Recht darauf aufmerksam, daß auch der Spielfilm sich entwickelt haben mußte, bevor sich der Dokumentarfilm politisch und ästhetisch von ihm absetzen konnte. Dieses »Absetzen« führt in den zwanziger und dreißiger Jahren zu den ersten Theorien des Genres, die exemplarisch mit den Namen Dziga Vertov und John Grierson verbunden sind. Obwohl in ihren ästhetischen und politischen Positionen Antagonisten, gründen beide

Theorien doch auf der ökonomischen und damit auch ideologischen Übermacht des Spielfilms. Vertov und Grierson sind die ersten, die eine Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms an einen spezifischen Wirklichkeitsbezug des Genres binden und aus ihm seine interventionistische soziale Funktion ableiten. Mit den Filmen und Schriften Vertovs tritt der Dokumentarfilm in den zwanziger Jahren endgültig aus dem Stadium der »Ansichten« heraus und beansprucht eine eigenständige filmische Form ebenso wie eine eigenständige soziale Funktion.[3]

Zwischen 1922 und 1925 erscheint in 23 Ausgaben Vertovs »Kinoprawda«, ein filmisches Gegenmodell zu den meist als Chronik verschiedenster Ereignisse eines bestimmten Zeitraums organisierten Wochenschauen von Pathé oder Gaumont. Vertov stellt dem additiven Prinzip der Wochenschau die analytische Durchdringung eines Gegenstands oder Themenkomplexes entgegen und nutzt die »Kinoprawda« zugleich als technisch-ästhetisches Experimentierfeld. Er läßt mit Handkameras drehen, erprobt Mehrfachbelichtungen, Einfärbungen, Zeitraffer und Zeitlupe, Trickaufnahmen, graphische Gestaltungen der Zwischentitel, und experimentiert mit der Montage. In den Jahren der »Kinoprawda« entwickelt Vertov seine Idee des »Kinoglaz« und gründet die Bewegung der »Kinoki«, der »Kinoäugler«. In den Manifesten der Kinoki formuliert er seine Theorie des Dokumentarfilms.

Die meisten dieser Texte sind polemische Pamphlete, die, ebenso wie manche Zwischentitel von Vertovs Filmen, graphisch im Stil der Konstruktivisten gestaltet waren. In diesen Manifesten entwickelt Vertov seine Idee vom »Film der Fakten«, hergestellt in einer »Fabrik der Fakten« von den Kinoki, den Ingenieuren des Films. Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, daß auch Vertovs Theorie im Kontext der russischen Avantgarde und ihrer vielfältigen Strömungen wie Futurismus, Konstruktivismus, Biomechanik, Literatur der Fakten oder Formalismus gelesen werden muß (s. Beilenhoff 1973). Wie für diese Kunst- und Denkströmungen ist auch für Vertov die Erfahrung der Revolution entscheidend, und nicht nur für ihn bedeutet die Teilhabe an der Revolution zuallererst eine Revolutionierung der künstlerischen Mittel, um mit den Umbrüchen der Realität selbst künstlerisch überhaupt Schritt halten zu können.

Der Spielfilm gehört für Vertov zur alten, vorrevolutionären Welt, ideologisch und ästhetisch gebunden an bourgeoise Traditionen der Schauspielerei und des Theaters. Demgegenüber greift die revolutionäre, faktographische Filmkunst in die revolutionäre Gegenwart ein, motiviert sie, organisiert sie und gibt ihr ein Bild von sich selbst, das über die Gegenwart hinausweisen kann. Revolutionäre Filmkunst bedeutet ebenso die Rückführung des Films auf sein eigentliches, sein technologisches Wesen, auf die Maschine Film. »Vertovs Emphase für die Kamera als Fundierung filmischen Arbeitens leitet sich genetisch aus

an akustischem Material gemachten Erfahrungen ab. In Weiterentwicklung futuristisch-bruitistischer Experimente gründete er 1916-17 sein Laboratorium des Gehörs; mit einem alten Phonographen registriert und montiert er Maschinengeräusche, Stimmen, Musik usw., macht dokumentarische Kompositionen und musikalisch-literarische Wortmontagen. Zugleich interessiert er sich, zunächst rein theoretisch, für die reproduktiven Möglichkeiten der Kamera, für jene, wie er später sagt, ›Stücke authentischen Lebens und unwiderrufliche Ereignisse.‹« (Beilenhoff 1973, 144). Anstatt die Kamera dem menschlichen Auge zu unterwerfen, wie es später das *cinema direct* verlangen wird, geht es ihm im Gegenteil um die Hingabe des Auges an die technischen Möglichkeiten der Kamera.

Der zentrale Begriff in Vertovs Theorie ist der des »Kinoglaz«. Er meint zum einen die Aufgabe der Kinoki, die Erstellung des Films der Fakten, »die dokumentarische filmische Entschlüsselung der sichtbaren und der dem menschlichen Auge unsichtbaren Welt« mit dem Ziel, »im Leben selbst eine Antwort auf ein gestelltes Thema zu finden« (Vertov 1973, 77). Zum anderen meint Kinoglaz die Methode der Kinoki, »eine wissenschaftlich-experimentelle Methode der Untersuchung der sichtbaren Welt a) auf der Grundlage einer planmäßigen Fixierung von Lebensfakten auf Film und b) auf der Grundlage einer planmäßigen Organisation des auf Film fixierten dokumentarischen Filmmaterials« (Vertov 1973, 76).

Vertov entwickelt also seine Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms im Rahmen der Faktographie, eines rationalen und konstruktiven Schreibens mit Fakten. Fakten sind zunächst Lebensfakten, unwiederbringliche historische Momente der Realität. Mit der Aufnahme des »überrumpelten Lebens« verwandeln sich Lebensfakten in Filmfakten. Als solche stehen sie zu den Lebensfakten einerseits in einem Verhältnis »ontologischer Authentizität« (Petric 1987, 50ff), sind aber andererseits technologisch definiert und dem Blick des Auges durch die Materialität der Kamera überlegen. Noch vor der Organisation der Filmfakten zur »Filmsache«, dem Film der Fakten oder Dokumentarfilm, erweitert Vertov den Montagebegriff erheblich. Montage ist nicht nur und nicht erst die Organisation der Filmfakten zu einem Film, sondern greift als organisierendes Moment bereits in die Aufnahme der Filmfakten ein. Vertov unterscheidet sechs Ebenen von Montage (Vertov 1973, 45), deren letzte er als »zentrale Montage« bezeichnet. Sie wird geleitet durch das Prinzip des Intervalls. Das Intervall ist die »zwischenbildliche Bewegung«, die sich als graphische (als Linie, als Winkel) zwischen den Einstellungen bildet und dem Film, analog zur Lyrik, einen Rhythmus, eine Metrik gibt. Diese Metrik denkt Vertov als autonome Struktur, deren Bedeutungspotential die Filmfakten gegenüber den Lebensfakten durchlässig werden läßt. Das Intervall eröffnet wie ein

Prisma eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit, so daß sich der Dokumentarfilm als künstlerisches Produkt selbst dann nicht transparent zur Realität verhält, wenn die einzelnen filmischen Fakten ontologisch an sie gebunden sind.

Ganz im Gegensatz zu Vertovs Vorstellungen eines auch sprechenden Films der Fakten trug der Einfluß des Radios als »Leitmedium« der zwanziger und dreißiger Jahre zu einer Entwicklung des Dokumentarfilms bei, die ihn Grierson als ein Genre des realistischen Films bestimmen ließ. »John Grierson ist der Vater der Dokumentarfilmbewegung in der englischsprachigen Welt«, schreibt Barsam (1992, 77) und legt den Beginn dieser Bewegung mit der Gründung der Filmabteilung am Empire Marketing Board (einer staatlichen PR-Einrichtung) auf das Jahr 1927 fest. Grierson war zu diesem Zeitpunkt 29 Jahre alt, zwei Jahre jünger als Vertov. Doch Grierson war kein Avantgardist, weder künstlerisch noch theoretisch und erst recht nicht politisch. Er war, wie Barsam sagt, »ein progressiver Denker innerhalb des Systems« (1992, 78), ein staatstreuer Sozialdemokrat.

Grierson studiert in Glasgow Sozialwissenschaften und drei Jahre in den USA Massenkommunikation und Public Relations. Sein Interesse am Film ist von vornherein politisch, publizistisch und pädagogisch geprägt. »Die Idee des Dokumentarfilms in seiner jetzigen Form stammt keineswegs von Filmleuten, sondern aus der Schule der politischen Wissenschaften in Chicago in den zwanziger Jahren. Wir studierten sehr genau die Theorien von Lippmann und fragten uns, was wir tun könnten, um die von ihm aufgezeigten Mängel im Erziehungswesen zu füllen. Wir haben, so muß ich zugeben, zuerst weniger an Film und Radio gedacht, sondern an den Einfluß der modernen Zeitungen, und wir waren Bewunderer des dramatischen Aspekts im Journalismus von Randolph Hearst. Hinter dem Sensationalismus der Nachrichten sahen wir ein tieferes Prinzip. Wir nahmen an, daß selbst eine so komplexe Welt wie die unsere so strukturiert werden könnte, daß alle sie verstehen. Deshalb wollten wir weg von der reinen Anhäufung von Tatsachen und hin zur Geschichte (story), in der die Fakten in eine lebendige, organische Beziehung zueinander gesetzt werden.« (Grierson zitiert in Decker 1995, 108)

Auch wenn Grierson wie Vertov die Affinität des Films zur Wirklichkeit in der Photographie verortet und ebenfalls von Fakten spricht, so ist sein Ziel Vertovs Absichten geradezu diametral entgegengesetzt. Die Komplexität des Sozialen, die Vertov in analog komplexen Filmen auf eine Zukunft hin mitorganisieren will, möchte Grierson in der Reduktion auf eine filmische Story vereinfachen, um Konsens über eine bestehende Gegenwart zu erzielen. Griersons Dokumentarfilmtheorie stützt sich stark auf die Schriften des amerikanischen Politologen Walter Lippmann über den modernen Verwaltungsstaat. Dieser beruht

auf dem falschen, weil uneinlösbaren Ideal des »mündigen Bürgers«, der an gesellschaftlichen Entscheidungsprozessen kompetent und informiert teilnehmen kann. Im unentwegten Scheitern dieser Partizipation des Bürgers sah Lippmann eine der wesentlichen Ursachen für die Krise der Demokratien in den zwanziger Jahren. Deshalb entwickelte er ein Konzept von Öffentlichkeit, das an die Massenkommunikation als integratives Moment komplexer Gesellschaften gebunden ist. Öffentlichkeit für Lippmann sind nicht »wir alle«, Öffentlichkeit wird fallweise durch interessengeleitete Expertengruppen erst konstituiert, die bei Krisen der politischen Repräsentation reine Machtansprüche abwenden. Die Öffentlichkeit dieser Experten wird mobilisiert, um eine Parteinahme der Bürger für eine Position der Politik überhaupt erst zu ermöglichen, wobei Wissensdefizite durch pädagogische und publizistische Maßnahmen auszugleichen sind. In ihrer Anlehnung an Lippmann ist Griersons Dokumentarfilmtheorie ebenso politische Philosophie wie exekutierte Kulturpolitik. Durch ihre Bindung an die Idee staatsbürgerlicher Aufklärung und Konsensbildung ist in ihr der Bildungs- und Erziehungsauftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehens ebenso vorweggenommen, wie sie selbst in der Konzeption der 1914 gegründeten BBC vorweggenommen war. Der Dokumentarfilm soll Informationen über soziale Kontexte vermitteln, um im Sinne demokratischer Partizipation eine Parteinahme der Bürger für eine Expertenmeinung zu ermöglichen.

Griersons Dokumentarfilmtheorie ist daher in erster Linie wirkungsbezogen. Von ihm stammt die bündige, aber zu jeglicher Auslegung einladende Definition, Dokumentarfilm sei die kreative Behandlung, der kreative Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit (»creative treatment of actuality«). In seinen »Grundsätzen des Dokumentarfilms« erscheint jener als ein besonderes Genre, das sich von der Wochenschau und der Reportage in erster Linie durch seine »schöpferische Gestaltung« eines gegebenen Stoffes unterscheidet. Der »Stoff« oder die »Handlung« selbst ergibt sich aus den politischen Erfordernissen der Gegenwart. Maßstab für ihre Wahl ist die Aktualität in bezug auf die Erfahrungswelten des intendierten Publikums. Aus diesem Grund galten Grierson die Filme Flahertys als unbrauchbar, da ihr Rückgriff auf vorindustrielle Gesellschaften und »primitive« Konflikte zwischen Individuen und Naturgewalt der Komplexität einer modernen Massengesellschaft nicht gerecht wurde. Andererseits bewunderte Grierson Flaherty für seine Fähigkeiten zur Dramatisierung, zur narrativen Darstellung seiner Stoffe, mit deren Hilfe sich auch noch die fremdesten Wirklichkeiten an die Erfahrungswelten der Zuschauer anschließen lassen. Jener narrative, dramatisierende Realismus, den Grierson propagierte, verbindet ihn mit der zeitgenössischen Bewegung des »Thirties Movement« (s. Armes 1974), einer intellektuellen und künstlerischen Strömung in

Großbritannien, deren Interesse am Volk stark beeinflußt war von den »mass observations« der Sozialwissenschaften. Aus dieser Bewegung heraus entstehen zahlreiche Sozialreportagen und realistische Romane, und die britische Dokumentarfilmbewegung, die Grierson initiierte, ordnet sich ganz in das künstlerische Umfeld des »Thirties Movement« ein, das sich in ähnlicher Form in den sozialdokumentarischen Photographien und Filmen in den USA der dreißiger Jahre wiederfinden läßt.[6]

Mit Grierson bekommt der Dokumentarfilm die Bedeutung eines realistischen Genres, das seine gesellschaftliche Funktion in der Bildung von Öffentlichkeit und politischem Konsens gewinnt. Dokumentarfilme vermitteln Weltbilder und schaffen konsensuale Werte im Rahmen demokratischer Gesellschaftsnormen. Mit Grierson etabliert sich der Dokumentarfilm auch als alternative Institution. Das sozial verantwortliche Genre steht im Gegensatz zum profitorientierten Spielfilm hollywoodscher Prägung und verfügt über gesonderte Modalitäten von Produktion und Rezeption. Mit Grierson, schreibt Christof Decker, »beansprucht der Dokumentarfilm eine erzieherische Qualität, die das Subjekt der Ansprache aus den konsumtiven Bezügen herauslöst und auf einen gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang rückbezieht. Nicht das scheinbar unverfälschte Abbilden unberührter Gegebenheiten, sondern eine soziale Funktion untermauert die Selbstdefinition des Genres, die sich ebenso gegen die affektive Kraft des Spielfilms richtet wie gegen die vermeintliche Verführ- und Ablenkbarkeit der Zuschauer, gegen den Eskapismus der Scheinwelt wie gegen das politische Desinteresse des Volkssouveräns. So entsteht der Dokumentarfilm als ein Genre, das mit der Politisierung des Films explizit einen kommunikativ zusammenführenden, demokratisierenden Auftrag verfolgt und implizit das Inventar und das Instrumentarium des Repräsentierens auf die politischen Subjekte ausdehnt, denen es gleichermaßen eine Stimme verleiht und Autonomie verwehrt.« (Decker 1995, 13) Kritischer formuliert, wird der Dokumentarfilm mit Grierson als soziale Technik bis hin zur Propaganda instrumentalisiert. Das Spezifische einer Filmform oder einer Gattung, das Vertov noch im Blick hatte, geht dagegen verloren. Vertovs antirealistische Intention, sein Faktographismus, dessen konstruktive Stoßrichtung nicht auf Wiedererkennen, sondern auf Erkenntnis aus war, wird in sein Gegenteil verkehrt: Laiendarsteller an Originalschauplätzen, Geschichten, die so hätten stattfinden können, sind nicht mehr verpönt. Unter der Maßgabe realistischen Erzählens nähern sich dokumentarische und fiktionale Filme einander an. »Griersons taxonomischer Triumph lag darin, aus dieser spezifischen Art nichtfiktionaler Filme DAS nichtfiktionale Genre zu machen und den Filmen gleichzeitig den Gebrauch bedeutsamer fiktionalisierender Dramatisierungstechniken zuzugestehen.« (Winston 1995, 103)

Die politische Inanspruchnahme des Dokumentarfilms während des Zweiten Weltkriegs und im Kalten Krieg bezeichnet Kreimeier als die »babylonische Gefangenschaft« des Genres (Kreimeier 1993, 394). Der Dokumentarfilm prägt einen Repräsentationsmodus aus, den Bill Nichols später als »expository mode« bezeichnen wird (1991, 32ff), der seine Glaubwürdigkeit durch Sprache erwirbt. Seine Dominante ist der Kommentar, der sich in didaktischer Absicht direkt an den Zuschauer wendet und dem die Bilder illustrativ oder kontrapunktisch zugeordnet sind. Dokumentarfilmtheoretische Positionen, die über Vertov oder Grierson hinausgingen, entstehen in den fünfziger Jahren nicht, und die Theoretiker des filmischen Realismus wie Bazin und Kracauer »vermeiden es bewußt, dem Dokumentarfilm-Genre eine eigene referentielle Beziehung zur Realität zuzuschreiben: Der Film als solcher hat die einzigartige Fähigkeit, ›die sichtbare – oder potentiell sichtbare – physische Realität nicht nur wiederzugeben, sondern auch zu enthüllen‹.« (Paech 1991, 28)

Erst das Fernsehen als neues »Leitmedium« der fünfziger und sechziger Jahre führt zu einer Neubestimmung des Dokumentarfilms. Zwar bewahrt es einerseits dokumentarische Kinotraditionen im Stil des »expositorischen Modus« — in Deutschland führt es etwa die Tradition des Kulturfilms fort[7] —, andererseits prägt es mit dem *cinema direct* den »beobachtenden Modus« (Nichols 1991, 38ff) aus, der durch methodische Regularien bei der Produktion für sich in Anspruch nimmt, gegenüber dem Spielfilm die bessere, weil wahrhaftigere Variante von Realismus zu sein, weil er seine Erzählungen aus authentischem Material gewinnt. Die technische »Revolution« des *cinema direct* und die »spontane Philosophie« seiner Regisseure und Propagandisten, die den Dokumentarfilm ab jetzt mit unverfälschter Realitätsabbildung gleichsetzen, prägen ab den sechziger Jahren die dokumentarische Produktion und Selbstdefinition. Ordnen Filmhistoriker das *cinema direct* ästhetisch in die (fiktionalen) neo-realistischen Bewegungen ein, die sich nach dem Krieg mit dem italienischen Neorealismus, dem britischen und amerikanischen New Cinema sowie der französischen Nouvelle Vague entwickelten,[8] behauptet die »übersteigerte Rhetorik« (Beyerle 1996, 6) der Dokumentaristen des *direct*, dank der neuen Synchronton-Technologie die Lücke zwischen Realitäts- und Filmwahrnehmung schließen zu können. Ab nun soll der Dokumentarfilm die Realitätserfahrung des Zuschauers filmisch ersetzen können. Die Wahrnehmung eines Dokumentarfilms wird gleichbedeutend mit der Teilhabe an der in ihm aufgehobenen Realität.

Diesem Ziel hatten sich weder Grierson noch Vertov verschrieben. Griersons Theorie »verantwortungsbewußter Propaganda« (Tudor 1977, 52) zielte weniger auf Realitätsersatz als auf die Produktion sozialer Werte, während Vertov mit Hilfe eines technologisierten Blicks

das Handeln in der Welt neu organisieren wollte. Der dazu notwendige erkenntniskritische Abstand zwischen der Welt und ihrem Bild, wie er sich theoretisch in Vertovs Intervallbegriff niedergeschlagen hat, schrumpft mit dem *cinema direct* auf Null. Jetzt erscheint der Dokumentarfilm in transparenter Beziehung zur Welt.

In Deutschland wird der (Fernseh-)Dokumentarist Klaus Wildenhahn zum prominentesten Vertreter und Propagandisten des *cinema direct*, dessen Ideologie unvermittelter Realitätsabbildung er teilt, das er aber durch den Ausschluß des Privaten in den Dienst einer gesellschaftskritischen Politik stellt. Die Ambiguitäten der Methode selbst sind ihm durchaus bewußt: »Ein verkäuflicher Voyeurismus kann mit dieser Methode betrieben werden. Es ist ein Teilaspekt der gesamten Direktfilmerei, daß es Mode wurde und Spaß macht, synchrone Bild- und Tonaufnahmen hier, dort und überall herzustellen. [...] Das schafft im Filmmacher die Haltung eines Dreigroschenpsychologen, der nervös darauf wartet, sich ins ›Innere‹ eines Konfliktes vorzuschummeln. Die Konzentration richtet sich auf diesen privaten, psychologischen Ansatzpunkt. Das kann nur zu einer gehobenen Art von Pornographie führen. Der Kommerz hat die Zügel in die Hand genommen.« (Wildenhahn 1975, 159)

Während einer Lehrtätigkeit an der Filmhochschule in Berlin Anfang der siebziger Jahre formuliert Wildenhahn seine Theorie des Dokumentarfilms im Durchgang durch eine Lektüre von Vertov, Grierson und Joris Ivens unter einer sozialkritischen Perspektive auf die Gegenwart (Wildenhahn 1975). So wie Filmtheorie bei Grierson Teil staatlicher Kulturpolitik war, wird sie bei Wildenhahn zu einem Bestandteil von Gesellschaftskritik. Seiner Theorie des Dokumentarfilms geht ebenso wie dessen Produktion die Gesellschaftsanalyse zwingend voraus. In diesem Sinne beansprucht Wildenhahns Theorie eine politische Funktionsbestimmung des Dokumentarischen unter den Prämissen kapitalistischer Ökonomie und ihrer Massenmedien, die der staatlichen Appeasement-Politik Griersons diametral entgegengesetzt ist. Der Gegensatz von Kapital und Arbeit, der die kapitalistische Gesellschaft grundlegend definiert, führt auch zum Ausschluß der Arbeiterklasse aus den Medien. Weder kommt sie als Subjekt in den Medien vor, noch vertreten die Medien ihr Interesse. Diesen Widerspruch von Kapital und Arbeit schreibt Wildenhahn bis in die Differenzierung filmischer Gattungen hinein fort. Der Dokumentarfilm ist Arbeit (oder Handwerk, wie Wildenhahn vielfach sagt) und zielt unabhängig von seinem konkreten Gegenstand auf die Befreiung der Arbeit von der Herrschaft des Kapitals. Der Spielfilm oder synthetische Film auf der anderen Seite ist Industrie und zielt auf die Konsolidierung des Kapitals. Aus dieser ökonomischen Grundbestimmung folgen weitere Differenzen: politisch ist der Spielfilm Mittel der Herrschenden, der Dokumentarfilm dagegen

vertritt die Beherrschten; sozial dient der Spielfilm der Legendenbildung, der Dokumentarfilm gesellschaftlicher Information und Diskussion; der Spielfilm präsentiert Lösungen, der Dokumentarfilm verlangt nach (außerfilmischen) Lösungen; ästhetisch, in Hinblick auf die Organisation von »Stoff«, bildet der Spielfilm eine geschlossene, der Dokumentarfilm eine offene Form aus; methodisch bedeutet die Produktion eines Spielfilms die Beherrschbarkeit und Wiederholbarkeit vorfilmischer Realität, die Produktion eines Dokumentarfilms dagegen die Unterordnung des Apparats Film unter die Einmaligkeit der historischen Realität. In Übereinstimmung mit den Propagandisten des *direct* vertritt Wildenhahn eine »Ästhetik des Realen«. »Der dokumentarische Inhalt sucht und bestimmt seine Form«, lautet seine zentrale ästhetische These (1975, 61).

Die Auseinandersetzung, die 1980 unter deutschen Dokumentaristen und Publizisten als »Kreimeier-Wildenhahn-Debatte«[9] ausgetragen wurde, hatte mit diesen theoretischen Positionen nur am Rande zu tun und spielte für die internationale Theoriebildung ebensowenig eine Rolle wie Wildenhahns Buch selbst, das niemals übersetzt wurde. So kommt nur in Deutschland die »indigene« Dokumentarfilmtheorie der Praktiker erst mit Wildenhahn an ihr Ende, während sie zeitgleich zunächst im angelsächsischen Raum eine Angelegenheit der Filmwissenschaft wird. Von nun an läßt sie sich nicht mehr in der Abfolge einzelner Denker beschreiben, sondern als Zugriffsgeschichte auf Problematiken, die ihr sowohl die Geschichte des Gegenstands als auch die klassischen Theorien hinterlassen haben. [...]

Mehr und mehr entfernt sich der Dokumentarfilm vom realistischen Postulat; mit seinem »performativen Modus« (Nichols 1995) nähert er sich statt dessen Traditionen der Avantgarde an. »Mit seiner auf Assoziation, Kontext, aber auch auf gesellschaftliche Dialektik bauenden evokativen Kraft erweist sich der performative Dokumentarfilm als Mittel der Wahl in einer Zeit, in der ›Meistererzählungen‹ ebenso wie ›Generalpläne‹ einen schlechten Ruf haben. Performative Dokumentarfilme ziehen die Epistemologie des Augenblicks, der Erinnerung und des Ortes der Darstellung einer geschichtlichen Epoche vor.« (Nichols 1995, 165) Wenn Nichols allerdings beklagt, »der Verlust des referentiellen Bezugs könnte solche Filme in das Ghetto des Avantgardefilms stellen« (152), dann vergißt er, daß der performative Modus sich gerade als Reaktion auf einen bereits referenzlosen Realismus des Fernsehens entwickelt hat und damit die Möglichkeit bietet, den Dokumentarfilm wieder jenseits seiner Abbildfunktion zu begreifen.

[...]

Anmerkungen

Alle hier nur mit Jahreszahl angegebenen Texte finden sich in der Bibliographie am Ende des Bandes.

1. Die Klassiker universeller Dokumentarfilmgeschichte sind: Richard M. Barsam: *Nonfiction Film. A Critical History*.(Revised and expanded edition) Bloomington/Indianapolis 1992; Eric Barnouw: *Documentary. A History of the Nonfiction Film*. New York 1974; Lewis Jacobs (ed.): *The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock*. New York 1974; Wilhelm Roth: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München/Luzern 1982; Kevin McDonald/Mark Cousins (eds.): *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*. London/Boston 1996. Zu den kanonisierten Klassikern siehe darüber hinaus Corner 1996.

2. Ausnahmen sind: Cauwenberge 1986, Blümlinger 1989, Paech 1991, Schillemanns 1995.

3. James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek 1980, S.256.

4. Stellvertretend sei hier der Band 4 der Zeitschrift KINtop genannt: *Anfänge des dokumentarischen Films*. Frankfurt a.M. 1995.

5. Zu Vertov siehe neben den in der Bibliographie aufgeführten Texten auch: Hermann Herlinghaus (Hrsg.): *Dsiga Wertow. Publizist und Poet des Dokumentarfilms*. Berlin (DDR) 1961; Ders.: Wertow-Mayakowski-Futurismus, in: *Filmwissenschaftliche Beiträge*, Nr. 14, 1973, S.154-171; Wolfgang Klaue/Manfred Lichtenstein (Hrsg.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlin (DDR) 1967; Georges Sadoul: *Dziga Vertov*. Paris 1971; N.P. Abramov: *Dziga Vertow*. Paris 1965; Wolfgang Beilenhoff: Nachwort. In: Ders. (Hrsg.): *Dziga Vertov. Schriften zum Film*. München 1973, S.138-157. Eine Neuauflage von Vertovs Tagebüchern erscheint derzeit im Potemkin Press Verlag in Berlin.

6. Zum Sozialdokumentarismus der dreißiger Jahre in Großbritannien und in den USA siehe u.a.: Ian Aitken: *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*. London 1990; Robert Cols und Philip Dodd: Representing the Nation. British Documentary Film 1930-1945. In: *Screen*, Vol.26, N.1, 1985, S.21-33; Eva Orbanz (Hrsg): *Eine Reise in die Legende und zurück. Der realistische Film in Großbritannien*. Berlin 1977; Reemtsen 1976; William Alexander: *Film on the Left. American Documentary Film 1931 to 1942*. Princeton 1981; Will Wehling (Hrsg.): *Die bitteren Jahre. Der soziale amerikanische Dokumentarfilm der dreißiger Jahre*. Oberhausen 1971; Russell D. Campbell: *Radical Cinema in the United States 1930-42*. Diss. Northwestern University 1978.

7. Vgl. Zimmermann 1992.

8. Vgl. Louis Marcorelles: *Living Cinema*. New York 1973; Issari/Paul 1979; William Rothmann: Eternal Verités, in: Warren 1996, S.79-99; Beyerle 1996.

9. Kreimeier 1981; Klaus Wildenhahn 1980; Kluge 1980; Zelluloid Nr.10/11: Dokumentarfilm, Köln 1981; Hattendorf 1995.