

# **Aktuelle Aspekte der deutschen Dokumentarfilmszene.**

## **Bachelorarbeit**

im

Studiengang Medien- und Kommunikationsmanagement

der

Fachhochschule Stuttgart –

Hochschule der Medien

**Simone Krattenmacher**

Erstprüfer:

Prof. Dr. Manfred Nagl

Zweitprüfer:

Prof. Dr. Volker Wehdeking

Bearbeitungszeitraum: 07.07.2004 bis 07.10.2004

Stuttgart, Oktober 2004

## Kurzfassung

In einer aktuellen Diskussion innerhalb der Dokumentarfilm- und Fernsehbranche in Deutschland taucht immer wieder der Begriff vom Dokumentarfilmboom auf. Doch die Renaissance des Dokumentarischen ist umstritten: Viele deutsche Autoren, Regisseure und Produzenten machen die Sender für den Untergang ihres Genres verantwortlich. Im Zuge der Formatierung der Programme werden Sendungen als Marken etabliert, in Reihen, Serien oder Mehrteilern abgepackt. Das große Autoren-Einzelstück wird zur programmlichen Ausnahme. Aktuell im Trend und ein Grund für die Vermehrung des dokumentarischen Fernsehens sind neue Mischformen aus Doku und Unterhaltung, aus Fakt und Fiktion. Das Nachinszenieren ist für zeitgeschichtliche Dokumentationen üblich geworden und manchmal bleibt unklar, ob es sich um fiktive Dokumentationen oder um die Dokumentation eines fiktiven Ereignisses handelt. In den boomenden Reality-Programmen deutet sich ein Wandel in der Wahrnehmung dessen an, was künftig als real und als realistisch verstanden wird.

Diese aktuellen Aspekte der deutschen Dokumentarfilmszene sollen, auch aus internationaler Sicht, beleuchtet, Trends und Perspektiven sollen aufgezeigt werden. Ausgewählte Expertenmeinungen geben einen Überblick, aber auch einen Ausblick, in die Zukunft des dokumentarischen Arbeitens in Deutschland.

**Schlagwörter:** Dokumentarfilm, dokumentarisches Fernsehen, Format-Fernsehen, Dokumentation, Doku-Serie, Doku-Drama, fiktive Reportage, hybride Mischformen, Reality-TV, Webcam, Hyper-Dokumentarismus, digitale Fernsehproduktion

## Abstract

In a recent discussion within the Documentary/Film and Television branch in Germany, the subject of the Documentary film boom arose repeatedly. However the Renaissance of the documentary in German Television is controversial. Many German authors, directors, and producers make the broadcasters responsible for the downfall of their genre. In the course of shaping the Stations, programs become established articles, and are presented as follow ups, Series, or in Several parts. Good pieces from individual authors are an exception in the programs. Present day trends and one of the reasons for the increase in documentary television, are new mixed forms of Documentary and entertainment out of fact and fiction. The copied performance has become normal for modern day history documentation, and sometimes it remains unclear whether its a fictitious; documentation or a documentation about fictitious happenings. The booming reality-programs, are showing a change in the perception of future understanding about what's real and realistic.

These current aspects of the German documentary Film scene should be classified in the international context and closely examined. Trends and perspectives will be pointed out. Chosen expert opinion deliver a survey of the present situation and give an overall view of the future of documentary work in Germany.

**Keywords:** documentary, nonfictionfilm, Docu-Soap, Docu-Drama, Reality-TV, Webcam, Hyper-Documentary, digital TV Production, fake documentary

## Inhaltsverzeichnis

<b>Kurzfassung</b> .....	<b>2</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>2</b>
<b>Inhaltsverzeichnis</b> .....	<b>4</b>
<b>1 Überblick</b> .....	<b>7</b>
1.1 Die aktuelle Situation .....	7
1.2 Vorgehensweise und Ziel.....	10
<b>2 Der dokumentarische Film</b> .....	<b>14</b>
2.1 Der Versuch einer Definition .....	14
2.1.1 Die Mittler zwischen Realität und Wahrheit .....	15
2.1.2 Von der Verwirrung der Begriffe.....	16
2.2 Die historische Herkunft des Dokumentarfilmbegriffs .....	17
2.2.1 Dokumentarfilm und Filmtheorie.....	20
2.3 Die Geschichte des Dokumentarfilms bis zu den 60ern.....	21
2.4 Dokumentarfilm vs. Fernsehdokumentarismus .....	22
2.4.1 Die Entwicklung des Fernsehdokumentarismus ab den 50ern .....	23
2.4.2 Die Geburtsstunde der Doku-Soap.....	25
2.4.3 Öffentlich-rechtlich vs. Privat.....	25
<b>3 Das dokumentarische Fernsehen heute</b> .....	<b>28</b>
3.1 Die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen .....	28
3.2 Formate = Milky-Ways .....	28
3.2.1 Format-TV und die Privaten .....	29
3.2.2 Die Dokumentarfilmszene spricht über... Formate .....	30
3.3 Die Stellung des Dokumentarfilms im Fernsehen.....	31
3.3.1 Der Blick auf einen der Spitzenreiter: 3sat.....	32
3.3.2 ZDFdokukanal: Eine Plattform für Altbewährtes und Neues.....	33
3.4 „Der Feind im eigenen Bett?“ .....	34
3.4.1 „Der zweite Blick“ – Fragen und Schlussfolgerungen.....	35
<b>4 Die Dokumentarfilmszene in Deutschland</b> .....	<b>37</b>
4.1 Ein Newcomer und dessen ungebremster Wille .....	37
4.1.1 <i>Haschisch</i> – Ein Film über das Leben der Hanfbauern in Marokko.....	37
4.1.2 <i>Haschisch</i> – Von der Idee zur Produktion.....	38
4.1.3 <i>Haschisch</i> – Das Fazit .....	39
4.2 Die Dokuzene spricht... über Nachwuchsförderung .....	40

4.3	Die Ökonomie des Dokumentarfilms.....	41
4.3.1	Die Schräglage des deutschen Marktes .....	41
4.3.2	Der Anbietermarkt.....	42
4.3.3	Die Rechtevergabe .....	44
4.3.4	Der Weg aus der Schräglage.....	45
4.4	Eine Öffentlichkeit für den Dokumentarfilm.....	46
4.4.1	Die Festivals in Deutschland.....	46
4.5	Deutschland im internationalen Vergleich .....	47
4.5.1	Die „Analphabeten“ der Internationalen Szene .....	48
4.5.2	Herausforderungen, Chancen und Perspektiven .....	49
4.5.3	Die Dokuszene spricht über... internationale Tendenzen .....	50
<b>5</b>	<b>Aktuelle Trends und Tendenzen.....</b>	<b>53</b>
5.1	Gewinner der Medienkrise: Animal-Planet .....	53
5.2	Hochglanzproduktionen: Dino & Co.....	54
5.3	MipDoc in Cannes 2003: Trend zur Verspielfilmung .....	55
5.4	Cologne Conference 2004: Trend zum Infotainment.....	56
5.5	Dokumentarfilmfest in München: Raus aus der Nische (?).....	57
5.6	Der Trend zum „Hyper-Dokumentarismus“ .....	58
5.7	Neue Formate und Herangehensweisen .....	60
5.7.1	Selbsterzeugte Geschichte: Das <i>Schwarzwaldhaus 1902</i> .....	63
5.8	Der Dokumentarfilm in einer digitalen Vorreiterrolle .....	64
5.9	Die Webcam: Vom Naturereignis zum Voyeur.....	65
<b>6</b>	<b>Almost real – „fast wirklich“ .....</b>	<b>68</b>
6.1	Nachinszenierungen zur Komplettierung von Geschichten.....	69
6.1.1	„Dokumentarische Imagination“ in der Kuba-Krise .....	71
6.2	Die Zukunft: fiktive Reportage und fake documentaries .....	72
6.3	Aspekte der digitalisierten Fernsehproduktion .....	73
6.4	<i>Fahrenheit 9/11</i> – ein Propagandafilm (?).....	75
<b>7</b>	<b>Zusammenfassung .....</b>	<b>77</b>
<b>8</b>	<b>Ausblick .....</b>	<b>80</b>
	<b>Anhang A: Wichtige Festivals, Interessengruppen und Fachhochschulen .....</b>	<b>83</b>
A.1	Wichtige Dokumentarfilmfestivals.....	83
A.2	Wichtige Interessengruppen.....	84
A.3	Fachhochschulen mit Angeboten im Bereich Dokfilm.....	85
	<b>Personenregister .....</b>	<b>86</b>

---

<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>89</b>
<b>Erklärung .....</b>	<b>95</b>

---

# 1 Überblick

## 1.1 Die aktuelle Situation

Im Juni diesen Jahres veröffentlichte der SPIEGEL einen vierseitigen Artikel mit dem Titel: „Die Droge Wirklichkeit“<sup>1</sup>. Im Abstrakt heißt es: „Dokumentarfilme, in der Kinobranche lange als Kassengift verrufen, finden derzeit häufig ein größeres Publikum. Das neu erwachte Interesse gilt nicht nur politisch engagierten Werken wie Michael Moores *Fahrenheit 9/11* [USA, 2004] sondern auch Filmen über Radfahrer und weinende Kamele.“<sup>2</sup> Laut dem SPIEGEL ist demnach in Amerika das Doku-Genre, dank Filmen wie *Super Size Me* [USA 2004], eine filmische Attacke des Regisseurs Morgan Spurlock gegen den Fast-Food-Konzern McDonald's, *The Fog of War* [USA, 2003]<sup>3</sup>, ein Porträtfilm des Regisseurs Errol Morris über den früheren US-Verteidigungsminister Robert S. McNamara oder *Fahrenheit 11/9*, so populär wie nie zuvor.

Die am 29. Juli 2004 von der SCHWÄBISCHEN ZEITUNG veröffentlichten Zahl, spricht für sich: Dort wurde vermeldet, dass Michael Moores filmisches Pamphlet gegen George Bush am vergangenen Wochenende die 100-Millionen-Dollar-Marke an den US-Kinos überschritten hat.<sup>4</sup> Im Vergleich mit den für den Dokumentarfilm bis dahin geltenden Rekordzahlen von 2003, die bei insgesamt 49,2 Millionen<sup>5</sup> eingespielter Dollars liegen, eine unfassbare Zahl - auch für amerikanische Verhältnisse. In den USA landete der Film zudem als erste Dokumentation auf Platz eins der Kinocharts.

Auch bei den europäischen Kinogängern meinten die SPIEGEL-Autoren eine neue Lust auf die „Droge Wirklichkeit“ ausgemacht zu haben. Als Beispiele nannten sie hier das französische Porträt einer Zwergenschule *Sein und haben* (Originaltitel: *Être et avoir*, F 2002)<sup>6</sup> von Nicolas Philibert (1,5 Millionen Zuschauer in Frankreich). Oder die Meeresdokumentation *Deep Blue* (D/GB 2003), gedreht von den britischen Regisseuren Andy Byatt und Alastair Fothergill, die in diesem Jahr in Deutschland 750.000 Zuschauer erreichte.<sup>7</sup> Erfolgreiche deutsche Produktionen der vergangenen Monate – um nur einige zu nennen - sind neben dem Jungschauspieler-Porträt *Die Spielwütigen* (D 2004) von Andreas Veiel, auch die (realen) Abenteuer Erik Zabels und Rolf Aldags

---

<sup>1</sup> Beier et al., 2004.

<sup>2</sup> ebd.

<sup>3</sup> *The Fog of War* gewann 2004 den Oskar für den besten Dokumentarfilm.

<sup>4</sup> vgl. Suchsland, 2004.

<sup>5</sup> vgl. Beier et al., 2004.

<sup>6</sup> *Sein und haben* gewann 2002 den Europäischen.

<sup>7</sup> Die Angaben der Zuschauerzahlen basieren auf Beier et al., 2004.

während der Tour de France 2003. Das Doku-Drama *Höllenfahrt* (D 2004) zeigt die „Tour der Leiden“ so hautnah, „dass man es manchmal so genau gar nicht hätte wissen wollen: Platzwunden, Erschöpfung, Brüche, Angst, Pinkeln am Straßenrand.“<sup>8</sup> Schon nach sechs Wochen wollten über 100.000 Zuschauer<sup>9</sup> Pepe Danquarts Dokumentation sehen.

In der ersten Jahreshälfte 2004 fand das Mongolei-Märchen *Die Geschichte vom weinenden Kamel* (D 2003), ein poetisches Dokumentarstück von den beiden Nachwuchsregisseuren Byambasuren Davaa und Luigi Falorni von der Filmhochschule München, 250.000 Zuschauer.<sup>10</sup>

Außerdem laufen die Blues-Dokumentation von Wim Wenders (*The soul of a man*, D/USA 2003)<sup>11</sup> sowie Aelrun Goettes Filmpreis-Gewinner *Die Kinder sind tot* (D 2003).

Auch ein Blick auf das gegenwärtige Kinoprogramm in München unterstreicht den vermeintlichen Dokumentarfilmboom: In einer Liste aktueller Kinofilme, die in Genres unterteilt sind, findet man am 15. September 2004 gleich 26 Dokumentarfilme!<sup>12</sup>

Doch was versteht man eigentlich unter einem Dokumentarfilm? Im allgemeinen Verständnis soll ein Dokumentarfilm im Gegensatz zum fiktionalen Spielfilm die Wirklichkeit darstellen und nicht inszeniert sein. „Die meisten erfolgreichen Dokumentaristen haben diesen klassischen Pfad aber verlassen und zusammengesetzte Formen aus dokumentarischem und inszeniertem Material geschaffen“,<sup>13</sup> sagt Wilhelm Reschl, Geschäftsführer vom Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart. Der Autor zahlreicher historischer Dokumentationen führt die Renaissance des Dokumentarischen zurück auf eine „Übersättigung an schlechtem Fiktionalen. Die Leute sind der großen Hollywood-Filme und Daily-Soaps überdrüssig,“<sup>14</sup> so Reschl weiter.

Auch andere Branchenfachleute sehen den Grund des Doku-Booms, in den Ermüdungserscheinungen der Zuschauer, die von den *Matrix*- und *Herr der Ringe*-Trilogien bis zu *Shrek 2* an immer entferntere Orte entführt werden.<sup>15</sup> Eine These, die man aber angesichts der großen internationalen Erfolge dieser Filme, in Frage stellen kann.

---

<sup>8</sup> Hartung 2004.

<sup>9</sup> vgl. ebd.

<sup>10</sup> vgl. ebd.

<sup>11</sup> *The Soul of a Man* ist der erste Film einer siebenteiligen Blues-Serie, die Martin Scorsese initiiert und produziert hat.

<sup>12</sup> vgl. Liste aktueller Kinofilme nach Genre: Dokumentarfilm.

<sup>13</sup> Schütz 2004.

<sup>14</sup> ebd.

<sup>15</sup> vgl. Beier et al., 2004.

Wahrscheinlicher ist, dass „die Menschen auf der Suche nach Wahrheit“<sup>16</sup> sind, wie es *Super Size Me*-Macher Spurlock glaubt. Vor allem, nach den Anschlägen des 11. Septembers 2001 besteht darin ein verständliches Anliegen der Amerikaner, die sich durch das Fernsehen unzureichend und einseitig informiert fühlen.

Und ein Film wie *Super Size Me* bleibt nicht ohne Wirkung: Seit dem Erfolg des Films hat McDonald's in Amerika die extragroßen Portionen aus dem Angebot gestrichen.<sup>17</sup> Und *Fahrenheit 9/11* könnte mit Recht eine beträchtliche Rolle im US-Wahlkampf spielen. Die Frage einer objektiven, ausgewogenen Wahrheit, wie sie andere Dokumentarfilme in Ehren halten, interessiert dabei weder Moore noch Spurlock: Die offensichtliche Subjektivität der Filme macht ihr Sujet eher glaubwürdiger.<sup>18</sup>

In Amerika ist das so, aber wie sieht es in Deutschland aus? Sicherlich wird auch *Fahrenheit 9/11* mit 200 Kopien - laut Verleih „der bisher größte deutsche Kinostart einer Dokumentation“<sup>19</sup> – in Deutschland ein Erfolg werden. Allein deshalb, weil die Aussicht verlockend ist, wieder einmal über den hierzulande nicht sehr beliebten US-Präsidenten zu schmunzeln.

Doch die Stimmung in Deutschland im Bezug auf den großen Dokumentarfilm ist nicht sehr rosig. Ein Beispiel: Auf den Münchner Medientagen 2001 stellte Joachim Huber<sup>20</sup>, Redakteur beim TAGESSPIEGEL, die Vermutung an, dass das Ende des Dokumentarfilms insbesondere durch zwei Faktoren besiegelt worden sein könnte:

1. Die Dokumentar-Mentalität der Zuschauer wurde von der „anything goes“-Mentalität abgelöst und beraubte den Dokumentarfilm seiner Grundlage, das Bewusstsein der Zuschauer zu verändern und verändern zu wollen.
2. Die elektronische Revolution verschluckte die Wirklichkeit und simuliert sie jetzt mit den Gesetzen der Massenmedien neu.<sup>21</sup>

Zweites Beispiel: Die Dokumentarfilmer des „Zweiten Blicks“<sup>22</sup>: Im Frühjahr 2001 veröffentlichten diese sieben Berliner Dokumentarfilmregisseure ein Thesenpapier<sup>23</sup>, in

---

<sup>16</sup> Beier et al., 2004.

<sup>17</sup> vgl. Hartung 2004.

<sup>18</sup> vgl. ebd.

<sup>19</sup> Beier et al., 2004..

<sup>20</sup> Alle wichtigen, in dieser Arbeit erwähnten, Personen sind auch im Personenregister am Ende der Arbeit vermerkt.

<sup>21</sup> Huber 2001, S.1.

<sup>22</sup> Der „Zweite Blick“ besteht aus sieben selbsternannte „Einzelkämpfern“ (darunter Andreas Veiel und Thomas Schadt), die aus der Tradition des beobachtenden Dokumentarfilms kommen. In ihrem offenen Brief wehren sie sich dagegen, die Formatideen anderer auszufüllen und wenden sich mit der Frage, was mit dem Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Systems der ARD werden wird, an die dafür zuständigen Redakteure und Redaktionen.

<sup>23</sup> vgl. Der zweite Blick. Ein offener Brief, April 2001. In: Feil 2003, S.194-198.

dem sie öffentlich anprangerten, „dass dokumentarische Sendeplätze ausgedünnt, Budgets gekürzt und Sendeformate, die für den eigenständigen Autorenfilm mit subjektivem Blick standen, zugunsten standardisierter Formen reduziert oder oft sogar ganz zu verschwinden drohen.“<sup>24</sup> Die Dokumentarfilmer sind sich weitgehend darin einig, dass die Sender für den Untergang ihres Genres verantwortlich sind. Dabei lassen sie sich auch von bloßen Zahlen nicht blenden: Im Rahmen einer Expertise des Adolf-Grimme-Instituts wurden das Programmangebot eines einzigen Monats (Oktober 2002) analysiert und festgestellt, dass im deutschen Fernsehen während dieser Zeit 1.5000 Sendungen ausgestrahlt wurden.<sup>25</sup> Doch der von den Anstalten ausgerufene Dokumentarfilmboom ist für die Dokumentarfilmszene Etikettenschwindel. So zählt das ZDF in seinem Jahrbuch 2002 sechs verschiedene Modelle dokumentarischen Arbeitens auf und stellt sie gleichwertig nebeneinander: Doku-Drama, Dokumentation, dokumentarische Serie, dokumentarische Reihe, dokumentarische Essays und Dokumentarfilm.<sup>26</sup> Nur so ist für die Dokumentarfilmer, wie auch für Joachim Huber, die wunderbare Vermehrung des dokumentarischen Fernsehens zu erklären.<sup>27</sup>

Daran ändert auch die optimistische Prognose von Jana Hempel, Leiterin der ZDF-Redaktion „Das kleine Fernsehspiel“, nichts, die erklärt, dass die vielen neuen Hybrid-Formate dem langen Dokumentarfilm helfen können, weil sie vorgeben, welche Themen und Geschichten der lange Dokumentarfilm als Form braucht.<sup>28</sup>

Auch Bernd Gäbler, Geschäftsführer des Adolf-Grimme-Instituts hält dagegen: „Nicht die Klage über den Verlust des ‚eigentlichen‘ Dokumentarfilms, des großen Einzelstücks, hilft weiter, sondern die Erfindung fernsehgerechter Spezialformen wie es z.B. das *Schwarzwaldhaus 1902*<sup>29</sup> war und originelle filmische Handschriften auch im Rahmen des Format-Fernsehens.“<sup>30</sup> Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird klar werden, wie Recht Gäbler mit dieser Aussage hat!

## 1.2 Vorgehensweise und Ziel

Wie schlecht steht es um den klassischen Dokumentarfilm wirklich? Was sind die neuen aktuellen Tendenzen im dokumentarischen Fernsehen? Warum sind deutsche Produktionen auf dem internationalen Markt ins Hintertreffen geraten? Was hat es mit der Ausdifferenzierung des Dokumentarischen auf sich? Und: Wie glaubwürdig sind Dokumentationen heute noch?

---

<sup>24</sup> Der zweite Blick – die Zweite. Ein offener Brief, Oktober 2001. In: Feil 2003, S.198.

<sup>25</sup> vgl. Wolf 2003a, S.12.

<sup>26</sup> vgl. Feil 2003, S.9 und Huber 2001.

<sup>27</sup> vgl. Feil 2003, S.9 und vgl. Huber 2001.

<sup>28</sup> vgl. Verbündete suchen. epd Medien Nr.53/2004.

<sup>29</sup> D 2002, Regie: Volker Heise. Das *Schwarzwaldhaus 1902* ist eine Koproduktion von SWR und zero südwest (Tochterfirma von zero film in Berlin).

<sup>30</sup> Wolf 2003a, S.9.

All das sind Fragen, die in dieser Arbeit behandelt werden sollen. Zu diesem Zweck wird im zweiten Kapitel zunächst dezidiert auf den Begriff des Dokumentarischen eingegangen. Anhand eines Abrisses der historischen Entwicklung soll der abstrakten Begriffsbestimmung ein differenzierter und konkreter Inhalt gegeben werden.

Fernsehtechnische und –strukturelle Veränderungen haben die Ausdifferenzierung des dokumentarischen Genres beeinflusst. Auf der Basis programmstruktureller Zwänge, inhaltlicher und ästhetischer Experimentierfreude und ökonomischen Notwendigkeiten werden neue dokumentarische Formen generiert. Die Grenzen von Spiel- und Dokumentarfilm, Fiktion und Non-Fiktion verschwimmen zusehends. Deshalb sollen diese Aspekte im Sinne des dokumentarischen Fernsehens der Gegenwart ausführlich im dritten Kapitel behandelt werden, bevor im vierten Kapitel der Nachwuchs sowie die Ökonomie des Dokumentarfilms in Deutschland beleuchtet werden. Zudem sollen u.a. wichtige Festivals und Interessengruppen vorgestellt werden.

Bei den in Deutschland entwickelten Doku-Produktionen werden oft die Verwertungsaspekte für den internationalen Betrieb nicht genügend berücksichtigt. Die Interessen und Bedürfnisse der Sender stehen im Vordergrund. Viele wichtige Finanzierungsquellen bleiben ungenutzt. Aber: Ohne internationale Finanzierung und weltweite Distribution ist es äußerst schwierig wettbewerbsfähige Dokumentationen herzustellen. Auch dieser Aspekt soll im vierten Kapitel beleuchtet werden. Dabei sollen Chancen und Probleme der internationalen Vermarktung untersucht werden, bevor es dann im fünften Kapitel um die aktuellen Trends und Tendenzen geht. Hier werden vor allem die Trends im Umfeld der Festivals (MipDoc in Cannes, Cologne Conference) betrachtet. Aktuelle Tendenzen, wie die des „Hyper-Dokumentarismus“ oder das „Living-History-Format“ (vgl. Das *Schwarzwaldhaus 1902*) werden vorgestellt.

In den US-Medien entzündet sich derzeit eine Kontroverse über die Frage, was Dokumentarfilme dürfen – Anlass sind Filme wie *Fahrenheit 9/11*. Die Streitfrage dreht sich darum, wie polemisch Dokumentarfilme sein dürfen und wo die Grenze zwischen Kunst und Propaganda liegt.<sup>31</sup> Dazu Errol Morris, Oscar-Preisträger und Pionier des Dokumentarfilms: „Ist es sinnvoll, darüber zu diskutieren, ob ein Film wahr oder unwahr ist? Ich bin ziemlich sicher, es ist nicht sinnvoll. Filme sind Filme.“<sup>32</sup> Und Michael Barker, Kopräsident von Sony sieht gerade im agitatorischen Stil von *Fahrenheit 9/11* oder *Super Size me* das große Erfolgsrezept: „Einer der Gründe, dass diese Filme solche Erfolge erzielen, liegt darin, dass die alte strikte Regel, dass Dokumentarfilme pure Realität sein müssten, nicht mehr gilt. Die Definition von Dokumentarfilm ist heute viel flexibler – was man auf der Meinungsseite einer Zeitung lesen würde, gehört auch dazu.“<sup>33</sup> Wirklich neu scheint diese Erkenntnis nicht, wenn

---

<sup>31</sup> vgl. Was dürfen Dokumentarfilme? DIE ZEIT, Nr.31/2004, S.29.

<sup>32</sup> ebd., S.29.

<sup>33</sup> ebd., S.29.

man bedenkt dass Sergej Eisenstein, russischer Filmrevolutionär, schon 1925 die Meinung vertrat: „Für mich ist es ziemlich egal, mit welchen Mitteln ein Film arbeitet, ob er ein Schauspielerfilm ist mit inszenierten Bildern oder ein Dokumentarfilm. In einem guten Film geht es um die Wahrheit und nicht um die Wirklichkeit.“<sup>34</sup>

Wie sieht es in Zeiten von Digitalisierung, Computergraphik und Internet mit der Darstellung von Realität aus? Kapitel 6 beleuchtet diese Fragestellung.

Die Diskussion um den Dokumentarfilm hat Hochkonjunktur, dies zeigen zahlreiche Panels und Workshops zum Thema. Auch die Progammpresse wie epd medien, sowie die Funkkorrespondenz haben sich, wie zahlreiche Filmzeitschriften, dem Thema angenommen. Diese, und vor allem auch die von Georg Feil veröffentlichte Bestandsaufnahme des dokumentarischen Fernsehen mit interessanten Positionen (Gerd Ruge, Christian Bauer), Gesprächen (u.a. Georg Stefan Troller mit Volker Lilienthal), Streitgesprächen (u.a. Diskussion auf dem Münchener Filmfest 2001) und Zustandsbeschreibungen (von Wolfgang Landgraeber, Claas Danielsen und Thomas Frickel) bilden die Grundlage dieser Arbeit. Ein wichtiger Aspekt ist auch die Expertise „Alles Doku – oder was?“<sup>35</sup> über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen mit einem Schwerpunkt auf dessen Formatierung. Gründe für diese Auswahl sind zum einen natürlich ihre Aktualität, zum anderen aber auch die verschiedenen Blickwinkel der in der Doku-Szene tätigen Regisseure, Produzenten und Autoren, aber auch der Redakteure sowie weiterer Verantwortlicher der deutschen Fernsehanstalten und Vertreter der Presse. Die verschiedenen Positionen werden so deutlich.

In den 90er Jahren des letzten Jahrtausends gab so gut wie keine einschlägigen Publikationen zum Thema, wie es schon Georg Feil in seinem Vorwort bemerkt.<sup>36</sup> Seit Cornelia Boleschs SZ Reihe 1990 erschienen nur noch eine Publikation in der Edition „Zeichen der Zeit“ des Haus des Dokumentarfilms und ein Beitrag von Marie-Luise Kiefer in Rundfunk und Fernsehen (44.1996).<sup>37</sup>

Von den über 500 deutschen Publikationen zum Thema wurden die meisten in den 70er Jahren publiziert. Jede größere Produktion wurde damals von der politisch engagierten Presse und der studentischen wie akademischen Bewegung mit Artikeln, Seminararbeiten und Dissertationen kritisch gewürdigt. Nur noch wenige erschienen dagegen in den achtziger Jahren. Die Reihe „close up“ mit jährlich einer Veröffentlichung aus dem „Haus des Dokumentarfilms“ (herausgegeben u.a. von Peter Zimmermann) bildet die einzige Ausnahme.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> zit.n. Huber 2001, S.3.

<sup>35</sup> vgl. Wolf 2003a.

<sup>36</sup> vgl. Feil 2003, S.10f. Die Autorin weißt darauf hin, dass sie diese Tatsache nicht widerlegen konnte und sie so als gegeben hinnimmt.

<sup>37</sup> vgl.ebd., S.10.

<sup>38</sup> vgl. ebd., S.11.

Damit soll verdeutlicht werden, dass es nicht sehr viel aktuelles Material über die gegenwärtige Lage der Branche gibt – eine Veröffentlichung zu den aktuellen Trends und Tendenzen der Dokumentarfilmszene gibt es nicht. Diese Arbeit soll daher das Ziel haben, wichtige Aspekte der Szene zusammenzutragen und zu dokumentieren. Diese Auswahl der aktuellen Aspekte und Tendenzen soll jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben – zu groß ist die Bandbreite, die gerade durch die neu aufgekommene Diskussion entstanden ist. Wichtig ist auch der Hinweis darauf, dass in Zeiten der Globalisierung des Fernsehgeschäfts der Blick auf den internationalen Markt unerlässlich ist. Die aktuellen Aspekte der deutschen Dokumentarfilmszene sind meist auch internationale Aspekte!

In einem Ausblick werden die Perspektiven der dokumentarischen Produktionen in Deutschland für die Zukunft dargestellt.

## 2 Der dokumentarische Film

### 2.1 Der Versuch einer Definition

Seit Jahrzehnten schon gibt es Versuche, das Genre bzw. das Format<sup>39</sup> des Dokumentarfilms exakt zu definieren und seine Grenzen zu anderen Formen zu bestimmen. Doch es scheint, dass sich der Dokumentarfilm in keine vorgefasste Form pressen lässt. Charakteristisch hierfür ist die Aussage von Michael Barker, Kopräsident von Sony: „Eine der Gründe, dass diese Filme [gemeint sind die Filme *Super size me* und *Fahrenheit 9/11*, Anm. d. Verf.] solche Erfolge erzielen, liegt darin, dass die strikte Regel, dass Dokumentarfilme pure Realität sein müssten nicht mehr gilt. Die Definition von Dokumentarfilm ist heute viel flexibler – was man auf der Meinungsseite einer Zeitung lesen würde, gehört auch dazu.“<sup>40</sup>

Der Dokumentarfilmer Erwin Leiser sagt von sich selber, dass er das Wort „Dokumentarfilm“ sehr ungern benutze, da er falschen Erwartungen des Zuschauers vorbeugen wolle. Stattdessen ziehe er den Begriff „nonfictionfilm“ dem gebräuchlicheren „documentary“ vor - mit der Intention den Ausdruck zu vermitteln, dass „in einem solchen Film nichts erfunden ist und die Menschen authentisch sind.“<sup>41</sup>

Einen Versuch der Definition starteten im Herbst 1998 auch die Dokumentarfilmer Christoph Hübner und Thomas Schadt. In Zusammenarbeit mit dem Haus des Dokumentarfilms Stuttgart stellten sie unter Kollegen die Frage „Was ist ein Dokumentarfilm?“. Schadt sieht als Ergebnis der zahlreichen Antwortbriefe, „dass es im Meinungsbild zu dieser Frage keine disparatere Gruppe gibt als die der Dokumentarfilmer selbst.“<sup>42</sup> Ein einheitliches Credo gibt es nicht.

Jedoch zieht Thomas Schadt aus der Umfrage drei Erkenntnisse<sup>43</sup>:

1. Es gibt unter den Dokumentarfilmern einen Generationenkonflikt, eine Diskrepanz zwischen den Jüngeren (wie Pepe Danquart oder Andreas Veiel) und den Älteren (wie Gisela Tuchtenhagen oder Peter Nestler). Sie äußert sich darin, wie über Abgrenzung gesprochen wird. Benutzt Peter Nestler beispielsweise im Zusammenhang der Vermischung verschiedener (Spiel-)Formen das Wort „Korruption“, sieht Andrea Veiel gerade in diesem „Spiel“ eine Befreiung.

<sup>39</sup> Im Zuge der Formatierung des dokumentarischen Fernsehens wurde der Begriff des Genres durch den Über-Leitbegriff des Formats ersetzt.

<sup>40</sup> Was dürfen Dokumentarfilme? DIE ZEIT, Nr.31/2004, S.29.

<sup>41</sup> Leiser 1994, S.37.

<sup>42</sup> Schadt 2002, S.16.

<sup>43</sup> vgl. Schadt 2002, S.19.

2. Im Diskurs über den Dokumentarfilm werden von allen zwangsläufig und ganz selbstverständlich viele gewichtige Begriffe benutzt: Wahrheit, Realität, Authentizität, Glaubwürdigkeit, Mut, Haltung, Korruption, Manipulation, Grenzen, Freiheit. Jedoch können nur wenige die Abstraktionen konkretisieren bzw. definieren.
3. Einzig der Begriff der Glaubwürdigkeit wird von fast allen als unbedingte Voraussetzung genannt, um mit einem (Dokumentar-)Film qualitativ erfolgreich sein zu können. Die Frage nach der Methode, Glaubwürdigkeit filmisch herzustellen, wird jedoch sehr unterschiedlich beantwortet.

Thomas Schadt gibt auch selbst einen Versuch einer Definition ab, die in ihrer Einfachheit sinnvoll erscheint. Für ihn bezeichnet der Begriff in erster Linie eine Gattung. Mit seiner grundsätzlichen Definition „Nonfiktion“ bilde er den Gegenpol zum Spielfilm mit der grundsätzlichen Definition „Fiktion“. Es ist hier also ein Bezug zur Filmtheorie Kracauers (vgl. Dokumentarfilm und Filmtheorie, Kapitel 2.2.1) festzustellen. Gleichzeitig ist seiner Meinung nach der klassische Dokumentarfilm, d.h. Filme mit ausgewiesener, persönlicher Handschrift des Autors, selbst zu einer Subform der Dokumentarfilmgattung geworden. Weitere Subformen, durch die Entwicklung des Fernsehens als Massenmedium und die Einführung elektronischerameratechnik entstanden, sind Reportage, Feature, Dokumentation, Doku-Drama und Doku-Essay. Dazu gesellten sich die neuesten Modeerscheinungen wie Doku-Soap, Doku-Fake, Reality-TV und Reality-Soap.<sup>44</sup>

Betrachtet man den Umstand, dass die Grenzen der dokumentarischen Genres oft fließend verlaufen, wird deutlich, warum man, wenn man über den Dokumentarfilm als Autorenfilm spricht, die anderen dokumentarischen Formen nicht außer Acht lassen kann und dies auch nicht tun sollte.

### 2.1.1 Die Mittler zwischen Realität und Wahrheit

Bis heute sehen sich die meisten Dokumentarfilmer als Mittler zwischen Realität und den Menschen. Und auch der Zuschauer nimmt im Allgemeinen den Dokumentarfilm als Ausdruck der Wahrnehmung des Dokumentaristen wahr. Er entscheidet selbst, ob er sich dem, was der Film als Realität oder Wahrheit ausgibt, anschließt. Peter Zimmermann, wissenschaftlicher Leiter des Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart, sieht im Dokumentarischen darum nicht nur eine „Qualität, die den Filmen als Abbildung realer Verhältnisprozesse zugerechnet werden kann“, sondern auch „eine im gesellschaftlichen Kommunikationsprozess zwischen Autoren, Vermittlern und Publikum stets sich herausbildende Übereinkunft darüber, was als dokumentarisch, wahr und authentisch zu gelten hat oder akzeptiert wird.“<sup>45</sup> Den Dokumentarfilm gibt es seiner Ansicht nach nicht. An seine Stelle tritt ein Ensemble dokumentarischer Formen,

<sup>44</sup> vgl. Schadt 2002, S.21.

<sup>45</sup> Zimmermann 1994, S.32.

das die verschiedensten Mischungen eingeht und maßgeblich von der Geschichte des Fernsehdokumentarismus geprägt ist.<sup>46</sup>

Heinz B. Heller, Professor für Medienästhetik und Mediengeschichte und Autor zahlreicher Veröffentlichungen zum Thema Fernsehdokumentarismus, ist der Ansicht: „Wie jeder Film ist der Dokumentarfilm nur ein Film: ein Zeichen der Zeit, aber niemals die Wirklichkeit selbst.“<sup>47</sup>

Und nach einem genaueren Blick auf die Arbeit mit dem Medium Film, wird schnell klar, dass keine Produktion bei der nach eigenem Ermessen Perspektiven gewählt, Details oder Zusammenhänge verschwiegen, Proportionen im Schnitt hergestellt oder neue Wirkungen montiert werden, die Realität sein kann. Es kann nur ein Abbild dessen sein, wie der Filmmacher die Realität sieht, bzw. die Wahrheit die dahinter steht und die für die Dokumentarfilmer oft mehr zählt als die „bloße“ Wirklichkeit.

### 2.1.2 Von der Verwirrung der Begriffe

Was bleibt ist eine Begriffsverwirrung, die sich auch durch Ablösung des Genres als Leitbegriff und durch die Ersetzung des Über-Leitbegriffs des Formats<sup>48</sup> nicht verbessert hat. Der Grund hierfür, liegt nicht so sehr in der mangelhaften Logik dieser Versuche, sondern viel mehr in der Tatsache, dass der Begriff Dokumentarfilm einer Praxis entstammt, die die Notwendigkeit einer exakten Definition nicht hat.<sup>49</sup> Diese ist für die Arbeit des Dokumentarfilmers auch insofern nicht von allzu großer Bedeutung, als dass er sich viel mehr an bestimmten Vorgehensweisen und inhaltlichen Zielvorstellungen orientiert. Das Ziel des Dokumentarfilmmachers reicht von der Aufklärung, dem Ansporn zum Nachdenken, über die Bewusstseins- und Einstellungsveränderung der Rezipienten bis hin zum Wunsch, dass dieses Nachdenken auch in Handeln übergehe.<sup>50</sup> Der Empfänger soll beim dokumentarischen Film miteinbezogen werden, so der Idealfall.

Wolfgang Landgraeber, Leiter der Programmgruppe Gesellschaft/Dokumentation beim WDR, unterstreicht, warum es auch heute keiner exakten Definition des Begriffs Dokumentarfilm bedarf: „Auch in Zeiten des Formatfernsehens ist es für Autoren

---

<sup>46</sup> Zimmermann 1994, S.32.

<sup>47</sup> zit. n. Huber 2001, S.2.

<sup>48</sup> vgl. Wolf 2003a, S.87.

<sup>49</sup> vgl. Weigand 1994, S.10. Weigand verweist auf Schmidt 1987, S. 164-169. Schmidt weist darauf hin, dass Gattungsprobleme bei Fernsehleuten in der Praxis kaum eine Rolle spielen, diese tauchen erst bei der Resortierung von Angeboten in der Programm- und Organisationsstruktur auf. Wenn Mediengattungsbegriffe notwendig werden, sind sie nach Schmidt als kognitive Phänomene zu gebrauchen, die über das Verhalten der Menschen im Umgang mit Medien informieren sollen. Sie dienen nicht dazu, den Objekten lediglich Eigenschaften zuzuordnen.

<sup>50</sup> Weigand 1994, S.20.

wichtiger, einzelne Sendeplätze und ihre Anforderungen zu kennen, als mit fein säuberlichen Begriffen hantieren zu können.“<sup>51</sup>

Peter Zimmermann, wissenschaftlicher Leiter des Haus des Dokumentarfilms, vertritt den Standpunkt: „Erst der Verzicht auf allzu enge nominalistische oder ontologisierende Gattungsdefinitionen öffnet den Blick für die großen Entwicklungsphasen dokumentarischer Filmformen, der durch die tief greifenden historischen Umbrüche der deutschen Geschichte bislang verstellt worden ist.“<sup>52</sup> Und Joachim Huber vermutet, „dass in der Vielfalt der deutschen Begriffe – wahrscheinlich braucht der Deutsche halt doch sein Kastell – eine bestimmte Heimeligkeit, eine Sehnsucht nach Einordnung begraben liegt.“<sup>53</sup>

Die Diskussion um eine Definition des Dokumentarischen ist kennzeichnend für die heutige Dokumentarfilmszene. Wie an dieser Stelle klar wird, ist die exakte Definition des Dokumentarfilms aber nicht möglich und auch nicht unbedingt wichtig. Dies unterstreicht ein Blick in die Geschichte des Dokumentarfilms. Eine eindeutige Meinung zur eigentlichen „Geburtsstunde“ des Dokumentarfilms gibt es auch hier nicht. Schon beim Aufkommen des Begriffs werden Fragen zur Authentizität von dokumentarischen Produktionen gestellt, die im Zusammenhang mit dem Dokumentarfilm auch heute immer wieder diskutiert werden.

## 2.2 Die historische Herkunft des Dokumentarfilmbegriffs

Nach der offiziellen Filmgeschichtsschreibung geht der Begriff des Dokumentarischen in seiner auf Filme gemünzten Prägung auf John Grierson<sup>54</sup> zurück, der ihn erstmals 1926 in seiner Besprechung von Robert J. Flahertys *Moana* verwendet: „*Moana*, being a visum account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value.“<sup>55</sup> 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“).<sup>56</sup> Eine Definition die erst richtig klar wird, wenn man die Tatsache betrachtet, dass selbst ein anerkannter Pionier dieses Genres wie Robert Flaherty heute für seine Inszenierung,

---

<sup>51</sup> zit. n. Wolf 2003a, S. 87.

<sup>52</sup> Zimmermann 1994, S.32.

<sup>53</sup> Huber 2001, S.5.

<sup>54</sup> John Grierson war auch im Zweiten Weltkrieg für die antideutsche Filmpropaganda in Canada verantwortlich war. John Grierson liebte es im Gespräch (vgl. auch Leiser, Erwin (1968). Deutschland erwache! Reinbeck, S.24) den Krieg als eine Art Duell zwischen ihm selbst und Goebbels darzustellen, das der Propagandaminister schließlich verlor. In diesem Kampf zweier Giganten war alles erlaubt, meinte Grierson. Auf beiden Seiten dienten Wochenschauen und andere Filme als Kriegspropaganda. Erwin Leiser betrachtet diese nicht als Dokumentarfilme, obgleich sie authentisch alles ausklammern würden, was man nicht zeigen wollte, um die Propagandawirkung zu gefährden. (Vgl. Leiser 1994, S.42).

<sup>55</sup> Heller 2001, S.21.

<sup>56</sup> vgl. Hohenberger 1998, S. 13.

seine dramaturgische Zuspitzung und seine aufwendige Castings, die die Kameratauglichkeit seiner Akteure prüften, bekannt ist.<sup>57</sup> Jedoch ist relativ unumstritten, dass Grierson mit seiner Flaherty-Rezeption den „offiziellen“ Beginn eines eigenständigen Diskurses über den Dokumentarfilm markiert und er so die Voraussetzung für eine Theorie des Dokumentarfilms geschaffen hat.

Allerdings sollte an dieser Stelle angemerkt werden, dass es keineswegs ein Faktum ist, dass der Dokumentarfilm im Sinne Griersons auch erst mit Flaherty begonnen hat. Aktuell besteht darüber keinesfalls Einstimmigkeit unter den Historikern der Dokumentarfilmszene. So ist Martin Loiperdinger, Filmhistoriker und Politologe, der Meinung, dass die Erfindung des Dokumentarfilms durch Flaherty eine „definitivische Erfindung der Filmhistorie [ist], die der Kanonisierung Flahertys durch Grierson folgt und dabei ein Vierteljahrhundert dokumentarischer Filmproduktion und Rezeption schlicht übergeht.“<sup>58</sup> Loiperdinger beantwortet die Frage wann der Dokumentarfilm erfunden wurde mit dem Datum des 10. August 1916 - dem Tag der Uraufführung von *The Battle of the Somme* - vor geladenen Gästen in London. Der Beginn des Dokumentarfilms, so Loiperdinger weiter, „markiert ein offizieller Propagandafilm des britischen War-Office, dessen Höhepunkt ein *fake* ist.“<sup>59</sup>

Der Film zeigt die Schlacht in ihrem chronologischen Verlauf und organisiert die Dramaturgie dem Aufnahmematerial entsprechend: Von den Vorbereitungen wie dem Munitionsfassen bis hin zu den toten Soldaten auf dem Schlachtfeld. Die Einfügung von gestellten Szenen ist auch hier mehrfach nachgewiesen worden.<sup>60</sup> Mit einer gewissen Ironie endet Loiperdinger seinen Essay mit dem Hinweis darauf, „dass sich Dokumentarfilm und Propaganda von Anfang an gut vertragen haben.“<sup>61</sup> Wenn man nach Amerika schaut, ist dieser Aspekt aktueller denn je! (Vgl. *Fahrenheit 9/11* – ein Propagandafilm (?), Kapitel 6.)

Auch Filmpublizist Kay Hoffmann, schreibt in seinem Artikel zu den Anfängen des Dokumentarfilms, dass es historisch gesehen inzwischen erwiesen ist, „dass es den ‚reinen‘ Dokumentarfilm, wie er von vielen lange verstanden wurde, nicht vor 1960 gab. Bis dahin waren nämlich die Kameras schwer, das Filmmaterial nicht sehr lichtempfindlich, und entsprechend aufwendig waren ‚dokumentarische‘ Aufnahmen.“<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> vgl. Arriens 1999, S.10.

<sup>58</sup> Loiperdinger 2001, S.72.

<sup>59</sup> ebd., S.79

<sup>60</sup> Loiperdinger verweist hier vor allem auf Roger Smither: „A Wonderful Idea of Fighting“: the question of fakes in *The Battle of the Somme*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Volume 13, Number 2, 1993, Special Issue: Britain and the Cinema in the First World War, S.149-168.

<sup>61</sup> Loiperdinger 2001, S.79.

<sup>62</sup> Hoffmann, Die Anfänge des Dokumentarfilms.

Als Bestätigung zitiert Hoffmann den Dokumentarfilmer Klaus Wildenhahn mit folgender Aussage:<sup>63</sup>

„Bis etwa 1960 war ein nicht inszenierter Dokumentarfilm aus technischen Gründen gar nicht möglich. Wo immer ein ‚Filmemacher‘ auftauchte und seinen kompakten, schwerfälligen Maschinenpark hinpflanzte, verwandelte er die Szene in ein Dreh-Set. Die Tonbearbeitung erfolgte ohnehin erst im Studio, meist mittels Musik und Kommentar. So entstanden zum Beispiel die meisten Filmdokumente des Ersten, auch noch des Zweiten Weltkriegs: am Schneidetisch frisiertes und später auch in den Tonstudios aufwendig orchestriertes Propagandamaterial. Erst die tragbare 16-mm-Kamera, das kabellose Tonbandgerät und, wenig später, die geräuschlose Synchronon-Kamera haben die Fiktion begünstigt, dass es möglich sei, ‚das Leben‘ in flagranti zu belauschen, mit der Kamera wie mit einer Sonde in die sozialen Wirklichkeiten einzutauchen und ihre leisesten Regungen wie ‚das Zittern der vom Wind erregten Blätter‘ (Siegfried Kracauer) einzufangen: ‚das Leben in seiner vergänglichsten Form‘.“<sup>64</sup>

In den meisten Geschichtsbüchern aber wird Flaherty als Autor und Regisseur des ersten abendfüllenden Dokumentarfilms genannt – zumindest als derjenige, der als erstes internationales Aufsehen für eine solche, „neue“ Art von Film erregte. Die Dokumentation *Nanook of the North*<sup>65</sup> (1922) schildert das Leben einer Eskimofamilie. Diese Gattung Film, die sich zunächst nur als Gegenbewegung zum etablierten fiktionalen Film sah, interessierte sich hauptsächlich für den Alltag verschiedener sozialer Gruppen und Ethnien. Im Mittelpunkt sollten dabei wirkliche Menschen – „filming real people“<sup>66</sup> – stehen.

Der Sinn für soziale Kritik, der diese ersten Dokumentarfilme prägte, war auch das wesentliche Kennzeichen der berühmten britischen Dokumentarschule mit John Grierson als Mentor. Abstriche wurden auf anderen Gebieten gemacht, wie Grierson selbst klar machte: „Der Dokumentarfilm war von Anfang an [...] eine ‚antiästhetische‘ Bewegung. Ich vermute, wir haben alle eine persönliche ‚künstlerische‘ Fähigkeit geopfert und die liebe Eitelkeit, die damit immer verschwindet.“<sup>67</sup>

Betrachtet man heute Filme wie die farbenfrohe *Höllenfahrt* (2004, Regie: Pepe Danquart) mit seiner dramatischen Musik, gehört dieser Aspekt der „Antiästhetik“

---

<sup>63</sup> Anmerkung: Aufgrund der vielen Zitate werden die langen Zitate in der gesamten Arbeit nicht durch Einrücken gekennzeichnet.

<sup>64</sup> Klaus Kreimeier, DIE ZEIT, 21.7.1995, S. 42, zit.n. Hoffmann, Die Anfänge des Dokumentarfilms.

<sup>65</sup> *Nanook* gilt zwar als Meilenstein der Dokumentarfilmgeschichte, jedoch muss angemerkt werden, dass er auch umstritten ist. So wurden Szenen manipuliert, ohne dass es im Film kenntlich gemacht wurde. (Vgl. Arriens 1999, S. 10.)

<sup>66</sup> Flaherty 1971, S.97, zit. n. Arriens 1999, S. 10.

<sup>67</sup> Grierson 1942, S.115f.

zumindest nicht mehr zwingend zum aktuellen Bild des Dokumentarfilms. In eindrucksvollen Aufnahmen, unterstrichen durch Musik von Till Brönner, einem der bekanntesten deutschen Jazz-Musiker, wird in diesem Doku-Drama von der Geschichte der Tour de France erzählt.

### 2.2.1 Dokumentarfilm und Filmtheorie

Siegfried Kracauer, dessen „Theorie des Films“ als Standardwerk gilt, unterscheidet die zwei „allgemeinsten Filmtypen“ Spielfilm und Film ohne Spielhandlung, der wiederum Experimentalfilme und Tatsachenfilme beinhaltet. Der Dokumentarfilm wird dem Tatsachenfilm zugeordnet.<sup>68</sup> Schon Flaherty sah „den Dokumentarfilm in erster Linie als Gegenpol zu den Methoden des Spielfilms mit seinen Studioinszenierungen und Stars.“<sup>69</sup> Diese Bezeichnung als „Gegenpol“ entspricht einer bipolaren Ordnung der gesamten Filmgeschichte, die die Bereiche in fiktional und dokumentarisch untergliedert. Diese Unterteilung wird auf die Filmpioniere Georges Méliès und die Gebrüder Lumière zurückgeführt. Die ‚Tendenz Lumière‘ und die ‚Tendenz Méliès‘ stehen seither als Metaphern für zwei voneinander getrennte Bereiche filmischer Arbeit. Die Gebrüder Lumière sahen in der neuen Technik die Möglichkeit, die Realität wiederzugeben, während Méliès damit die Realität verändern wollte und so die filmische Illusion geschaffen hat.<sup>70</sup>

Die Geburtsstunde des Dokumentarfilms nach Kracauer geht daher in der eigentlichen Bedeutung des Begriffs auf die Gebrüder Lumière zurück: Diese filmten 1896 Arbeiter beim Verlassen einer Fabrik, die heute als die allererste Filmaufnahme und, nach der oben dargestellten bipolaren Einteilung, auch als Dokumentarfilm gilt.<sup>71</sup> Jedoch waren für die Brüder alle ihre Filme noch unterschiedslos als Ansichten im Katalog ausgewiesen.<sup>72</sup>

Diesen Begriff der Ansicht (*view*) für die frühen Dokumentationen hat der amerikanische Filmhistoriker Tom Gunning geprägt. Jedoch sieht Gunning ganz klare Differenzen zum Dokumentarfilm:

„Ich denke, der Dokumentarfilm entsteht in dem Moment, in dem [...] das filmische Material neu geordnet wird, also durch Schnitt und Zwischentitel in einen diskursiven Zusammenhang gestellt wird. Der Dokumentarfilm ist nicht mehr nur eine Abfolge von Aufnahmen; er entwickelt mit Hilfe der Bilder entweder eine artikuliertere Argumentation, wie in den Filmen aus dem Krieg; oder eine dramatische Struktur, die

---

<sup>68</sup> Kracauer, 1973, S.237 und 259, zit. n. Weigand, 1994, S.11.

<sup>69</sup> Hohenberger 1988, S. 116.

<sup>70</sup> vgl. ebd., S. 7.

<sup>71</sup> vgl. Weigand 1994, S.12.

<sup>72</sup> vgl. Heller 2001, S.21.

auf dem Vokabular des continuity editing und der dem Spielfilm entlehnten Gestaltung von Charakteren beruht, wie in *Nanook*.<sup>73</sup>

Er unterscheidet also die Ansicht, „die beschreibend ist und auf dem Akt des Schauens und der Zurschaustellung beruht“, vom Dokumentarfilm „als einer rhetorischeren und diskursiven Form, welche die Bilder in eine argumentative oder eine dramatische Struktur einbettet.“<sup>74</sup>

Der offiziellen Geschichte des Dokumentarfilms lastet Gunning an, dass sie die so reiche frühere Tradition der „Ansichten“ schlicht verleugnet hat.<sup>75</sup> Im Bereich des Dokumentarischen wird die Zeit zwischen Lumière und Flaherty oft einfach übergangen.

Die große Anzahl an „Aktualitätenfilmen“<sup>76</sup> aus den ersten Jahrzehnten ist ein vernachlässigter Aspekt der Filmgeschichte, über den es wohl nachzudenken gilt.

### 2.3 Die Geschichte des Dokumentarfilms bis zu den 60ern

Bleiben wir aber bei der Tatsache, dass „Ansichten“ und Dokumentarfilme zu trennen sind, und so die Geschichte des Dokumentarfilms mit Grierson und Flaherty beginnt. Fest steht, dass mit der Rezeption von *Nanook of the North* Anfang der Zwanziger Jahre eine Voraussetzung für eine Theorie des Dokumentarfilms geschaffen war. Dem daraus resultierenden neuen Selbstverständnis dokumentarischer Filmarbeit bei den Filmtheoretikern, folgten in den 30er Jahre neue Ausdrucksformen und steigende technische Perfektion. Die Weltwirtschaftskrise und der Ausbruch des zweiten Weltkriegs ließen den Dokumentarfilm zunehmend zwischen politischen und sozialen Anliegen oszillieren. Während des Krieges ging der Dokumentarfilm nicht selten ganz im Propagandafilm auf. Er diene jetzt vor allem dazu, nationale Ressourcen zu mobilisieren und die Moral der Bevölkerung zu stärken.

Die erste kleine Revolution im Dokumentarfilm lässt sich auf das Ende der fünfziger Jahre datieren: Das Aufkommen tragbarer Handkameras mit Synchronon, an deren Entwicklung die Dokumentarfilmer selbst maßgeblich beteiligt waren, veränderte die bis dahin übliche Arbeitsweise grundlegend.<sup>77</sup> Die beiden Bewegungen aus Frankreich und den USA, Cinéma Verité und Cinema Direct, machten sich diese neue Technik zueigen und bekannten sich emphatisch zu ihren Möglichkeiten. Wie schon aus ihren

---

<sup>73</sup> Gunning 1995, S.118, zit. n. Hohenberger 1988, S.9.

<sup>74</sup> Gunning 1995, S. 118.

<sup>75</sup> vgl. ebd., S. 118.

<sup>76</sup> ebd., S. 118.

<sup>77</sup> Bis dahin wurden Bild und Ton in den meisten Fällen zeitlich versetzt aufgezeichnet und nachträglich zusammengefügt. Der Ton, den man an Originalschauplätzen aufgenommen hatte - ein Sprecher aus dem Off oder Musik - wurde so dem Bild unterlegt, wie es dem Regisseur passend erschien.

Namen hervorgeht, wurde mit der neuen Produktionsweise der Anspruch auf Wahrheit bzw. direkten Wirklichkeitsbezug erhoben. Im Cinema Direct bzw. im Cinéma Verité verschmolzen dank der neuen Technik Radio und Film zu einem neuen Medium.<sup>78</sup> Bis dahin war das forcierte Angehen von Sujets wegen des geringeren technischen Aufwandes nur im Radio möglich gewesen. Dies wurde jetzt auch in Bild und Ton umsetzbar, ebenso wie die Beobachtung von Menschen und ihren Gewohnheiten. Um der Wirklichkeit mit der Kamera „aufzulauern“ wurde meist mit kleinen Kameras gearbeitet.

Mit dem Aufkommen des Fernsehens in den 50er Jahren änderten sich die Bedingungen von Produktion und Konsumtion im Dokumentarfilmbereich grundlegend. Ab diesem Zeitpunkt geriet der Dokumentarfilm immer mehr in die Abhängigkeit vom Medium Fernsehen. Lange Zeit stellte die dortige Ausstrahlung für die meisten Dokumentarfilmer die einzige Möglichkeit dar ein größeres Publikum zu erreichen. Als Kinoereignisse tauchten Dokumentarfilme – mit Ausnahmen – fast nur noch auf Filmfesten auf.<sup>79</sup>

Aus diesem Grunde lässt sich die Verwendung des Begriffes Dokumentarfilms auch nicht nur auf den Kinofilm beschränken. Deutlich wird die Abhängigkeit des Dokumentarischen vom Fernsehen, wenn Jan Rofekamp von Films Transit Montréal sagt, dass sich 90 Prozent der Dokumentationen über das Fernsehen finanzierten, und nur jeweils fünf Prozent über Festivals oder DVDs.<sup>80</sup>

## 2.4 Dokumentarfilm vs. Fernsehdokumentarismus

Bevor es in der Geschichte des Dokumentarischen weitergeht, noch einige wichtige Anmerkungen zum Verhältnis Dokumentarfilm und Fernsehdokumentarismus in der jüngsten Vergangenheit: Eigenartiger Weise hat in deutschen Forscherkreisen der Filmwissenschaften bis in die neunziger Jahre hinein, die Geschichte des Fernsehdokumentarismus, anders als die des Dokumentarfilms, kaum Bedeutung gefunden. Viele Publikationen, u.a. Wilhelm Roths „Geschichte des Dokumentarfilm seit 1960“<sup>81</sup>, trennen die Geschichte des Dokumentarfilms bewusst von der Geschichte des Fernsehdokumentarismus. Ein Punkt den Peter Zimmermann anprangert: Für ihn führt jeder Versuch, die Geschichte des Dokumentarfilms von der des Fernsehdokumentarismus zu trennen und dessen Abhängigkeit vom Fernsehen zu bagatellisieren oder zu ignorieren, in die Irre.<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> vgl. Hohenberger 1988, S.39.

<sup>79</sup> vgl. Arriens 1999, S. 15f und Beyerle 1997, S.24.

<sup>80</sup> vgl. Krause 2003.

<sup>81</sup> Roth 1982.

<sup>82</sup> vgl. Zimmermann 1994, S.32.

Beim Versuch einer Erklärung kann man auf Wilhelm Roth zurückkommen, der die Wirkung von Dokumentarfilmen im Fernsehen vor allem durch zwei Faktoren gemindert sieht:

„Auch das Besondere, wenn man den Dokumentarfilm einmal dazurechnen will, wird durch das Allgemeine, das übrige Programm, nivelliert; das Publikum mag groß sein [...], es ist aber unspezifisch in der Regel nicht interessiert an den Themen und Vermittlungsformen des Dokumentarfilms. [...] Die Wirkungslosigkeit selbst brisanter Fernsehsendungen, das gilt ja über den Dokumentarfilm hinaus allgemein, liegt schließlich darin begründet, dass die Filme sofort nach der Ausstrahlung im Archiv (und meist auf Nimmerwiedersehen) verschwinden.“<sup>83</sup>

Auch Zimmermann sieht einen Grund des Forschungsdefizits im traditionellen Bildungsressentiment gegen die „Glotze“, „deren Produktionen weder erinnerungs- noch tradierungswürdig sind.“<sup>84</sup> So haben in den 60er und 70er Jahren jüngere Dokumentarfilmer, die mittlerweile zur Riege etablierter Fernsehautoren gehören, den aufklärerischen Dokumentarfilm gegen die Manipulationen der Fernsehberichterstattung ausgespielt. Desweiteren moniert Zimmermann, „dass die einzelnen Sendungen im Fernsehen in einem Programmfluß eingebettet sind, in dem sie untergehen noch bevor sie richtig aufgetaucht und wahrgenommen sind. Sie versenden sich, wie es im Fernsehjargon heißt.“<sup>85</sup>

Dabei zeichnen sich in Deutschland, so Zimmermann, zwei große dokumentarische Traditionen ab, die einander zur Jahrhundertmitte ablösen: die des Kulturfilms und die des Fernsehdokumentarismus. Die einzelnen Entwicklungsphasen sind dabei durch „einen mehrfachen Perspektivenwechsel gekennzeichnet, einen Wechsel des Filmstils und gelegentlich sogar des Mediums ebenso wie der publizistischen Intention und vorherrschenden weltanschaulichen Position der Filmemacher.“<sup>86</sup> Das, was zuvor als wahr und wirklichkeitsgetreu galt, wurde später zur Propagandalüge oder ideologischen Fälschung erklärt und durch ein neues dokumentarisches Paradigma ersetzt.

#### **2.4.1 Die Entwicklung des Fernsehdokumentarismus ab den 50ern<sup>87</sup>**

Wurde der dokumentarische Film im Zeichen der Ost-West-Konfrontation und des Kalten Krieges der 50er Jahre in BRD und DDR noch für Propagandazwecke genutzt, vollzog sich in den 60er und 70er unter dem Einfluss des Fernseh-Journalismus sowie des amerikanischen Direct Cinema und des französischen Cinéma Vérité ein neuerlicher Wandel: Ein beobachtender und gesellschaftskritischer Dokumentarfilm setzte sich dank den Filme von Klaus Wildenhahn, Eberhard Fechner und Peter Nestler u.a. in

---

<sup>83</sup> Roth 1982, S.153.

<sup>84</sup> Zimmermann 1994, S.31.

<sup>85</sup> ebd., S.31.

<sup>86</sup> ebd., S.32.

<sup>87</sup> vgl. Zimmermann, Dokumentarfilm in Deutschland und ders. 1994, S. 32-36.

Westdeutschland und Jürgen Böttcher, Winfried Junge und Volker Koepp in Ostdeutschland durch. Die in enger Kooperation mit dem Fernsehen entstandenen Filme sollten das Leben so zeigen, wie es wirklich ist und zudem zur Verbesserung der Gesellschaftsverhältnisse beitragen – so der Anspruch vieler Filmemacher dieser Zeit. Unter dem Einfluss der Studenten- und Alternativbewegung ergriffen sie Partei für sozial Benachteiligte und Minderheiten, sowie für Widerstands- und Befreiungsbewegungen.

Das Fernsehen brach dem kritischen Dokumentarfilm dieser Zeit allerdings schon bald die politische Spitze, indem sie ihn in das Spektrum des Fernsehdokumentarismus integrierte. Im Vordergrund stand dabei die Übernahme seiner filmischen und reformerischen Innovationen wie z.B. die „beobachtende Kamera“ oder den O-Ton und Interviewdokumentarismus. Die auf weitreichende gesellschaftliche Veränderung zielende politische Intention vieler dieser Filme blieb meist außen vor - auch weil dies vom Publikum nicht mehr in dem Maße gefordert wurde.<sup>88</sup> Das Fernsehen schließlich nutzte diese Neuerungen zur Modernisierung seines dokumentarischen Repertoires und fungierte auch jetzt wieder – wie schon in der ersten großen dokumentarischen Umbruchphase in den 50er Jahren – als Integrationsmedium, das divergierende Tendenzen einander annäherte oder auch miteinander verschmolz.

Unter dem Eindruck der politischen Tendenzwende und der Resignation und Integration oppositioneller und alternativer Strömungen in den 80er Jahren geriet der selbstgewisse Aufklärungsanspruch des engagierten Dokumentarfilms in die Krise. Im Zeichen der Postmoderne entstanden jetzt vielmehr bewusst subjektive und vielfach essayistische Dokumentarfilme, die jedoch die Möglichkeit authentischer Widerspiegelung von Realität durch den Dokumentarfilm in Frage stellten.

Die 80er und 90er Jahre standen durch die immer enger werdende Verflechtung von Film, Fernsehen und Neuen Medien und der Entwicklung von Video und Digitalisierung im Zeichen neuer medialer Wandlungen. Viele Filmemacher ignorierten die traditionellen Regeln und Genre Grenzen und wandten sich hybriden Filmtechniken und subjektiven, individuellen und biographischen Formen zu. Auch bei der Entwicklung dieser neuen essayistischen und halbdokumentarischen Formen stand das Fernsehen Pate.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Georg Feil gibt mehr der Gesellschaft die Schuld am Verschwinden des politisch motivierten Dokumentarfilms: „Das Fernsehen bildet im besten Falle nichts anderes ab als die Gesellschaft, in der es produziert und sendet – und gesehen wird.“ (Feil 2003, S.13.)

<sup>89</sup> Besondere Bedeutung kommt nach Meinung Zimmermanns hier dem „Kleinen Fernsehspiel“ des ZDF und Experimenten Horst Königssteins und Heinrich Breloer zu. Vgl. Zimmermann 1994, S.35.

### 2.4.2 Die Geburtsstunde der Doku-Soap

In den 90ern des letzten Jahrhunderts sorgte auch eine bis dahin für undenkbar gehaltene Mischform für (Quoten-)Erfolge, zuerst in Großbritannien: Die Stunde der „Docu-Soap“ war gekommen.<sup>90</sup>

Mit mehrteiligen Fernsehserien aus dem Leben ganz normaler Menschen sorgte vor allem die BBC für Aufsehen. Die heute als Klassiker geltende Serie *Driving School* (1997) gewährte Einblicke in den Alltag eines Fahrlehrers. Ein Schicksal das vermutlich auch den Stoff für eine mitfühlende Reportage geliefert hätte, wurde hier in mehreren halbstündigen Folgen nach den Gesetzen einer Soap-Opera dramatisiert: „Personalisierung des Geschehens in Parallelmontage, hohe Schnittfrequenz, Cliffhanger am Ende jeder Episode, das Ganze mit einer ordentlichen Prise Ironie bis hin zur unverhohlenen Schadenfreude gewürzt.“<sup>91</sup> Das neue Format wurde mit Marktanteilen von bis zu 50 Prozent in Großbritannien zum Publikumsrenner, und allein im Jahr 1998 waren im britischen Fernsehen 75 Docu-Soaps im Programm.<sup>92</sup>

Noch im selben Jahr wurden im deutschen Fernsehen die ersten Gehversuche unternommen. Der Kulturkanal Arte startete mit *Der wahre Kir Royal* (Regie: Christian Bauer), einer Serie über den Arbeitnehmer-Alltag in einer Münchner Catering Firma, in das Zeitalter der Doku-Serie. Neben ambitionierten Produktionen gelangte aber auch eine ganze Reihe von Schnellschüssen ins Programm. Vom Ferien-Club (*Club der 1000 Träume*) über einen Flughafen (*Airport*) bis zum Tierheim (*Ein Heim für alle Felle*) war plötzlich jeder banale Alltag serientauglich.

Doch schon nach wenigen Monaten wurden bei den Privaten viele der Doku-Slots wegen nicht zufrieden stellender Zuschauerresonanz eingestellt. Die Kosten der Doku-Soap waren damals für viele Sender noch zu hoch.<sup>93</sup> Aktuell sind diese Produktionen jedoch wieder im Kommen (vgl. Fomat-TV und die Privaten, Kapitel 3)!

Ab dem Jahr 2000 manifestierte sich das Dokumentarische hauptsächlich durch Formate in der Schnittstelle von Reality Show und Doku-Soap wie z.B. *Heiße Tage – Wilde Nächte* oder *Popstars – Du bist mein Traum* (beide RTL). Aus letzterem Format sind im vergangenen Jahr mehr oder weniger aktuell erfolgreiche Bands wie „Overground“ oder „Preluders“ entstanden.

### 2.4.3 Öffentlich-rechtlich vs. Privat

Die Programmanalyse 2003 des Institut für empirische Medienforschung Köln (IFEM) bestätigt, dass bei RTL und SAT.1 Dokuinszenierungen/Doku-Soaps und Quiz/Gameshows einen deutlich höheren Anteil haben, als bei den

---

<sup>90</sup> vgl. Lüke 2002.

<sup>91</sup> ebd.

<sup>92</sup> vgl. ebd.

<sup>93</sup> vgl. ebd.

Öffentlich-Rechtlichen, wobei sich bei RTL die auf Dokuinszenierungen bzw. Doku-Soaps entfallene Sendezeit mehr als verdoppelt hat.<sup>94</sup> Das Erste und das ZDF setzen im Vergleich zu RTL, SAT.1 und ProSieben verstärkt auf die klassischen Sendungsformen wie Nachrichten, Magazine, Dokumentationen, Berichte, Reportagen und Ereignisübertragungen.

Die Programmanalyse des Adolf-Grimme-Instituts vom Oktober 2002 zeigt, dass dokumentarische Sendungen fast ausschließlich eine öffentlich-rechtliche Angelegenheit sind.<sup>95</sup> So befinden sich RTL und Sat.1 jeweils am Ende der Ranglisten. Jeweils neun dokumentarische Sendungen stehen bei ProSieben, SAT.1 und RTL zu Buche, das sind zusammen gerechnet gerade mal 1,8% vom Gesamtteil (1481 Sendungen). Insgesamt können die privaten Sender nur 118 Sendungen auf ihr Konto verbuchen. Das Dokumentarische hat bei den Privatsendern, mit Ausnahme der Reportage, kaum einen Stellenwert, die redaktionellen Kompetenzen sind oft beschränkt.<sup>96</sup>

Allerdings sollte man bei der Betrachtung der beiden Programmanalysen konstatieren, dass die Auffassung über nonfiktionale Sendungsformen weit auseinander gehen. Bei der Untersuchung von Media Perspektiven fallen unter die nonfiktionalen Sendungsformen unter anderem auch Formen wie Nachrichten, Magazine, Ereignisübertragungen, diverse Gesprächsformen (Talk etc.), unterhaltende Formen wie Quiz- und Gameshows, unterhaltende Formen mit professionellem Hintergrund (Comedy etc.) und konzeptionelle Kindersendungen.<sup>97</sup> Bei der Wolf-Expertise hingegen wurden nur dokumentarische Sendungen berücksichtigt. Nicht-fiktionale Formen wie Shows oder Übertragungen von Ereignissen sind, ebenso wie Magazin-Sendungen, ausgeschlossen. In diesem Rahmen erfasst die Expertise alle erdenklichen Programmformen: Sowohl verschiedene Genres von der Reportage bis zur Doku-Soap, journalistische und essayistische Dokumentationen, Tierfilme und Reisefilme und das Doku-Drama.<sup>98</sup>

Jedoch kann man auch hier die Befürchtungen und die Anschuldigungen der klassischen Autorenfilmer verstehen, da sie hier entweder als Randgruppe (vgl. Grimme-Expertise) oder gar nicht als eigenständiges Genre, wie bei der Programmanalyse der Media-Perspektiven, auftauchen. Dies unterstreicht die Tatsache, dass die kurzen Begriffsbestimmungen oft nur zu einer sehr groben und vorläufigen Orientierung taugen.

Überhaupt scheidet das Kürzel Doku, in der öffentlichen Wahrnehmung in aller Munde, die Geister. Weder die Programmzeitschriften kümmern sich mehr um die

---

<sup>94</sup> vgl. Krüger 2004, S.197.

<sup>95</sup> vgl. Wolf 2003a, S.48.

<sup>96</sup> vgl. ebd., S.18.

<sup>97</sup> vgl. Krüger 2003, S.197.

<sup>98</sup> vgl. Wolf 2003a, S.15.

herkömmlichen Genres, unterscheiden oft nicht einmal mehr zwischen Reportage oder Dokumentation, Essay Collage oder Dokumentarfilm, noch sind diese Differenzierungen für das Publikum wichtig. Doku scheint ein omnipotentes Format zu sein.

Aber nicht jedem gefällt dieses neue „four-letter-word“. Der Dokumentarfilmer Thomas Schadt hält es für das Branchen-Unwort des Jahres und „die missverständlichste Kreation des Fernsehdokumentarismus.“<sup>99</sup> Seiner Ansicht sind es die Fernsehsender, die „im Rennen um die attraktiven Formate nicht müde werden, neue Doku-Genres wie Zuchtpilze aus dem Boden schießen zu lassen“. Er nennt sie daher „Doku-Klone“.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Schadt 2002, S.34.

<sup>100</sup> ebd., S.34.

## 3 Das dokumentarische Fernsehen heute

### 3.1 Die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen

Reihen, Serien, Mehrteiler in wachsender Zahl, starre Zeitgrenzen in den Programmschemata und das allmähliche Verschwinden des Genres Autoren-Dokumentarfilm in der Programmnacht – dies sind, nach Wolf, die aktuellen Tendenzen des dokumentarischen Fernsehens in der Gegenwart.<sup>101</sup>

Auffallend ist die Ausdifferenzierung dokumentarischer Programme: Viele dokumentarische Sendungen sind in den letzten Jahren in Formate verwandelt, eingegrenzt und sendeplatzspezifisch definiert worden. Und diese heute geläufigen dokumentarischen Formen brauchen auch keine Namensetiketten. Denn abseits der Begrifflichkeiten um Doku-Soap und Co. haben sich selber dokumentarische Profile entwickelt, die stil- und genrebildend geworden sind.<sup>102</sup> Beispiele sind: *37 Grad* im ZDF, *Die Story* und *Menschen hautnah* im WDR oder *Lebenslinien* im bayrischen Fernsehen (BR).

Ein anderes Merkmal für die deutsche dokumentarische Fernsehlandschaft der Gegenwart sind die hybriden Mischformen, die die einst klassischen Genres ergänzen. Diese Ausdifferenzierung der Genres ist jedoch nicht nur eine Angelegenheit innerhalb des Mediums selbst, sondern ist als Vermischung von Wirklichkeit und Inszeniertem ein wichtiger Bestandteil der ganzen visuellen Kultur geworden.<sup>103</sup> Die meisten erfolgreichen Dokumentaristen haben daher den klassischen Pfad verlassen, der vorgibt, dass der Dokumentarfilm die Wirklichkeit abbilden und nicht inszeniert sein soll.<sup>104</sup> Mehr zu diesen Aspekten im weiteren Verlauf dieser Arbeit.

### 3.2 Formate = Milky-Ways

Der Herkunft des Begriffs des Formats lässt sich auf den Programmhandel zurückführen. Das Format charakterisiert TV-Programme nach ihrer Zielgruppe, nach dem Kriterium der Auffindbarkeit im Programm und nach der Quotenerwartung. Der Begriff des Formats ist im Fernsehen der handlungsleitende Begriff geworden und hat

---

<sup>101</sup> vgl. Wolf 2003a, S.52.

<sup>102</sup> vgl. Feil 2003, S.252.

<sup>103</sup> vgl. Reinecke, Stefan. Die Leere im Inneren des Glücks. Taz, 12.11.2001. Zit. n. Wolf 2003a, S.57.

<sup>104</sup> vgl. Schütz 2004.

den klassischen Begriff des Genres abgelöst. Trotzdem existieren verschiedene Genres wie Reportagen, Dokumentationen und Features weiterhin.<sup>105</sup>

Knut Hickethier unterstreicht dies: „Das Format umfasst also alle Elemente des Erscheinungsbildes einer Sendung. Die Formatierung des Programms dient der quotenbezogenen Optimierung der Inhalte, ihrer Präsentationsformen und Zuschaueradressierungen.“<sup>106</sup> Das Format dient also dazu, dass der Zuschauer in der Fülle der Programme bekannte Sendungen wieder findet.

Heiner Gatzemeier interpretiert das Format als Markenbegriff: „Wiedererkennbares. Der Mars Riegel ist ein Format. Milky-Way auch.“<sup>107</sup> Formatieren heißt für ihn, das Thema in eine Erzählhaltung zu bringen. Der Zuschauer soll das bekommen, was er erwartet. Um noch einmal das Beispiel von Heiner Gatzemeier aufzugreifen bedeutet dies – ein wenig flapsig formuliert: „Da wo Mars draufsteht, sollte auch Mars drin sein.“<sup>108</sup> Denn, „[W]enn Sie den Marsriegel in eine rote Packung legen, kauft ihn keiner mehr.“<sup>109</sup>

Die Aspekte des Formatfernsehens macht Fritz Wolf deutlich: „Formatfernsehen homogenisiert, macht vergleichbar, lässt aber auch formale Vielfalt verschwinden. Formatfernsehen setzt auf verdichtetes Erzählen – und reduziert dabei nicht selten Komplexität. Diese Entwicklungen werden das Fernsehen in Zukunft noch stärker prägen, alle Parameter deuten darauf hin.“<sup>110</sup> Ein weiterer wichtiger Aspekt des Format-Fernsehens ist die Tendenz, dokumentarische Sendungen in Mehrteiler und Reihen abzupacken.

### 3.2.1 Format-TV und die Privaten

Die Programmanalyse des Adolf-Grimme-Instituts vom Oktober 2002 zeigt deutlich, dass der Grad der Formatierung bei den Privaten am höchsten ist. Sie nehmen fast ausschließlich formatierte Sendungen mit ins Programm – bei VOX, Kabel1 und RTL2 sind die Sendungen zu 100% (!) formatiert. Das Einzelstück ist somit gänzlichst von der Bildfläche verschwunden, falls es sich nicht vollständig unter einer Dachmarke verbirgt, was je nach Umfang und Grad der Formatierung zuweilen vorkommen kann.

Ein Blick in die aktuelle Programmzeitschrift<sup>111</sup> bestätigt dieses Bild: Die beiden Doku-Soaps *Lenßen & Partner* und *K11-Kommissare im Einsatz* laufen derzeit täglich zu festen Zeiten, zwischen 18 und 20 Uhr auf SAT1. RTL 2 setzt montags regelmäßig

<sup>105</sup> vgl. Wolf 2003c, S.4.

<sup>106</sup> Hickethier, Knut. Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998, S. 527. Zit.n. Wolf 2003a, S.60.

<sup>107</sup> zit. n. Wolf 2003a, S.127.

<sup>108</sup> zit. n. ebd., S.127.

<sup>109</sup> zit. n. ebd., S.127.

<sup>110</sup> Wolf, 2003b, S.16.

<sup>111</sup> Die ausgewählten Beispiel-Sendungen stammen aus dem Zeitraum vom 14.-20.August 2004.

auf *Akte Mord* um 23.15 Uhr und daran anschließend auf die Doku-Reihe *Ungeklärte Morde* um 0.15 Uhr. Am Dienstag folgt zur Prime-Time auf ProSieben die Doku-Soap *Urlaubstausch – total verrückte Ferien* und um 22.35 Uhr *Die Hausbau-Promis*. RTL 2 versucht mit der dreiteiligen Reality-TV-Serie *Frauentausch - Das Promi-Special*, ebenfalls zur Prime-Time, dagegenzuhalten. Am Donnerstag heißt es dann wieder einfach nur *Frauentausch*. Zwei Stunden Doku-Soap kann sich der Zuschauer auch am Mittwoch, ebenfalls auf RTL, zu Gemüte führen, wenn es um 20.15 Uhr heißt: *Die Putzteufel – Deutschland macht sauber*. Und anschließend: *Die Hammer-Soap 2 – Handwerker im Glück*.

Diese Programme, die die Privaten dem Dokumentarischen zuordnen, stehen aber kaum noch in einer Verbindung zu den Definitionskriterien klassischer Dokumentarfilmproduktionen.

### 3.2.2 Die Dokumentarfilmszene spricht über... Formate<sup>112</sup>

Christian Bauer, Dokumentarist und Produzent, sieht Formate als Herausforderung. Seine Begründung: „Wir kennen wunderbare Beispiele aus dem Jazz und aus dem Rock`n Roll. Da war das Format nur so groß oder so lang, wie die Schellackplatte Platz hatte – und es sind tolle Stücke entstanden.“<sup>113</sup> Für ihn stellt diese Arbeitsweise ein wichtiger Teil der Entwicklung im dokumentarischen Filmemachen dar. „Das Verfahren ist arbeitsteilig und professionell.“<sup>114</sup>

Auf die Frage wie sich die Formatierung auf Autoren, Produzenten und Redakteure auswirke, gibt sich Claas Danielsen, selbst Autor, nachdenklich:

„Unabhängige Produzenten werden es schwer haben, an Aufträge für die Entwicklung und Realisierung formatierter Programme zu kommen. Das wird vor allem Produktionsfirmen gelingen, die größer und ‚potenter‘ sind.<sup>115</sup> Sie werden in einem engen Verhältnis zu den Sendern stehen und die Bedürfnisse der Redakteure und der Sendeplätze genau kennen. Das wird ihnen erlauben, effektiv und ökonomisch zu arbeiten. Insgesamt wird die Produzentenlandschaft ausgedünnt werden. Für die so genannten Rucksackproduzenten wird es schwer zu überleben. Sender und Redaktionen wollen lieber mit ausgewählten Produzenten zusammenarbeiten, mit denen sie gute Erfahrungen gemacht haben. [...] Für Autoren bedeutet die Formatierung eine große Umstellung. Sie werden sich mehr und mehr in Fachkräfte verwandeln, die auf

---

<sup>112</sup> Alle Zitate aus den Kapitel mit der Überschrift „Die Dokuzene spricht...“ stammen aus „Wohin die Reise geht: Gespräche mit Autoren und Redakteuren, Professoren und Produzenten“. In: Wolf 2003a, S.100-171. Die Autorin hat den Versuch unternommen möglichst repräsentative Aussagen auszuwählen und zitiert diese sinngemäß. Aufgrund der vielen Zitate wurden die langen Zitate nicht durch Einrückungen gekennzeichnet.

<sup>113</sup> zit. n. Wolf 2003a, S.101.

<sup>114</sup> zit. n. ebd., S.101.

<sup>115</sup> Uwe Kersken dagegen glaubt nicht daran, dass die „großen immer größer werden und wie Kraken verhalten.“ Allein der WDR habe 300 Auftragsproduzenten. Vgl. Wolf 2003a, S.143.

Bestellung Filme realisieren. Die Rezepturen werden von Produzenten und Redakteuren entwickelt.“<sup>116</sup>

Die Auswirkung auf Redakteure besteht seiner Meinung nach darin, dass diese unter dem allgemein immer stärker werdenden Quotendruck, auch bei den öffentlich-rechtlichen Sendern bis hin zu Arte, Angst davor hätten, irgendwelche Risiken einzugehen. Formatierung sei der beste Weg, das Risiko zu minimieren. Es nähme aber dadurch der Mut zum Experiment in den Redaktionen ab, was sich dringend ändern müsse. Auch der klassische Spielfilm leide darunter.<sup>117</sup>

Christoph Hauser, Hauptabteilung Kultur (SWR), sieht die Entwicklung dokumentarischen Arbeitens doppelläufig: „Es gibt Formatfernsehen, im Ersten beispielsweise bei den Dokumentarreihen am Montag um 21.45 Uhr. Reihen wie *Legenden* oder *Kriminalfälle* muss man formatieren. Wir haben aber sowohl im Ersten als auch im Dritten Sendeplätze, die das Einzelstück pflegen. Gerade der ‚Große Dokumentarfilm‘ ist ja Einzelstück und er hat als Autorenfilm auch eine Zukunft.“<sup>118</sup> Er glaube nicht, dass man von einer generellen Entwicklung in Richtung Formatfernsehen sprechen könne.

Einen weiteren Aspekt nennt Uwe Kersken, Produzent, Gruppe 5: „Ein bekannter englischer Science-Produzent von der BBC hat gesagt: ‚The documentary is dead, the format lives.‘ Das ist vielleicht etwas übertrieben. Aber gerade im internationalen Rahmen vereinfacht die Formatierung vieles. Wer versucht, internationale Koproduktionen zu finden, für den ist Formatierung absolut notwendig.“<sup>119</sup>

### 3.3 Die Stellung des Dokumentarfilms im Fernsehen

Wie aus der bisherigen Arbeit hervorgeht, ist die Formatierung des Fernsehens ein großes Thema und ein zu beachtender Aspekt, an dem auch die Dokumentarfilmbranche, so gern sie es wohl auch manchmal tun würde, nicht vorbeikommt. Doch wo bleibt an dieser Stelle der klassische Dokumentarfilm?

Dieser, obwohl immer eine Minderheit unter den Genres, hat im Fernsehen stets zu den programmprägenden Genres gehört, „wenngleich auch seine ästhetische Bedeutung (z.B. der Stuttgarter Schule) größer war als der tatsächliche Programmumfang.“<sup>120</sup> Wie es den Anschein hat, wird das „grand format“ mit seiner individuellen Autorenhandschrift unter dem Druck des Formatfernsehens kontinuierlich an Stellenwert verlieren. Ein Grund ist hier sicherlich seine schwere Kombinierbarkeit mit

---

<sup>116</sup> zit. n. Wolf 2003a, S.109.

<sup>117</sup> vgl. ebd., S.110.

<sup>118</sup> zit. n. ebd., S.133.

<sup>119</sup> zit. n. ebd., S.143.

<sup>120</sup> ebd., S.33.

anderen Sendungen. Außerdem ist der Dokumentarfilm meist nicht unter eine Thematik bzw. unter eine Stilrichtung zu bringen. Er landet deshalb oft am Programmrand.

Das spiegelt sich auch in den Sendezeiten wider: Von den 76 Dokumentarfilmen im Oktober 2002 wurden 35 spät abends ausgestrahlt. 28 liefen in der Prime-Time. Auch hier sind die beiden Kulturkanäle Arte und 3sat einsame Spitzenreiter: Beide bringen jeweils 10 Filme in der Hauptsendezeit. Die anderen 8 Prime-Time-Plätze verteilen sich auf ORB (5), BR (2) und SFB (1).<sup>121</sup>

Auch bei den von den Fernsehanstalten eingeräumten Sendeplätzen für den Nachwuchs laufen die Filme spät abends. So sendet das SWR seine Beiträge in der Reihe „Junger Dokumentarfilm“<sup>122</sup> derzeit kurz nach 23 Uhr. Das ZDF zeigt seine Filme im Rahmen der „Absolute(n) beginner“<sup>123</sup> oft sogar erst nach 24 Uhr.

Die Programmanalyse der vom Adolf-Grimme-Institut in Auftrag gegebenen Expertise zeigt, dass im Zeitraum von einem Monat (Oktober 2002)<sup>124</sup> fast die Hälfte (44,8 %) der 76 Dokumentarfilme zu gleichen Teilen in den Kulturkanälen Arte und 3sat gelaufen sind. Beide Sender sehen den Dokumentarfilm in ihrem Sendeauftrag verwurzelt. Im Folgenden soll daher ein kurzer Blick auf den Sender 3sat geworfen werden, der in der Dokumentarfilmszene einen hohen Stellenwert genießen dürfte.

### 3.3.1 Der Blick auf einen der Spitzenreiter: 3sat

Wie schon angedeutet hat der Autorinnen- und Autoren-Dokumentarfilm, der sich nicht in die gängigen Fernsehformate einordnen lässt, bei 3sat einen herausragenden Platz: Er läuft immer sonntags ab 21.15 Uhr, der Prime-time des Senders, in der Dokumentarfilmzeit. Gezeigt werden hier zum Beispiel Regiearbeiten, die das dokumentarische Filmschaffen in seiner formalen Bandbreite und thematischen Vielfalt repräsentieren.

In dieser Dokumentarfilmzeit-Redaktion von Inge Classen (Künstlerischer Dokumentarfilm) und Margrit Schreiber (Sozialdokumentation) wurden nach Angaben des ZDF Jahrbuchs 2003, 53 Dokumentarfilme gezeigt.<sup>125</sup> Darunter so namhafte

<sup>121</sup> vgl. Wolf 2003a, S.35.

<sup>122</sup> Die Reihe wurde 1999 vom Südwestrundfunk zusammen mit der Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg und der Filmakademie in Ludwigsburg ins Leben gerufen. Sie ermöglicht jungen Filmemachern die Finanzierung und Ausstrahlung ihres Debütfilms.

<sup>123</sup> Unter dem Titel „Absolute Beginner - Der erste Job“ initiierte die ZDF-Redaktion Das kleine Fernsehspiel 2001 erstmalig eine Ausschreibung für Dokumentarfilme. Nachwuchsregisseure und -regisseurinnen waren eingeladen, Konzepte zu entwickeln, die sich mit dem Berufseinstieg junger Menschen beschäftigen. 177 Vorschläge erreichten die Redaktion, sieben Projekte wurden ausgewählt.

<sup>124</sup> Die Analyse des Monats Oktober 2002 als exemplarischer Zeitraum gibt ein Querschnittsbild.

<sup>125</sup> Zugriff am 25.August 2004 unter <http://www.zdf-jahrbuch.de/2003/programmchronik/3sat/spielfilm.htm>.

Produktionen wie *Absolut Warhola* (D 2001)<sup>126</sup> von Stanislaw Mucha, *Im Toten Winkel. Hitlers Sekretärin Traudl Junge* (D 2002)<sup>127</sup> von André Heller und Othmar Schmiderer (ARD/BR), *Out of Edeka* (D 2003)<sup>128</sup> von Konstantin Faigle (ARD/BR/3sat) oder *Majestät brauchen Sonne* (D 2001) von Peter Schamoni (ZDF)<sup>129</sup>. Nur 17 der 53 Produktionen waren keine rein deutschen Produktionen und kamen aus der Schweiz (neun plus eine deutsch-schweizerische Koproduktion), Österreich (4), Frankreich (1), Rußland (1) und den Niederlanden (1). Auffallend ist auch, dass nur 11 Filme nicht im neuen Jahrtausend produziert wurden, neun davon stammen aus dem 90er Jahren. Die zwei Ausnahmen: Klaus Wildenhahn mit seinem Film *Die Liebe zum Land*, der 1973/74 produziert wurde und *Österreich in Farbe – Die Besatzungszeit* von Andreas Novak (BRD 1961).

Dazu kommen die dokumentarische Filmreihe *Fremde Kinder*, in deren Rahmen neun Sendungen ausgestrahlt wurde und *Mädchengeschichten* mit drei Sendungen. Die Dokumentationen wurden ohne Ausnahme in Deutschland produziert und stammen aus den Jahren 2001 bis 2003. Fünf weitere Filme, die unter die Kategorie „sonstige Dokumentarfilme“ fallen ergänzen den positiven Gesamteindruck.

### 3.3.2 ZDFdokukanal: Eine Plattform für Altbewährtes und Neues

Ein Sonderfall im positiven Sinne stellt auch das ZDF dar, das neben dem ZDF Theaterkanal, auf dem auch viele Dokumentationen/Dokumentarfilme gezeigt werden, mit dem ZDFdokukanal einen eigenen Reportage- und Dokumentationskanal eingerichtet hat. Dieser wird im Rahmen des digitalen Bouquets ZDFvision seit 31. März 2000 ausgestrahlt.<sup>130</sup>

Schwerpunkte waren im Jahr 2003 die vierteilige Reihe *Visionäre* über Vordenker aus der Wissenschaft. Sowie ein Spin off von 13 jeweils 15-minütigen Folgen *The future is wild*, der den Dreiteiler im ZDF über die Welt in 200 Millionen Jahren ergänzt. Vor dem Hintergrund weltpolitischer Krisen und Verunsicherung stand im Jahr 2003 zudem der Komplex Völkerverständigung, Rassismus, Terror und Gewalt im Focus.

Das bewährte Format „Autoren des ZDF“ mit Werken bekannter ZDF-Dokumentarfilmer, wie Wolfgang Herles, Gero von Boehm, Hartmut Schoen, Harun Faroki und Georg Stefan Troller (u.a.) wird durch die neue Reihe „Forum junger Film“ ergänzt, die deutschen Nachwuchstalente eine Plattform für ihre ersten Produktionen bietet. Hier präsentierten sich 2003 die Hochschule für Film und

<sup>126</sup> gesendet am 19.10.2003.

<sup>127</sup> gesendet am 05.10.2003.

<sup>128</sup> gesendet am 28.09.2003.

<sup>129</sup> gesendet am 03.10.2003.

<sup>130</sup> Der ZDFdokukanal sendete bis 30. April 2003 täglich von 14 Uhr nachmittags bis neun Uhr am nächsten Morgen. Vom 1. Mai bis 31. Dezember gab es eine Programmunterbrechung in der Zeit von 19 bis 21 Uhr. Der ZDFdokukanal wird über Kabel und Satellit (Astra G1) ausgestrahlt.

Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam (u.a. mit *Abgefahren*; *Berlin Neukölln*), die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (u.a. mit *xy to xx*; *Liebe Heimat*), die Hochschule für Film und Fernsehen München (u.a. mit *Das Leben als Ganzes*; *Das kleine Kaufhaus*) und die Filmakademie Baden-Württemberg (u.a. mit *Kopfüber*; *Durchgangsstation*).<sup>131</sup> Neben dem „Kleinen Fernsehspiel“ bietet hier das ZDF eine weitere Plattform für den Nachwuchs.

### 3.4 „Der Feind im eigenen Bett?“

Wenn man diese, zugegebenermaßen positiven Beispiele sieht, möchte man nicht an eine Krise des Dokumentarfilms glauben. Wie kommen dann aber die sieben Dokumentarfilmer des „Zweiten Blicks“, die aus der Tradition des beobachtenden Dokumentarfilms kommen, zu der Behauptung, „dass dokumentarische Sendeplätze ausgedünnt, Budgets gekürzt und Sendeformate, die für den eigenständigen Autorenfilm mit subjektivem Blick standen, zugunsten standardisierter Formen reduziert oder oft sogar ganz zu verschwinden drohen.“<sup>132</sup> Wie viele andere Autoren, Regisseure und Produzenten glauben auch sie die Ursachen der Krise des Genres beim Fernsehen selbst ausfindig gemacht zu haben.

Georg Feil führt in seinem Kapitel „Der Feind im eigenen Bett?“<sup>133</sup> einige Gründe und Vermutungen für die Zurückdrängung des Dokumentarfilms im Fernsehen an, die im Folgenden kurz aufgeführt werden sollen.

Kritiker glauben in der „Verbeamtung“ des Dokumentarfilms die Wurzel des Übels erkannt zu haben, die in der Festanstellung der Kreativen in den 70er Jahren liege. Damit habe man zwar deren Produktionen für das Haus sichern können, sich aber vom freien Markt abgeschnitten. Denn die verfügbaren Gelder wurden jetzt oftmals „hausintern“ vergeben. Vorwürfe halten sich hartnäckig, dass die im Sendeapparat fest Verankerten, die Produktionsbudgets für sich selbst zur Verwirklichung ihrer eigenen Vorstellungen nehmen würden. Dies geschehe vor allem auch zum Nachteil des interessierten, innovativen und engagierten Nachwuchses in der Dokumentarfilmszene.

Eine Verschärfung der Situation träte vor allem dann ein, wenn hausinterne Produktionen, gegenüber denen, des freien Marktes bevorzugt würden. Das liege insofern nahe, als dass die internen Produktionen viel preiswerter erschienen. Allerdings nur unter dem Aspekt, dass bei diesen gar nicht zwischen direkten und indirekten Kosten unterschieden würde, d.h. die indirekten „Hauskosten“ gar nicht in die Kostenaufstellung mit einfließen würden.

Und einige Stimmen postulieren, dass die Sender trotz gegenteiliger Behauptungen gar nicht an der Neubelebung des Dokumentarfilmmarktes mit Angebot und Nachfrage

<sup>131</sup> vgl. ZDF dokukanal – Erläuterung.

<sup>132</sup> Der zweite Blick – Zweite. Ein offener Brief, Oktober 2001. In: Feil 2003, S.198-203.

<sup>133</sup> vgl. ebd., S.15-18.

interessiert seien. Nur was sie nicht selbst machen könnten und wollten, holten sie sich aus dem Rest-Markt, dessen augenblicklicher Zustand ihnen sogar recht gelegen komme. In den kleinen Dokumentarfilmfirmen herrsche die Selbstausbeutung, weil oft als Ein-Mann-Betriebe, der Inhaber die Kamera, die Regie und das Buch sowie die Produktion übernehme und er so ein willkommener Billig-Macher sei. Ein weiteres Mal gefügig mache den Dokumentarfilmer das Engagement Anschlussaufträge anzunehmen.

Als weitere These, warum der Dokumentarfilm im öffentlich-rechtlichen Sendesystem immer mehr an Stellenwert verliert, führt Feil die zunehmende Politisierung der Programme an. Womit allerdings nicht die inhaltliche Füllung mit Politik gemeint ist, sondern die Beanspruchung von immer größeren Programmflächen durch die Chefredaktion. Die Dokumentarfilmabteilungen, die bis dahin – sofern es keine eigenen gab – in den Fernsehspielabteilungen angesiedelt waren, wurden in die Chefredaktionen eingegliedert, wo sie aber meist keinen Platz mehr hatten. Im Dreieck zwischen Berufspolitik, Chefredaktion und Zuschauer wurde der lange Dokumentarfilm mit seiner oft spröden und langsamen Erzählweise in die Kultur verbannt.

Georg Feil schließt mit der Erkenntnis: „Es hat seine eigene Ironie, dass die Verdrängung des großen Dokumentarfilms in den Sendern gar nicht auf die politische Einflussnahme von Parteien oder Interessengruppen zurückzuführen ist, was man vermuten könnte, sondern von einem sich übermäßig stabilisierenden System des politischen Journalismus in den Anstalten, das sich obendrein eins weiß mit der von ihm dargestellten Politik.“<sup>134</sup>

### 3.4.1 „Der zweite Blick“ – Fragen und Schlussfolgerungen

Während Feil keine konkreten Namen nennt und in seiner eigenen Bewertung eher wage bleibt, machen die Dokumentarfilmer des „Zweiten Blicks“ ihrem Ärger öffentlich Luft: In ihrem ersten offenen Brief wehren sich die sieben selbsternannte Einzelkämpfer (darunter Andreas Veiel und Thomas Schadt) dagegen, die Formatideen anderer auszufüllen. Sie wenden sich mit der Frage, was mit dem Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Systems werden wird, an die dafür zuständigen Redakteure und Redaktionen.<sup>135</sup>

Einer ihre Vorwürfe, der in einem zweiten offenen Brief veröffentlicht wurde, bestätigt die „Ausbeutungs“-These Feils:

„Unsere Neugierde, die offene dokumentarische Beobachtung, das Abenteuer des insistierenden, zweiten Blicks auf die Wirklichkeit schienen, so unsere Beobachtung, innerhalb der Quotenraster und der von den Produzenten und öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten angefertigten Schablonen immer weniger eine Chance zu haben.

---

<sup>134</sup> Feil 2003, S.18.

<sup>135</sup> vgl. Der zweite Blick, Ein offener Brief, April 2001. In: Feil 2003, S.194-198.

Oftmals ist der Regisseur nur noch Teil einer Herstellungsmaschinerie – und wird damit zu einer austauschbaren Größe ohne eigene Handschrift.<sup>136</sup>

In diesem zweiten offenen Brief erfolgt zudem die Veröffentlichung der Stellungnahmen der angesprochenen Redakteure zu den aufgeworfenen Fragen. Die Erkenntnisse daraus sind zusammenfassend folgende:

Der Dokumentarfilm lebt innerhalb des Fernsehens in einer Gasse. Richtige Dokumentarfilmredaktionen gibt es nahezu keine mehr. Fast immer ist das Genre einem anderen Genre zugeordnet. Die Schlussfolgerung daraus: Im Fernsehen hat der Dokumentarfilm keine richtige Heimat, sprich keine durchgängige Lobby. Die Redaktionsstrukturen sind „verschlungen und undurchsichtig“. Zudem ist der Dokumentarfilm im Fernsehen chronisch unterfinanziert und die Sendeplätze des langen Dokumentarfilms verlagern sich mehr und mehr auf die Mitternachtszeiten.<sup>137</sup>

Feils Thesen und die vermeintliche Realität der Dokumentarfilmer liegen also nicht weit auseinander!

---

<sup>136</sup> Der zweite Blick – Zweite. Ein offener Brief, Oktober 2001. In: Feil 2003, S.198.

<sup>137</sup> vgl. ebd., S.201f.

## 4 Die Dokumentarfilmszene in Deutschland

### 4.1 Ein Newcomer und dessen ungebremster Wille

Bevor die Ökonomie des Dokumentarfilms in Deutschland genauer beleuchtet wird, soll im Folgenden ein bezeichnendes Beispiel über die Entstehungsgeschichte eines Newcomer-Dokumentarfilms der Szene vorgestellt werden: Daniel Gräbner, Jahrgang 75, hat mit seiner Low-Budget Produktion *Haschisch*<sup>138</sup> (D 2002) sein Studium an der Kunsthochschule für Medien in Köln abgeschlossen. Beeindruckend bei Daniel Gräbner ist vor allem sein Durchsetzungsvermögen, dem es schließlich zu verdanken ist, dass es der Film bis ins Kino, Filmstart war dort der 20. August 2003, und auf etliche Festivals geschafft hat. So wurde er u.a. auf dem 19. Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest im November 2002 als „Bester Dokumentarfilm“ nominiert und auf dem European Film Market der Berlinale 2003 dem europäischen Filmmarkt präsentiert.<sup>139</sup>

#### 4.1.1 *Haschisch* – Ein Film über das Leben der Hanfbauern in Marokko

Im Film geht es um die Menschen, die in einem kleinen Dorf hoch oben in den Bergen von Ketama, Nordmarokko, leben. Seit Jahrhunderten ist ihr Dasein von der Droge Haschisch geprägt. Haschisch als tägliche Arbeit, Haschisch als Tauschwährung, Haschisch als Geschäft, Haschisch als Basis und Philosophie eines sozialen Systems, Haschisch als Medium für die Träume und Haschisch als Grund der Stagnation.

Der Film entwirft ein Portrait dieses Lebens: Beobachtungen der Arbeit und des täglichen Lebens in der Familie, die Droge, Musik und Landschaft als metaphysische

---

<sup>138</sup> Technische Daten: Titel: *Haschisch*, Genre: Dokumentarfilm, Länge: 80min., Format: 35mm/ 1:1,85, Ton: Dolby SR, Drehort: Rifgebirge/ Marokko, Originalversion: Französisch/ Arabisch/ Englisch m.UT, Produktionsland/-jahr: D 2002.

Credits: Kamera & Regie: Daniel Gräbner, Schnitt: Roland Bauer, Rita Schwarze, Daniel Gräbner, Ton: Andreas Hirsch, Musik: Arz-Al-Atlas, Sprecher: Heinrich Giskes, Tonmischung: Nic Wohlleben, Location manager: Jaouad El Kacimi, Producer: Kamal El Kacimi.

Business: Produktion & Verleih: A-Atlas Filmproduktion, Koproduzent: Kunsthochschule f. Medien Köln, Weltvertrieb Kino & TV: mdc int., gefördert von: Filmbüro NW, Filmstiftung NRW.

<sup>139</sup> Weitere Filmfestivals auf denen *Haschisch* präsentiert wurde (eine Auswahl): L'alternativa-IX.festival de cinema independent – Barcelona, Spanien 11/2002; Réel en scène-Les écrans documentaires – Paris, Frankreich 11/2002; Sleepwalkers Student Film Festival – Tallinn, Estland 12/2002; FIPA festival int. de programmes audiovisuels – Biarritz, Frankreich 01/2003; Int. Documentary Film Festival – Thessaloniki, Griechenland 01/2003. (Vgl. Presseheft zum Film.).

Projektionsfläche, die Suche nach Freiheit, und im Mittelpunkt des Films die Menschen selbst.<sup>140</sup>

#### 4.1.2 *Haschisch* – Von der Idee zur Produktion

Daniel Gräbner berichtet wie er, fasziniert von seiner ersten Marokkoreise, zurück in Deutschland, mit seiner Idee hausieren gegangen ist. Die Hanfbauern in den Bergen von Marokko als Thema für einen Film zu nehmen, schlug bei vielen allerdings auf Skepsis und viele rieten ihm von seinem Vorhaben ab („Das ist ein viel zu heißes Eisen!“, „Dafür kriegst Du nie Geld“ u.a.).<sup>141</sup>

Schließlich traf Daniel Gräbner sich aber trotz allen Zweifelns, mit Kamal El Kacimi, den er noch aus seiner Zeit als Dozent kannte. 1999 hatte El Kacimi „Rif Film“ gegründet und sich auf die Organisation und Betreuung von Filmprojekten in Marokko spezialisiert. Ihm gefiel Gräbners Idee und er wollte den Film produzieren.

Bevor sie mit dem Dreh beginnen konnten, musste das Vertrauen der Hanfbauern gewonnen werden. Dies geschah mit Hilfe eines Kontaktmannes, der selbst in den 70er Jahren als Aussteiger bei den Haschischbauern gelebt hatte. Sie wurden herzlich und als Freunde empfangen. Gräbner schloss schon bald Freundschaft mit dem alten Philosophen, der im seinerseits vorschlug, einen Film über Haschisch in Marokko zu drehen. Dieses Problem hatte sich also gelöst.

Dafür sollten in Deutschland aber weitere Schwierigkeiten auf Daniel Gräbner und sein Team zu kommen: Sie konnten keine Geldgeber finden. Einzig und allein die 4000 Euro von der Kunsthochschule für Medien standen zur Verfügung. Bei der Kalkulation für den sechswöchigen Dreh wurden Abstriche am Filmmaterial, den Gagen und Transportkosten gemacht. Außerdem wurden Förderungen beantragt, jedoch ohne Erfolg. Der Rest musste aus eigener Tasche bezahlt werden, was auch in anderen Bereichen eine Umdisponierung nach sich zog: Statt mit Kamal drehte Gräbner vor Ort mit dessen Bruder Jaouad. Statt auf Film wurde auf DigiBeta gedreht. Kamal besorgte die Drehgenehmigungen, schloss weitere Kontakte mit Marokko und organisierte Zollformalitäten.

Beim Dreh lief dann alles nach Plan. Jedoch musste man unter größter Vorsichtsmaßnahme und großer Geheimhaltung agieren, da der Haschischanbau und -verkauf in Marokko illegal sind und der marokkanische Staat kein Interesse daran hat, dass im Ausland über Haschisch im Rif berichtet wird.

Auch die Protagonisten mussten geschützt werden. Aussagen, die Einzelne in Gefahr gebracht hätten, wurden im Film nicht verwendet. So war es schließlich möglich, dass die Bauern mit völliger Selbstverständlichkeit über das Geschäft und ihr Leben sprachen. Mit 20 Stunden Film kehrte das Team dann nach Deutschland zurück.

---

<sup>140</sup> vgl. *Haschisch der Film*. Presseheft.

<sup>141</sup> vgl. *Haschisch der Film*. Presseheft.

Dort stellten sie schon bald fest, dass sie außergewöhnliches Material vor sich hatten und beschlossen, den Film ins Kino zu bringen. Kamal El Kacimi unterschrieb die Koproduktion mit der Kunsthochschule für Medien und sicherte sich die Rechte. Mit dem ersten Rohschnitt sollten nun auch Verleihförderungen beantragt werden, was jetzt auch gelang: Das Filmbüro NW stieg sofort ein und stellte Gräbner einen Teil des benötigten Geldes zur Verfügung. Auf der Suche nach weiteren Geldquellen wurden sie in Bern auf eine der größten Cannabismessen Europas fündig: Einige der größten Firmen konnten als Sponsoren gewonnen werden. Von dem Geld produzierte das Team um Gräbner eine 35mm Fassung, die es ihnen ermöglichte auch an (internationalen) Filmfestivals teilzunehmen. Auf Wettbewerben in Deutschland, Frankreich, Spanien und Griechenland lief der Film mit großem Erfolg. Die Säle waren ausverkauft, das Publikum begeistert. Als letzter Schritt wurde der Film von Gräbner und seinen Leuten, mit dem Verleih „Rif Film“ in die deutschen Kinos gebracht.<sup>142</sup>

*Haschisch* ist Daniel Gräbners erster abendfüllender Dokumentarfilm. Dem soll sich als Folgeprojekt der zweite Kinofilm, wieder in Zusammenarbeit mit Rif Film, anschließen: *Hotel Hendrix* ist ein Film über die Zeit der Hippies und Aussteiger in den 70er Jahren in Marokko.<sup>143</sup>

#### 4.1.3 *Haschisch* – Das Fazit

Daniel Gräbner ist insofern ein charakteristisches Beispiel für die Dokumentarfilmszene, als dass er sich durch nichts entmutigen lässt. Durchhaltevermögen und Idealismus sind für die Dokumentarfilmer, und gerade für den Nachwuchs, unerlässlich. Kein Rückschlag, weder die Skepsis seines Umfeldes noch das knappe Budget, bringen ihn von seinem Vorhaben und seinem Wunsch ab, einen Film über die Haschischanbauer in den Gebirgen Marokkos zu machen. Innovation zeigt er mit seiner Idee, ein Thema mit Bezug zur Gegenwart zu wählen. Auch seine Promotion auf einer sehr gelungenen Website<sup>144</sup> mit zwei Kinotrailern zeigt Kreativität und Engagement. Der Erfolg gibt ihm hier Recht!

Eigeninitiative ist ein unerlässlicher Charakterzug der jungen Dokumentarfilmgeneration. Auch Gräbner muss sich selbstständig um einen Produzenten bemühen und findet ihn, bezeichnenderweise aus früheren Beziehungen, welche im Business oft unerlässlich erscheinen. Weil er keine Gelder bekommt, finanziert er aus eigener Tasche vor und zeigt sich flexibel, indem er in anderen Bereichen einfach umdisponiert.

Bezeichnend ist auch der Weg der Geldbeschaffung, nachdem das Team um Gräbner beschlossen hat, den Film ins Kino zu bringen. Die Filmförderung NW gewährt jetzt Zuschüsse, nachdem sie diese zuvor noch verweigert hatte. Die Geldquellen zwischen

<sup>142</sup> vgl. *Haschisch der Film*. Presseheft.

<sup>143</sup> vgl. ebd.

<sup>144</sup> vgl. [www.haschisch-film.de](http://www.haschisch-film.de).

Wasserpfeifen, Hanfpflanzen und Kifferutensilien, also außerhalb der Filmbranche, zu suchen, ist sicherlich auch ein Aspekt der jungen deutschen Dokumentarfilmszene.

## 4.2 Die Dokuzene spricht... über Nachwuchsförderung

Am vorhergegangenen Beispiel sieht man, wie schwierig es ist, sich als Nachwuchsregisseur in den oft festgefahrenen Strukturen der deutschen Filmszene zu behaupten. Vor allem, wenn man das Überangebot an Ausbildungsplätzen sieht. In Deutschland gibt es derzeit sechs Filmhochschulen in Ludwigsburg, München, Köln, Potsdam, Berlin und Dortmund.<sup>145</sup> Viele dieser Hochschulen bieten zur Spezialisierung obligatorische bzw. fakultative Veranstaltungen im Bereich Dokumentarfilm an. Dazu kommen noch Kunsthochschulen, visuelle Kommunikationsstudiengänge usw. Für Christian Bauer, Geschäftsführer des Discovery Campus München, bleibt es daher ein Rätsel, „wo diese Leute unterkommen sollen.“<sup>146</sup>

Aber die Absolventen besitzen häufig nicht die Qualifikationen und Fertigkeiten, die die Dokumentarfilmszene heute verlangt. Das seien vor allem, genaue Marktkenntnisse, sagt Peter Latzel vom SWR: „Sie sollten Dokumentarfilme kennen, aber auch formatierte Reihen wie ‚Legenden‘.“<sup>147</sup> Schwer hätten es dagegen die Autorenfilmer, die sich in ihren Filmen selbst verwirklichen wollen. Christoph Hauser ergänzt: „Ich würde mir aber wünschen, dass sie [die Absolventen, Anm. d. Verf.] mehr journalistisches Handwerk mitbrächten. Wir brauchen Leute, die gut recherchieren können und die an die politischen und sozialen Themen rangehen.“<sup>148</sup>

Dieter Leder, Professor an der Kunsthochschule für Medien (Köln) bestätigt, dass die Studenten an seiner Hochschule für die formatierten Geschichten nicht ausgebildet sind, da diese in der Regel sehr journalistisch seien. Neben den bereits stattfindenden Seminaren zu formatierten Programmen will er deshalb in Zukunft auch eine Veranstaltung über Magazinjournalismus anbieten.<sup>149</sup>

Thomas Kufus ist der Ansicht, dass die Filmhochschulen, die „immer noch zuviel im Elfenbeinturm“<sup>150</sup> erziehen würden, auf die Entwicklungen im dokumentarischen Sektor nicht gut vorbereitet seien. Bei seinen Gastvorlesungen, rät er den Studenten von Alleingängen ab, und empfiehlt ihnen, sich in mehreren Richtungen zu orientieren, und sich nicht auf die Regie zu konzentrieren.<sup>151</sup>

---

<sup>145</sup> Siehe Anhang.

<sup>146</sup> zit. n. Wolf 2003a, S.115.

<sup>147</sup> zit. n. ebd., S.142.

<sup>148</sup> zit. n. ebd., S.141.

<sup>149</sup> vgl. ebd., S.170.

<sup>150</sup> zit. n. ebd., S.156.

<sup>151</sup> vgl. ebd., S.156.

Im Blick auf den internationalen Markt ist Christian Bauer der festen Überzeugung, „dass Dokumentarfilmer sich unbedingt international qualifizieren und Verbindungen knüpfen müssen, um aufwändige Projekte realisieren zu können.“<sup>152</sup> Jeder, der Ideen für Themen hat, sollte seiner Ansicht nach wissen, „wie das Geschäft funktioniert, und wie man seine Geschichten auch international unterbringen kann.“<sup>153</sup> Hochschulen hätten hier oft Defizite in der nötigen Praxisanbindung. Auch könnten sie nicht schnell genug auf die Veränderungen in der Branche reagieren.<sup>154</sup>

Einigkeit besteht also darin, dass die Hochschulen unbedingt auf die veränderten Bedingungen des dokumentarischen Arbeitens in Deutschland eingehen müssen. Weiterbildungsmöglichkeiten bietet hier auch die Discovery Campus Masterschool an, wie im Anhang kurz erläutert.<sup>155</sup>

## 4.3 Die Ökonomie des Dokumentarfilms

### 4.3.1 Die Schräglage des deutschen Marktes

Wie im vorhergegangenen Kapitel gezeigt, sind die Kenntnisse des gegenwärtigen Marktes für die in der Fernsehbranche Tätigen von grundlegender Wichtigkeit. Daher soll auch dieser Aspekt in einer kurzen Zusammenfassung<sup>156</sup> analysiert werden.

Nach einer Beurteilung des Geschäftsführers der HMR Unternehmensberatung Lutz Hachmeister und seinem wissenschaftlichen Mitarbeiter Jan Lingemann befindet sich der Gesamtmarkt für dokumentarische Produktion und Distribution in einer Schräglage.<sup>157</sup> Ihrer weiteren Einschätzung zufolge ist die Renaissance des Dokumentarischen in der deutschen Produzentenlandschaft [noch] nicht wirklich angekommen.<sup>158</sup>

Noch nicht, weil es nach Hachmeister und Lingemann seit Beginn der 90er Jahre sehr wohl einen internationalen Boom des dokumentarischen Films gibt, so dass „von einer neuen Ökonomie des Dokumentarischen gesprochen werden muss.“<sup>159</sup>

Auch in Deutschland hat sich schnell die Erkenntnis durchgesetzt, dass die wesentlich kostengünstiger produzierten Dokumentationen oftmals ebenso hohe Marktanteile im Fernsehen erringen konnten wie die ungleich teureren fiktionalen Produktionen. Diese Konjunktur ging allerdings mit einer zunehmenden Ausdifferenzierung des

---

<sup>152</sup> zit. n.ebd., S.115.

<sup>153</sup> zit. n. Wolf 2003a, S.115.

<sup>154</sup> vgl. ebd., S.115.

<sup>155</sup> vgl. auch Discover Master School 2005.

<sup>156</sup> vgl. Hachmeister und Lingemann 2003, S.18-36.

<sup>157</sup> vgl. ebd., S.20.

<sup>158</sup> vgl. ebd., S.20.

<sup>159</sup> ebd., S.19.

Nonfiktions-Genres einher: Doku-Soaps, Doku-Dramen oder andere hybride Mischformen des Dokumentarischen haben den klassischen Dokumentarfilm, das „grand format“ an den Rand gedrängt, wo er bis zum heutigen Zeitpunkt geblieben ist. Diese Formenvielfalt im Dokumentarischen, die auf die allgemeine Beschleunigung des Fernsehgeschäfts, das zwingende Diktat von Branding und Audience Flow und die Globalisierung des Gewerbes zurückgeht, hat notwendig Konflikte mit traditionellen Manufakturen heraufbeschworen, wie im folgenden zu sehen sein wird<sup>160</sup>:

Den deutschen Doku-Produzenten gelingt es oft aus finanziellen und organisatorischen Gründen nicht, international konkurrenzfähige Filme und Reihen hervorzubringen. Eine stabile Struktur mittelständischer Unternehmen gibt es in der deutschen Nonfiktions-Branche nicht. Auch die etablierten Fiktions-Produzenten haben oft mentale Probleme, sich auf die Besonderheiten der dokumentarischen Filmarbeit einzulassen. Die eigentlich einfache Übertragung von Erfahrungen aus der Fernsehspielproduktion auf die „persönlichere“ Doku-Produktion funktioniert nicht immer.<sup>161</sup>

Hachmeister und Lingemann erkennen in diesem aktuellen Zustand des deutschen Marktes eine Schräglage.

### **4.3.2 Der Anbietermarkt**

#### **4.3.2.1 Der Rucksackproduzent**

In Deutschland ist dokumentarisches Arbeiten weitgehend eine Domäne von Einzelgängern, Rucksackproduzenten und Redakteuren der öffentlich-rechtlichen Anstalten. Ausnahmen sind einige große Unternehmen, die hauptsächlich von der zunehmenden „Magazinisierung“ des deutschen Fernsehens profitieren und vor allem Kurzbeiträge für Magazinsendungen liefern.

Die breite Basis im Kernbereich bilden die so genannten Rucksackproduzenten. In diesen Ein-Mann-Betrieben fungiert der Firmeninhaber mitunter als Autor, Produzent, Kameramann und Buchhalter in Personalunion. Beziehungen und Freundschaften zu einzelnen Redakteuren in den öffentlich-rechtlichen Anstalten waren und sind noch heute für die Kontinuität des Geschäfts unerlässlich.

Doch diese Unternehmensform wird vor allem durch die chronisch engen finanziellen und organisatorischen Rahmenbedingungen auf eine harte Probe gestellt. Probleme gibt es für den Produzenten meist schon in der Entwicklungsphase eines Films. Viele auftraggebende TV-Anstalten weigern sich die Recherchen und Vorgespräche vor Beginn der Dreharbeiten zu finanzieren. Der Produzent wird also gezwungen, für seine Projekte finanziell in Vorleistung zu gehen. Das Dilemma des Autoren-Produzenten setzt sich dann meist bei der Budget-Beschaffung fort. Größere Projekte sind unter den genannten Bedingungen nur mit der Unterstützung von Fördergeldern möglich.

---

<sup>160</sup> vgl. Hachmeister und Lingemann, S.18-20.

<sup>161</sup> vgl. ebd., S.20.

Fördergelder für ambitionierte Großprojekte im Nonfiktions-Bereich sind zwar vorhanden, das Prozedere der Antragsstellung ist jedoch mühsam und zeitraubend.<sup>162</sup>

Auf der anderen Seite wird die Beschaffung von Geldern für Dokumentar-Projekte zunehmend schwieriger. Das Fernsehen, Hauptauftraggeber dokumentarischer Produktionen, steigert seine Ansprüche, während die Leistungen mit vergleichbar weniger Erlös abgegolten werden. Hachmeister und Lingemann bringen die Paradoxie der Dokumentarfilmproduktion in Deutschland auf den Punkt: „knappe Regelbudgets bei formaler Ausweitung der Produktionszone.“<sup>163</sup>

Die Dokumentarfilmproduktion in Deutschland ist daher, wie bereits in Kapitel 3 thematisiert, mit einem gehörigen Maß an Selbstaussbeutung verbunden.

#### 4.3.2.2 Großkonzerne und Familienplanung

Auch die aktuellen Aktivitäten der TV-Produzenten und Großproduzenten lassen den Kleinst- und Kleinunternehmer keine Hoffnung für eine bessere Zukunft. Viele Großunternehmen versuchen sich durch die Gründung von Tochtergesellschaften, oder die Übernahme von etablierten Kleinunternehmen im Nonfiktions-Bereich zu etablieren. Beispiele für die Familienplanung im Doku-Segment sind die Media Kompakt, eine Tochter des ARD-eigenen Großproduzenten Studio Hamburg, oder die doc.station Medienproduktion, betrieben von ZDF Enterprises und Katharina Trebitsch, Geschäftsführerin der Trebitsch Produktion Holding<sup>164</sup>. Aus Konzernökonomischer Sicht liegt es nahe, auf allen möglichen Ebenen der Herstellungs- und Verwertungskette von diesem strategischen Vorteil zu profitieren und wo immer nur möglich die Tochtergesellschaft mit der Produktion des Films zu beauftragen. Die kleineren Unternehmen müssen daher befürchten, dass sie in der Auftragsvergabe nur noch sporadisch berücksichtigt werden.<sup>165</sup>

#### 4.3.2.3 Der Mittelstand

Das Dilemma, dem sich auch die mittelgroßen Unternehmen<sup>166</sup> wie zero film und gegenübersehen, liegt in der chronisch knappen Finanzausstattung des Unternehmens. Meistens kann nicht einmal eine mittelfristige Planungssicherheit gewährleistet werden,

---

<sup>162</sup> vgl. Hachmeister und Lingemann 2003, S.20-22.

<sup>163</sup> ebd., S.21.

<sup>164</sup> Die Trebitsch Produktion Holding ist eine der renommiertesten und erfahrensten Produktionsgesellschaften in Deutschland. Das Unternehmen realisiert vor allem TV-Movies, Reihen und Serien, aber auch hochwertige Dokumentationen und Spielfilme. Die zu 100% zur UFA gehörende Trebitsch Produktion Holding agiert als unabhängiges Unternehmen am Markt.

<sup>165</sup> vgl. Hachmeister und Lingemann 2003, S.25/26.

<sup>166</sup> Unternehmen dieser Größe beschäftigen zwischen 10 und 15 Mitarbeiter und erzielen jährlich, je nach Projektlage, einen Umsatz von bis zu 5 Mio. Euro. Sie verfügen oft über eine eigene Buchhaltung und sind in der Lage, das Unternehmen arbeitsteilig (Entwicklung, Produktionsleitung etc.) zu strukturieren.

da es kaum Möglichkeiten gibt, Eigenkapital in ausreichendem Maße anzusammeln. Aber gerade Kinoprojekte sind aus finanzieller Sicht ausgesprochene Wagnisse. TV-Produktionen werden mit Gewinn und nach einem feststehenden Schema abgefertigt – ungeachtet der Entwicklungszeiten und sonstigen Unwägbarkeiten, denen sich eine Produktion im Verlauf zu stellen hat.

Der an den Kinokassen relativ erfolgreiche Film *Black Box BRD* (D 2001) von Andreas Veiel mit zero film als Produktionsfirma, hätte, ausschließlich fürs Fernsehen hergestellt, für rund die Hälfte entstehen können.<sup>167</sup> Solche Projekte können sich mittelgroße Unternehmen, wie das von Thomas Kufus (zero film), nur leisten, wenn sie auf Mischkalkulation setzen. So werden die Kinofilme von Serienproduktionen oder weniger kostenträchtigeren Einzelstücken mitgetragen. Durch Synergieeffekte werden Kosten gespart, was vor allem bei Doku-Soaps und Mehrteilern der Fall ist. Durch diese Produkte besteht die Möglichkeit eine bessere Rendite zu erwirtschaften.<sup>168</sup>

Nachfolgend ein kurzer Abriss über die Rechtesituation in der Doku-Branche, um anschließend wieder auf Thomas Kufus zurückzukommen, der in einer Veränderung eben dieser, den Ausweg aus der Schräglage des Marktes für Dokumentationen und die Entwicklung hin zu einem gesunden Mittelstand sieht.<sup>169</sup>

### 4.3.3 Die Rechtevergabe

Ein wichtiger Aspekt und die Schlüsselressource für die Nachhaltigkeit des Anbietermarktes im Doku-Geschäft, liegen in den Verwertungsrechten an den produzierten Filmen.<sup>170</sup> Man unterscheidet dabei fünf verschiedene Vertragsformen, welche die Zuweisung der Rechte an die beteiligten Parteien festlegen. Bei der Inhouse-Produktion ist der Sender der alleinige Produzent. Er bleibt auch dann der alleinige Verwerter, wenn er Einzelverträge an Autoren vergibt. Bei der klassischen Auftragsproduktion wird ein externer Produzent mit der Herstellung des Produkts beauftragt. Die Rechte bleiben aber zunächst bei der auftraggebenden Fernsehanstalt. Der Produzent kann lediglich durch Auslandsrechte Erlöse erzielen. Erst nach sieben Jahren, so die Regel, erhält der Produzent die Rechte an seiner Produktion zurück. Will er schon zuvor an bestimmten Verwertungsrechten partizipieren, muss er einen Teil der Finanzierung übernehmen (Auftragsproduktion mit Eigenanteil). In der klassischen Koproduktion, in der beide Parteien gleichberechtigt sind, teilen sich Auftraggeber und Produzent sowohl Rechteverwertung als auch Distribution, je nach Kompetenzen und Nutzen. Als letzte Vertragsform, die in der Nonfiktion-Produktion allerdings so gut wie nie vorkommt, übernimmt der Produzent die komplette Vorfinanzierung, sowie den Verkauf an Sender und die Distribution.

---

<sup>167</sup> vgl. Hachmeister und Lingemann 2003, S.23.

<sup>168</sup> vgl. ebd., S.22f.

<sup>169</sup> vgl. ebd., S.27.

<sup>170</sup> vgl. ebd., S.24.

Der Normalfall in der Doku-Szene ist die Auftragsproduktion, wobei der Produzent, wenn überhaupt, nur die internationalen Rechte auswerten kann. Da aber professionelle Vertriebsstrukturen kaum existieren, gestaltet sich der Verkauf von deutschen Dokumentarfilmen ins Ausland äußerst schwierig. Auch national erfolgreiche Filme finden keinen internationalen Vertrieb. Und der Aufbau solcher Vertriebsstrukturen ist für die kleinen und mittleren Betriebe kaum zu bewerkstelligen.<sup>171</sup>

Es ist daher anzunehmen, dass sich das ZDF (über seine Tochter ZDF Enterprise) und Spiegel TV<sup>172</sup> nur zu international beachteten Partnern gemausert haben, weil sie in einem Verbund größerer Mediengruppen integriert sind und daher sowohl finanziell als auch logistisch ein besseres Stehvermögen besitzen als ihre „kleinen“ Kollegen.<sup>173</sup>

Das ZDF kann „durch Presales, Koproduktionen und strategische Partnerschaften [...] inzwischen Hochglanzdokumentationen mit signifikanten Budgets realisieren und international erfolgreich vermarkten,“<sup>174</sup> so Claas Danielsen, Geschäftsführer des Discovery Campus München.

Internationale Kooperationen gelten also als zukünftiges Finanzierungsmodell in der Branche. So können finanzielle Ressourcen für größere Projekte mobilisiert und wichtige nationale Verwertungsrechte einbehalten werden. Dabei muss aber bedacht werden, dass auch entsprechende Kooperationsstrukturen entwickelt werden müssen und nicht jede Partnerschaft so läuft wie erwartet. Auch spricht nicht jedes nationale oder gar regionale Thema das internationale Publikum gleichermaßen an.<sup>175</sup>

#### 4.3.4 Der Weg aus der Schräglage

Die Rechtervergabe, so scheint es, ist eines der wichtigsten Themen in der Dokumentarfilmszene – zumindest auf der Produzentenseite. Thomas Kufus und Andreas Veiel sehen den Weg aus der Schräglage des aktuellen Marktes vor allem in der Veränderung der aktuellen Rechtesituation.<sup>176</sup> Sie sind der Meinung, dass die nationalen Rechte früher an den Produzenten zurückgehen müssten, und nicht erst nach sieben Jahren, damit dieser in die Lage versetzt würde weitere Erlöse zu erwirtschaften. Nur auf diese Weise sind die unabhängigen Kleinunternehmer in der Lage ihre finanzielle Ausstattung mittelfristig aufzustocken. Die aktuelle Situation läuft darauf

---

<sup>171</sup> vgl. Hachmeister und Lingemann 2003, S.24f.

<sup>172</sup> Der TV-Ableger des etablierten Print-Magazins konnte sich als unabhängiger Drittanbieter im deutschen Fernsehen etablieren und ist heute mit rund 33 Mio. Euro im Nonfiction-Segment der größte deutsche Produzent in diesem Genre. (Hachmeister und Lingemann 2003, S.30)

<sup>173</sup> vgl. Hachmeister und Lingemann 2003, S.30f.

<sup>174</sup> Danielsen 2003, S.264.

<sup>175</sup> vgl. Hachmeister und Lingemann 2003, S.24f.

<sup>176</sup> vgl. ebd., S.27.

hinaus, dass die Akteure darauf angewiesen sind, die Gelder hin- und herzuschieben und immer mit der letzten Rate eines Projektes das nächste vorzufinanzieren.<sup>177</sup>

Sollten rechtliche Justierungen oder Zugeständnisse der TV-Anstalten nicht dazu führen, dass die Sender großzügiger mit der Rechtevergabe umgehen, scheint die Entwicklung eines gesunden Mittelstandes in der Dokumentarfilmbranche kaum möglich. Genauso wenig, wie die weitere Professionalisierung der Akteure und damit die „Ausbildung der stabilen Fähigkeit, auch international konkurrenzfähige Produkte hervorzubringen,“<sup>178</sup> nicht erreichbar zu sein scheint.

Auch ein Umdenken sowohl bei den Produzenten als auch bei den Abnehmern scheint angebracht. Thomas Kufus fordert von beiden Seiten, „nicht ausschließlich tradierten Konzepten im Fahrwasser des klassischen Dokumentarfilms anzuhängen, sondern neue Formate und Arbeitsweisen zu testen.“<sup>179</sup> Das unternehmerische Denken der Manufakturen gehört in den Vordergrund gerückt. So ist es vor allem unerlässlich, die Vertriebsseite mit ins filmische Kalkül aufzunehmen. Auch ist das Wissen um die Sendepätze wichtig, um deren Publikumspotenzial realistisch bewerten zu können.<sup>180</sup>

Wie ein Dokumentarfilm beim Publikum ankommt, darüber entscheiden unter anderem auch die Kinoauswertung bzw. die zahlreichen Festivals, die auch die aktuellen formalen und inhaltlichen Tendenzen im Dokumentarfilmbereich widerspiegeln.

## 4.4 Eine Öffentlichkeit für den Dokumentarfilm

### 4.4.1 Die Festivals in Deutschland

Viele Filmfestivals in Deutschland, Europa, aber auch in anderen Teilen der Welt, haben den Dokumentarfilm mit ins Programm genommen. Ihr Anliegen ist es, dass der Dokumentarfilm im Gespräch bleibt. Außerdem nehmen sie sich auch den Sorgen und Nöten der Dokumentarfilmszene an.

„Filme gehören ins Kino. Und der Dokumentarfilm braucht sein Festival, um das weite Spektrum zeigen zu können, in dem er sich bewegt,“<sup>181</sup> meint Dunja Bilas, Moderatorin des Festivals in München und Redakteurin des Kunstmagazins *arteschock*.

In der Tat sind Filmfestivals für die Promotion und den Verkauf von Dokumentarfilmen von entscheidender Bedeutung. Hier erreichen die Filme auf der großen Leinwand

---

<sup>177</sup> vgl. Hachmeister und Lingemann 2003, S.27.

<sup>178</sup> ebd., S.27.

<sup>179</sup> ebd., S.27.

<sup>180</sup> vgl. ebd., S.36.

<sup>181</sup> Bilas 2003.

zudem die erste Öffentlichkeit. Das aufmerksame (Fach-)Publikum wird zum Gratmesser sowohl für eine eventuelle Kinoauswertung als auch für die mögliche Resonanz bei einer Fernsehausstrahlung. Weder die Berliner Filmfestspiele noch die anderen wichtigen Festivals in Deutschland, von Mannheim-Heidelberg über Oberhausen, Hof, München, Cottbus bis Saarbrücken, verzichten auf dokumentarische Filme. Darüber hinaus haben sich mehrere Festivals ganz auf den dokumentarischen Film konzentriert und besitzen zum Teil schon eine lange Tradition, wie das Internationale Festival für Dokumentar- und Animationsfilm in Leipzig oder das Festival des deutschsprachigen Dokumentarfilms in Duisburg. Letzteres steht dieses Jahr unter dem Motto „Ins Universum der technischen Bilder“ und stellt dabei die Digitalisierung der Produktion und Postproduktion der dokumentarischen Arbeiten in Frage. Eine wichtige aktuelle Fragestellung, die im Kapitel 5 dieser Arbeit beleuchtet werden soll.

Weitere wichtige Festivals sind im Anhang kurz dargestellt, genauso wie die wichtigen Einrichtungen der Dokumentarfilminitiative dfi des Filmbüros NW, das Haus des Dokumentarfilms HdF, sowie die Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm agdok. Beigefügt ist außerdem die sinnvolle Trainingsinitiative des Discovery Campus, die von Verantwortlichen des deutschen Discovery Channel, ARTE Strasbourg und des MDR 1998 ins Leben gerufen wurde. Ziel der Initiative ist es, deutsche und europäische Autoren, Regisseure, Produzenten und Redakteure auf den internationalen Dokumentarfilmmarkt zu führen. Ein wichtiger Punkt, wie im nächsten Abschnitt deutlich wird.

## 4.5 Deutschland im internationalen Vergleich

Patrick Hörl, Geschäftsführer des Discovery Channel Deutschland macht in seinem Aufsatz „Internationale Verflechtungen, Perspektiven und Zukunftschancen“<sup>182</sup> klar: „Dokumentarfilme sind keine Randerscheinung der Medienszene, sondern gehören heute zum Medienmarkt wie jedes andere Genre. Rein wirtschaftlich betrachtet, folgen sie dem Auf und Ab des Medienmarktes.“<sup>183</sup> Diese Tatsache hält er insofern für eine erfrischende Beobachtung, als dass sie viele Debatten der Vergangenheit über die Ausgrenzung des Genres oder sein Mauerblümchendasein in einem anderen Licht erscheinen lässt.<sup>184</sup>

Gerade in Deutschland hat sich die Dokumentarfilmdiskussion über Jahre hinweg immer stärker vom Medienmarkt in Deutschland und noch mehr vom internationalen Markt isoliert. Die Situation des Genres im In- und Ausland ist daher sehr unterschiedlich: Während man die ernsthaften Bemühungen der Deutschen um definitorische Abgrenzungen zwischen Dokumentarfilm und Dokumentation in anderen

<sup>182</sup> vgl. Hörl 2003, S.42-56.

<sup>183</sup> ebd., S.43.

<sup>184</sup> vgl. ebd., S.43.

Ländern mit einigem Kopfschütteln betrachtete, nahmen Kollegen im Ausland bereits das Morgenleuchten eines globalen Doku-Booms wahr.<sup>185</sup> Auch hier wird das sinnlose Bemühen der Deutschen um einheitliche Definitionen deutlich (vgl. Kapitel 2). Die Folge davon: International gab es zwischen den Dokumentarfilmleuten in Deutschland und anderen Ländern keine gemeinsame Sprache mehr!<sup>186</sup>

Ein bezeichnendes Beispiel hierfür: Während sich viele deutsche Dokumentarfilmer zu Beginn des neuen Jahrhunderts immer noch einer generell sinkenden Zahl von Sendeplätzen ausgesetzt sehen, diagnostizierte die Vista Advisers Studie im April 2001 für den selben Sendermarkt ein nie da gewesenes „Market Volume“ für „documentaries“ auf dem Weltmarkt von jährlich 935.548 Stunden, 38% davon in Europa.<sup>187</sup>

#### 4.5.1 Die „Analphabeten“ der Internationalen Szene

Wie angedeutet konzentrierte sich das Geschehen der Dokumentarfilmszene in Deutschland also lange Zeit nur auf den heimischen Markt. Kosten und Risiken wurden, dank seiner Größe und relativen Reichtums, darauf abgewälzt. Erst nach Abschluss und Vollfinanzierung der Produktion geriet meist der internationale Markt ins Blickfeld. Doch in einem stark diversifizierten Marktumfeld muss die Entscheidung, ob ein Film einen internationalen oder einen regionalen Markt hat, zwingend vor der Produktion gefällt werden.<sup>188</sup>

An dieser Stelle erklärt sich auch, „warum der deutsche Dokumentarfilm in dem Moment, als sich das Spektrum der dokumentarischen Möglichkeiten weiter auffächerte und die Kooperationsmöglichkeiten vielfältiger wurden, besonders unglücklich dastand.“<sup>189</sup> Die logische Folge davon sei, „dass deutsche Filmemacher in der Neubelebensphase des Genres von ausländischen Kollegen oft als eine Art Analphabeten wahrgenommen wurden.“<sup>190</sup>

Denn wenn es einen Dokumentarfilmboom gibt, dann ist dieser in erster Linie an der Internationalisierung des Marktes festzumachen.<sup>191</sup> Eine wichtige Stellung haben hier die teuren internationalen Produktionen. Statistisch gesehen, „sind es die Prime-Time-Plätze, die an anderen Wochentagen von Shows und Spielfilmen besetzt werden, auf denen am regelmäßigsten Dokumentarfilme gezeigt werden, die im Rahmen internationaler Koproduktionen entstanden sind.“<sup>192</sup>

---

<sup>185</sup> vgl. ebd., S.43.

<sup>186</sup> vgl. Hörl 2003, S.43.

<sup>187</sup> vgl. REALSCREEN, April 2001. Zit.n. Hörl 2003, S. 43f.

<sup>188</sup> vgl. Hörl 2003, S.47.

<sup>189</sup> ebd., S.48.

<sup>190</sup> ebd., S.48.

<sup>191</sup> vgl. ebd., S.47.

<sup>192</sup> ebd., S.47.

Auch macht die weltweit wachsende Zahl von Spartenkanälen eine internationale Ausrichtung der Kanäle nötig, da „die bisherige Marktmechanik die neuen Spartenkanäle nicht Land für Land bedienen kann.“<sup>193</sup> Alle derzeit funktionierenden internationalen Dokumentarfilmproduktionen lassen sich auf zwei Basismodelle reduzieren:<sup>194</sup>

- Die internationale Auftragsproduktion (ein Auftraggeber) und
- Die internationale Koproduktion zwischen Spartensendern und etablierten Vollprogramm.

Dieser globalen Strategie folgen die verbreitungsstärksten Dokumentarfilmspartenkanäle, wie Discovery Channel oder National Geographic TV.

#### 4.5.2 Herausforderungen, Chancen und Perspektiven

In der Dokumentarfilmszene dürfte es keinen Zweifel daran geben, dass es die internationalen Koproduktionen sind - auch wenn diese nur einen Bruchteil der im Fernsehmarkt entstehenden Dokumentarfilme ausmachen - die das Genre Dokumentarfilm als wirtschaftlich relevantes Genre im Gesichtsfeld der Politik etabliert und über Förderung oder Nichtförderung der Filmbranche entscheidet. Nicht zuletzt verhindern die Ideen hinter diesen Projekten eine völlige Abhängigkeit deutscher Dokumentarfilmemacher vom deutschen Fernsehen. In der Internationalisierung verschiedener dokumentarischer Projekte scheint darum eine große Chance zu liegen.<sup>195</sup>

Allerdings bedeutet der Einstieg in den internationalen Markt, sich auch bestimmten Herausforderungen zu stellen, d.h. sich dramaturgisch internationalen Standards anzuschließen. „Hier müssen Geschichten erzählt werden,“<sup>196</sup> sagt der Geschäftsführer des Discovery Channels, der vor allem im Fehlen der dramaturgischen Gestalter im deutschen Dokumentarfilm ein Problem sieht. Die wertvolle sozialpolitische Tradition im Dokumentarfilm ebenso wie die Blüte des Autorenfilms in den 70er und 80er Jahren, haben, seiner Ansicht nach, dazu geführt, dass eine dramaturgisch orientierte Projektentwicklung im Bereich Dokumentarfilm in Deutschland lange nicht wachsen konnte. Die Trennung zwischen Autor, Researcher und Regisseur ist in Deutschland weitgehend unbekannt geblieben, genauso wie auch die Bedeutung des geschriebenen Konzepts als Drehbuchvorlage lange Zeit minimal war. Hier sei ein Umdenken gefragt.<sup>197</sup>

Hörls Prognose: „Die Zukunft wird nicht in einer erzählerischen Vereinheitlichung des dokumentarischen Stils liegen. [...] Internationale Großproduktionen über ein

---

<sup>193</sup> Hörl 2003., S.49.

<sup>194</sup> vgl. Hörl 2003., S.49.

<sup>195</sup> vgl. ebd., S.53f.

<sup>196</sup> ebd., S.54.

<sup>197</sup> ebd., S.54.

universelles Thema, das aber aus einer eher persönlichen oder doch diffus kulturspezifischen Perspektive beleuchtet wird, wird es wahrscheinlich nie geben.“<sup>198</sup>

Auch Christian Bauer, Inhaber der tangramfilm München, sieht die verpassten Möglichkeiten in den verkrusteten Strukturen in Deutschland. Zu festgefahren seien die Vorstellungen der Dokumentarfilmer von ihrem Auftrag, zu groß die Vorurteile in den Sendern, wo der Dokumentarfilm als schwieriges und vom Publikum wenig geliebtes Programm gilt.<sup>199</sup> Wie Patrick Hörl sieht er den Ausweg in neuen Produktionsweisen, die die Bedingungen unter denen bislang in Deutschland dokumentarisch gearbeitet wurde, neu definieren und damit auch Inhalt und Form des dokumentarischen Erzählens verändern könnten. Folgende zwei Perspektiven schweben ihm dabei vor, die, obwohl sie in verschiedene Richtungen gehen, sich im Markt sinnvoll ergänzen könnten:

„Die eine Tendenz ist eine radikale Individualisierung: Der Dokumentarfilm, das Feature oder die Reportage werden zu einer echten One-man-show: gedreht, geschnitten, produziert von einem Einzelgänger, der seinen Film vielleicht auch erst als fertiges oder fast fertiges Produkt anbieten wird – und nicht wie bisher zuerst auf Papier erklärt. Die andere Tendenz ist eine konsequente Professionalisierung, bei der die Rollen neu definiert werden: Wie in der Spielfilmproduktion wird es auch beim Dokumentarfilm - wenn er auf dem internationalen Markt reüssieren soll – die Trennung der Funktion von Autor, Dramaturg, Regisseur und Produzent geben müssen.“<sup>200</sup>

Damit sind sich Bauer und Hörl, zumindest in der Professionalisierungs-Tendenz, einig.

#### **4.5.3 Die Dokuzene spricht über... internationale Tendenzen**

In einer Zusammenfassung zum vorherigen Kapitel, sollen an diesem Punkt, noch einmal ausgewählte Expertenmeinungen zu Wort kommen, die die Aussichten der deutschen dokumentarischen Produktionen auf dem internationalen Markt und die Situation auf eben diesem verdeutlichen.

Für Christian Bauer ist nur derjenige im eigentlichen Sinn ein Produzent, der auch den Schritt ins internationale Geschäft geht. Unter marktökonomischen Perspektiven sei diese dokumentarische Arbeit gewinnträchtiger, als es die meisten Spielfilmproduktionen sind. „Wenn man sich mit klarem Blick auf Thema und Machart dem internationalen Markt stellt und wenn Filme einen Weltvertrieb haben, kann man damit rechnen, dass sie besser laufen und mehr Rückflüsse erzeugen, als die meisten Spielfilmproduktionen.“<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> Hörl 2003, S.54.

<sup>199</sup> vgl. Bauer 2003, S.74.

<sup>200</sup> ebd., S.74.

<sup>201</sup> zit. n. Wolf 2003a, S. 105.

Auf die Frage wohin die internationale Entwicklung im dokumentarischen Sektor geht, antwortet Claas Danielsen, Leiter von Discovery Campus:

„Ich habe den Eindruck, dass die Genregrenzen zerfließen. Viele Filme auf dem internationalen Markt arbeiten mit Mischformen, so genannten hybriden Formen. Da gibt es Tierfilme mit starken wissenschaftlichen Elementen oder historische Projekte, die durch Spielszenen, so genannte Reenactments, angereichert, ein höheres ‚Production Value‘ erhalten. [...] Noch ein weiterer Trend ist international wichtig. Er hat mit Spartenkanälen zu tun, Reisekanälen zum Beispiel. Diese Sender haben einen enormen Programmbedarf, aber sehr wenig Geld. In einem hart umkämpften, engen Markt sind sie auf günstige Programmpakete und billig produzierte dokumentarische Formate angewiesen. Da gibt es Produktionsfirmen, die darauf spezialisiert sind, mit einem Output von zweihundert Stunden im Jahr serielle dokumentarische Formate am Fließband zu produzieren. Solche Firmen gibt es in Deutschland fast noch nicht, wohl aber in England und den USA.“<sup>202</sup> Thomas Kufus sieht darüber hinaus History- und Musikformate als international funktionstüchtig.<sup>203</sup>

Die Probleme der deutschen Produktionen auf dem internationalen Markt hebt Uwe Kersken, Autor und Produzent, hervor: „Die Ausländer haben ja immer noch große Vorurteile gegen deutsche Produktionen. Angeblich zu edukativ, zu langweilig, zu viele talking heads. Die Sprache ist eine große Barriere. Viele deutsche Fernsehsender machen den Fehler, dass sie nur immer ihre 45-Minüter herstellen und keine englische Sprachfassung. Wenn es irgend finanziell möglich ist, und der Film auch international Sinn macht, muss man das von vornherein mitdenken.“<sup>204</sup>

Thomas Kufus ist der Ansicht, dass der deutsche Dokumentarfilm nie wirklich international Fuß fassen kann: „Er [der Dokumentarfilm, Anm. D. Verf.] hat einfach sprachliche Grenzen, das ist das eine. Dokumentarfilme lassen sich nicht mal so eben in andere Sprachfassungen hieven wie bei Spielfilmen. Da geht zu viel verloren. Ein anderer gewisser Hemmschuh – international gesehen – ist auch der Regionalismus in Deutschland. Ein Film über die Uckermark wird in England letztlich nicht angenommen. Auch nicht Regionalgeschichten aus Bayern. Oder unser *Schwarzwaldhaus 1902*. Ich bin da skeptisch.“<sup>205</sup>

Diese Skepsis unterstreicht er auch mit folgender Aussage: „Dazu kommt, dass nach internationaler Orientierung bezüglich der Zusammenarbeit bis jetzt in Deutschland offensichtlich kein Bedarf bestand. Beim ZDF noch am ehesten – siehe die Serien von Guido Knopp. In den anderen öffentlich-rechtlichen Anstalten sieht es da eher mau aus. Leider.“<sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> zit. n. Wolf 2003a, S.111.

<sup>203</sup> zit. n. ebd., S.156.

<sup>204</sup> zit. n. ebd., S.144.

<sup>205</sup> zit. n. ebd., S.149.

<sup>206</sup> zit. n. ebd., S.149.

Die Sonderstellung des ZDFs, das in Verbindung mit ZDF Enterprise die Weichen für den internationalen Markt schon gestellt hat und bei denen Koproduktionen an der Tagesordnung sind, unterstreicht nochmal Claas Danielsen, freier Autor und Filmmacher: „Das ZDF hat erkannt, dass mit dokumentarischen Formaten Geld zu verdienen ist. Was ihnen wiederum erlaubt, aufwändiger zu produzieren, wie all die Dokumentationen zeigen, die am Sonntag in der Hauptsendezeit laufen. Das sind teure Produktionen im Vergleich zu den üblichen Dokumentationsbudgets im deutschen Fernsehen.“<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> zit. n. Wolf 2003a, S.116.

## 5 Aktuelle Trends und Tendenzen

### 5.1 Gewinner der Medienkrise: Animal-Planet

Nach einigen Jahren, in denen das internationale Film- und Fernsehgeschäft florierte und der Markt mit Produktionen überschwemmt wurde, für die es jedoch keine Abnehmer gab, ist mit der Medienkrise Ernüchterung eingetreten. Die Preise sackten durch das Überangebot an Produktionen in den Keller und viele Produktions- und Distributionsfirmen sind, im Zuge der Marktberreinigung, von der Bildfläche verschwunden. Davon profitiert haben die Großen im Geschäft, die beständig in der Lage waren, viele Produktionen im Angebot zu haben und gleichzeitig mit mehreren Verkäufern auftreten konnten.<sup>208</sup>

Gewinner ist auch das Bezahlfernsehen, das sich in Zeiten der Krise als verlässlicher Partner erwiesen hat.<sup>209</sup> Als der deutsche Discovery-Kanal im Oktober 2002 auch als eigenes Programm abonnierbar geworden ist, haben innerhalb eines Jahres 65.000 Haushalte von diesem Angebot Gebrauch gemacht.<sup>210</sup> Selbst Optimisten bei Discovery hätten eine solche Zahl nicht erwartet.<sup>211</sup>

Auf der Grundlage dieses Erfolges ging am 31. März diesen Jahres Animal-Planet auf Sendung. Er wurde als Joint Venture zwischen Discovery Channel und der BBC betrieben und war der erste deutschsprachige Tierdokumentationskanal in Deutschland und Österreich mit einem 24-Stunden-Programm. Hier sieht man deutlich die Tendenz der öffentlich-rechtlichen Sender, soweit es das Gesetz zulässt, eigene Spartenangebote im Bereich Dokumentarfilm zu starten. Ein wichtiger Aspekt ist hier der Hinweis, Patrick Hörls, der überspitzt formuliert: „Kein Spartenprogramm ist möglich ohne den Rückhalt des klassischen Fernsehens (Free-TV).“<sup>212</sup>

„Animal Planet steht für eine absolut unverbrauchte und innovative Art der Fernsehunterhaltung“<sup>213</sup>, so Peter Weil, General Manager von Animal Planet International. „Gemäß unserem Claim ‚Es packt dich‘ wollen wir die Zuschauer an den mitreißendsten Augenblicken aus der Tierwelt teilhaben lassen. Dafür arbeiten wir mit den besten Wildlife-Produzenten und Experten für Natur und Tiere zusammen und

---

<sup>208</sup> vgl. Gangloff 2003.

<sup>209</sup> vgl. ebd.

<sup>210</sup> Aus einer Pressemitteilung des Schwestersender ANIMAL PLANET, zu dessen Sendestart am 31. März 2004 geht hervor, dass „Discovery Channel“ in Deutschland seit seinem Sendestart 1996 bereits an die zwei Millionen Zuschauer gewonnen hat.

<sup>211</sup> vgl. Gangloff 2003.

<sup>212</sup> Hörl 2003, S.48.

<sup>213</sup> Pressemitteilung Animal Planet.

bündeln so das derzeit herausragendste Know-how im Bereich des Natur- und Tierfilms.“<sup>214</sup>

Wie es aussieht werden also auch die etwas „angestaubten“ Tier- und Naturfilme eine Zukunft haben.

## 5.2 Hochglanzproduktionen: Dino & Co.

Ein wichtiger Aspekt der Branche ist auch die Kluft zwischen herausragenden Filmen und dem Alltagsgraubrot, die deutlich größer als früher ist. Der Grund hierfür ist, dass sich Prestigeproduktionen auf Grund ihres Aufwandes längst im Rahmen kostspieliger Fernsehfilme bewegen. Und obwohl diese Filme beim internationalen Verkauf oft auch für ungleich bessere Umsätze sorgen, ist ein Sender selten in der Lage, sie auf eigene Rechnung produzieren zu lassen.<sup>215</sup>

In der jüngsten Vergangenheit zeigten *The Future is Wild* (ZDF/BBC/Discovery), *Die Pyramide* (NDR/BBC) oder *Im Reich der Urmenschen* (BBC/Discovery/ProSieben), wo das Geld geblieben ist. Die Spezialeffekte aus dem Computer sind zwar schön anzuschauen, kosten aber entsprechend viel Geld. Dies ist nicht verwunderlich, angesichts der Tatsache, dass die Bilder vom Bau der Cheopspyramide aus den Rechnern der britischen Firma The Mill stammen. The Mill wurde für die optischen Effekte des Kinokassenknüllers *Gladiator* mit einem Oskar premiert.

Diese Entwicklung wird von der Fernsehbranche allerdings mit gemischten Gefühlen verfolgt. Es werden Befürchtungen laut, dass Filme dieser Art beim Publikum allzu hohe Erwartungen wecken könnten, weil es nun davon ausgehe, „dass jetzt jeder Dokumentarfilm über ein historisches oder prähistorisches Thema mindestens so eindrucksvoll zu sein habe wie *Gladiator* oder die Maßstab setzenden Dino-Dokus der BBC (*Dinosaurier: Im Reich der Giganten*).“<sup>216</sup> Letztere haben bei einer Länge von 60 Minuten rund 3 Millionen Euro gekostet.

Mehr Chance als Risiko in der neuen Technik sieht dagegen Peter Arens, Leiter der ZDF-Redaktion Geschichte und Gesellschaft, weil sie „einen Zuwachs an Kreativität und inhaltlicher Breite“<sup>217</sup> gebracht habe. Auch die hohen Kosten schreckten ihn weniger, da sie sich meist auf den Rücken mehrerer Koproduzenten verteilten und die Filme stets einen hohen „Repertoirewert“ hätten.<sup>218</sup> Fürs ZDF heißt das, dass man die Filme nicht nur zur Hauptsendezeit, sondern auch am Nachmittag zeigt. Außerdem reicht man sie an Phoenix, ARTE und 3sat weiter, Wiederholungen eingeschlossen.

---

<sup>214</sup> Pressemitteilung Animal Planet.

<sup>215</sup> vgl. Gangloff 2003.

<sup>216</sup> ebd.

<sup>217</sup> ebd.

<sup>218</sup> vgl. ebd.

### 5.3 MipDoc in Cannes 2003: Trend zur Verspielfilmung

Teure Hochglanzproduktionen und die Bilder aus dem Rechner, auch computer generated images (CGI) genannt, sind nur zwei der Themen, die in Cannes von Branchenkeimern diskutiert wurden. Die MipDoc 2003, der Spezialmarkt für Dokumentationen im Vorfeld der Fernsehmesse Mip-TV, war zudem geprägt von Produktionen, die wie Spielfilme aussahen. Der im vorangegangenen Abschnitt bereits zitierte Artikel von Tilmann Gangloff über die MipDoc, vergleicht zum Beispiel die Kamera von *A Haunting in Connecticut* mit Einstellungen aus Alfred Hitchcocks *Psycho* oder *Der Exorzist*, oder *Island Fever* aus der amerikanischen TV-Reihe *Diagnosis: Unknown* mit Wolfgang Petersens Viren-Thriller *Outbreak*.<sup>219</sup>

Der Artikel sieht hinter diesen amerikanischen Dokumentationen, wie auch den teuren BBC-Filmen, eine Orientierung am ewig gleichen Strickmuster: „Es gibt eine packende Einführung, die die optischen Höhepunkte vorwegnimmt; dann wird das Tempo deutlich gedrosselt. Mit dieser Machart lässt sich alles verpacken, ganz gleich, ob Naturfilme, Historienschnitten oder Dokumentationen über paranormale Ereignisse und quasi-wissenschaftliche Phänomene. Stets wird jedoch ein emotionaler Bezug hergestellt, am besten natürlich in Form einer Identifikation. So entsteht ein Sog, dem man sich tatsächlich kaum entziehen kann.“<sup>220</sup> Selbst ein nach dem Ableben des X-Faktor-Booms eher abseitiges Thema wie die Invasion von Außerirdischen, in *The Aliens Have Landed* (im Vertrieb von Discovery), weckt auf diese Weise die Neugier.

Geprägt wurde die MipDoc von aktuellen Reportagen, von denen sich viele mit den Terroranschlägen des 11. Septembers 2001 und deren Folgen befassten. Auch zeitgeschichtliche Dokumentationen waren stark nachgefragt, vor allem Dokus über Hitler und den Holocaust. Ebenfalls in großer Zahl vertreten: Porträts großer Staatsmänner. Eine Tendenz zu einer deutlich größeren Emotionalisierung wird an diesen Beispielen deutlich.

Deutsche Produktionen tauchten in der Liste der meisten Sichtungen nicht an vorderster Stelle auf. Nicht einmal ein Beitrag der ansonsten gefragten Beiträge von SPIEGEL-TV kam unter die ersten dreißig. Für Aufsehen sorgten andere, zum Beispiel die Reihe *Dead Man Talking* von AAC Fact, der Doku-Tochter von Alliance Atlantis über mysteriöse oder nie aufgeklärte Todesfälle (u.a. Marilyn Monroe, Hitler, Mozart) oder die für den amerikanischen History-Channel entstandene vierzigteilige Reihe *History's Lost and Found* (Fundbüro der Geschichte), die Artefakte vorstellt, „die die Welt verändert haben.“<sup>221</sup>

An dieser Stelle werden die Versäumnisse deutscher Produktionen deutlich, wie sie in Kapitel 4 dargestellt werden. Allerdings sollte auch angemerkt werden, dass vor allem für Nordamerika, Großbritannien und seine ehemaligen Kolonien durch die gemeinsame

---

<sup>219</sup> vgl. Gangloff 2003.

<sup>220</sup> ebd.

Sprache ein enormer strategischer Vorteil bei der Finanzierung teurer Filmprojekte entstanden ist. Zumindest was den internationalen Markt angeht.<sup>222</sup>

#### 5.4 Cologne Conference 2004: Trend zum Infotainment

Auch beim Fernseh- und Filmfest Cologne Conference, das dieses Jahr in seiner 14. Ausgabe (17. bis 23. Juni) im Rahmen des Medienforums Nordrhein-Westfalen in Köln stattfand, standen Themen und Produktionen aus den USA im Zentrum der Doku-Sektion. Vor allem „den skurrilen Charakteren gelte die Aufmerksamkeit der Filmemacher“,<sup>223</sup> was Festival- und Programmdirektorin Martina Richter „die Bespiegelung des Jahres der Spinner“<sup>224</sup> nennt.

„Die Spinner“ sind z.B. die vier „Scrabble“-Süchtigen, die auf dem Weg zur Selbstaufgabe sind, und die die US-Dokumentation *Word Wars* begleitet. In einem Funkkorrespondenz-Artikel heißt es hierzu: „Die US-Dokumentation *Word Wars* begleitet jene Buchstabenspiellverrückten über viele Wochen bis hin zum ‚National Scrabble Tournament‘ und dem lebensverlängernden 25 000-Dollar-Gewinn. Dabei gefällt sich der Film – ähnlich dem kürzlich im Kino gezeigten Stück *Cinemaniac* – in solidem, mal mitleidigem, mal gehässigem Infotainment – das ist kurios und unterhaltend, nicht mehr und nicht weniger.“<sup>225</sup>

Infotainment, so scheint es, wird auch in Zukunft in der Dokumentarfilmszene eine große Rolle spielen. Auch bei der Tendenz der Dokumentarfilme zur Verspielfilmung taucht das Schlagwort des Infotainments wieder auf (vgl. Kapitel 6).

Probleme und Phänomene des alten Europas sind die dominanten Themen in der zweiten Hälfte der Cologne Conference. Die Aspekte sind hier vor allem die Schlagworte „Kultur und Krieg“. In *What're You Gonna Do Next, Karolinka?* geht ein polnisches Fernseheteam auf Spurensuche nach einem Jungfilmstar und entdeckt eine von Drogen und Armut zerfressene 18-Jährige. Oder der italienische Film *Quaranta giorni*, der die Versuche italienischer Gastfamilien aufzeigt, Tschernobyl-Waisen ein paar schöne Tage zu bereiten.

Anders als noch auf der MipDoc im Jahr zuvor, schafften es hier auch zwei deutsche Beiträge in den Kreis der Nonfiction-Top-Ten. Die Dokumentation *Der Fall Biodata* von Klaus Stern, die zusammen mit der ZDF-Redaktion „Das Kleine Fernsehspiel“ entstand, hat den Antihelden Tan Siekmann als Protagonisten, der mit seiner Firma Biodata einst Milliarden auf dem Konto hatte, auf welchem sich heute aber Schulden und Prozesse von verprellten Börsianer häufen. Der andere deutsche Beitrag *Rhythm is*

<sup>221</sup> Gangloff 2003.

<sup>222</sup> vgl. Hörl 2003, S.42.

<sup>223</sup> Gerle 2004.

<sup>224</sup> ebd.

<sup>225</sup> ebd.

it von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch widmet sich einem Projekt der Berliner Philharmoniker „Zukunft@Bphil“ unter der Schirmherrschaft des englischen Choreographen Royston Maldom und dem Maestro der Berliner Philharmoniker, Simon Rattle. In ihrem gewagten Unterfangen versuchen sie 239 Kinder aus Berliner Grundschulen dazu zu bringen, 35 Minuten lang zu Strawinskys „Le Sacre du Printemps“ zu tanzen. Der Film lief bereits mit großem Erfolg auf der Berlinale 2004 und eröffnete das 19. Dokfilmfest in München.<sup>226</sup>

## 5.5 Dokumentarfilmfest in München: Raus aus der Nische (?)

Dass der Dokumentarfilm aus der Nische herauskommt, zeigt die bunte Mischung des 19. Internationalen Dokumentarfilmfestivals München (7.-15.5.2004). Zudem unterstrich es die Tendenz des aktuellen Dokumentarfilms, ein breites Publikum anzusprechen. Wichtiger Aspekt und Roter Faden des Festivals waren Grenzziehungen und Grenzöffnungen.<sup>227</sup>

Margret Köhler, Autorin eines FILM-DIENST-Artikels über das Festival, ist der Ansicht, dass das Dokumentarfilmfest auf Kinoqualität, nicht auf Fernsehdokumentationen setze, und so zeige, „dass der Dokumentarfilm nicht nur einen Platz zwischen schnell produzierten Reportagen und dem Format des Fernsehfeatures hat.“<sup>228</sup>

Umso tragischer mutet daher die Tatsache an, dass noch im letzten Jahr der Fortbestand des Filmfestes in München fraglich war, da das Budget gegenüber dem Vorjahr um 50 Prozent zusammengestrichen wurde. Doch der rege Zuspruch 2004 stimmt Festival-Chef Hermann Barth zuversichtlich, es „unter gleicher Besetzung fortführen zu können.“<sup>229</sup> Neben dem Auswärtigen Amt, dem Freistaat Bayern, der Landeshauptstadt München, dem Bayerischen Rundfunk und Telepool engagierte sich erstmals die Export-Union; das Budget hatte sich im Vergleich zum Vorjahr nicht geändert: Kürzungen durch das Land wurden durch die Stadt ausgeglichen.<sup>230</sup>

Rund 90 Filme umfasste in diesem Jahr das Programm, das sich aus Wettbewerb, internationalem Programm, der Reihe „Aspects of Future“ mit den Schwerpunkten Indien und Israel, sowie der Reihe „Neue Filme aus Bayern“ zusammensetzte. Das Spektrum reichte von Michel Khleifis und Eyal Sivans 270-minütigem *Route 181 – Fragmente einer Reise in Palästina-Israel* bis zum 52-minütigen *Goat Walker – Der Weg der Ziege*, Bartek Konopkas ironischer Beschreibung eines Sozialhilfeprojekts in einer polnischen Gemeinde.

---

<sup>226</sup> Zusammenfassung vgl. Gerle 2004.

<sup>227</sup> vgl. Köhler 2004.

<sup>228</sup> ebd.

<sup>229</sup> ebd.

<sup>230</sup> vgl. ebd.

Besonderes Augenmerk wurde auf Israel gelegt. Der Preis für den „Besonderen Dokumentarfilm“ ging an *Mahssomim – Checkpoint* von Yoav Shamir. Auch *Garden* führt in die israelisch-palästinensische Wirklichkeit. Ruthie Schatz und Adi Barash erzählen von der Freundschaft zwischen einem 17-jährigen illegalen Palästinenser und einem 18-jährigen arabischen Israeli in Tel Aviv, die sich gemeinsam durch das Homosexuellen und Drogenmilieu kämpfen und dabei auf eine bessere Zukunft hoffen. Israelische Filmemacher, wie Ada Ushpiz mit *Eirusei Hadamim (Blood Engagement)* über die Entwurzelung äthiopischer Juden in Israel, oder Nitzan Giladys Doku-Thriller *Bechzkot Satmar (In Satmar Custody)* über die Emigration jemenitischer Juden in die USA, geben ganz persönliche Standpunkte wieder.

Weitere Highlights waren Andreas Veiels Langzeitbeobachtung *Die Spielwütigen* und Didier Nions *Dix-Sept Ans*, eine subtile Coming-of-Age-Geschichte um einen Jungen, der seine Lehre als Kfz-Mechaniker aufgibt, die Berufsschule schwänzt und realitätsfremd von einem schicken Auto und Urlaub mit der Freundin träumt.<sup>231</sup>

## 5.6 Der Trend zum „Hyper-Dokumentarismus“

Zum Abschluss der Betrachtungen der Trends und Tendenzen die die großen Dokumentarfilmfestivals setzen, noch ein Blick auf ein kleineres Festival in Schleswig-Holstein, das seit 1993 von der Kulturellen Filmförderung S.-H. zusammen mit dem Kommunalen Kino Kiel (KoKi) im Mai in Kiel ausgerichtet wird. Gezeigt wird an einem langen Wochenende eine Auswahl von Produktionen und geförderten Filmen aus Schleswig-Holstein, sowie von Projekten, die in anderer Form mit Schleswig-Holstein verbunden sind. Das Filmfest „Augenweide“ ergänzt somit das Programm des Filmforums Schleswig-Holstein der Nordischen Filmtage in Lübeck im November. In Zukunft wird das Filmfest Schleswig-Holstein mit „FilmDock“ zusätzlich einen besonderen Schwerpunkt auf die kurze und abendfüllende dokumentarische Form legen.

Als interessanten Aspekt kann das Festival 2004 mit der Methode des „Hyper-Dokumentarismus“ aufwarten. Bei dieser Methode wird auf den Schnitt als zentrales Medium filmischer Narrationsstruktur verzichtet. Ein Vertreter dieses Hyper-Dokumentarismus ist Bernd Fiedler, der schon 1968 eine 16mm-Rolle schnittlos durchlaufen ließ und auf „der die Inszenierung absolut keine Rolle spielen“<sup>232</sup> sollte. Damals engagierte Fiedler ein Model, das begleitet von einer Kamera, eine Berliner Straße entlang lief. Gefilmt wurde bis zum Ende der Filmrolle das, was dort passierte. Der Titel des Films liest sich dann ganz profan: *21.10.68, ca. 15 Uhr*.<sup>233</sup>

<sup>231</sup> Zusammenfassung vgl. Köhler 2004.

<sup>232</sup> Don't cut!? Beobachtungen und Tendenzen beim 8. Filmfest Schleswig-Holstein Augenweide.

<sup>233</sup> *21.10.68, ca. 15 Uhr*; Bernd Fiedler, 1968, 10 Min., 16mm (UA); Berlin im Herbst 1968.

„DRANA – drama naturale“ nennt Fiedler solche Geschichten, die das Leben ohne Drehbuch schreibt.<sup>234</sup> Der Filmer mit seiner Kamera muss hier einfach nur „draufhalten“, um diese Geschichten, die sich ereignen, auf Zelluloid zu bannen. Dieser Methode hat Fidler ein Manifest gewidmet, das er – als Ratschlag zur Erneuerung des Dokumentarischen – auf Flugblättern gedruckt, den Festivalteilnehmern und Besuchern mit auf den Weg gibt.<sup>235</sup>

Der Dokumentarfilm-Preisträger *Nome Road System*<sup>236</sup> sucht das Drama bzw. die Handlung, mit der jeder Film etwas zu tun hat, im Standbild, im Verweilen am Wegesrand der Nome-Road, die durch Alaska führt. Und obwohl dort die Einöde, das Stillstehen der Handlungen das eigentlich Übliche ist, ereignen sich dort doch immer wieder kleine Geschichten. Rainer Komers schneidet dabei seinen Film nicht dramatisch, sondern nur reihend.

Ähnlich geht Katja Frederiksens *Sommerhitze*<sup>237</sup> zu Werke. Das „Sommerhitze“ besteht im Wesentlichen darin, dass nichts passiert in der Wüstenrot-Wüste einer Eigenheim Vorstadt. „Ja, es wird gegrillt, ja, es wird pubertiert. Und dennoch scheint alles so bedrückend handlungsarm erstarrt wie Alaskas eisige Straßenränder.“<sup>238</sup> Der Filmer bzw. die Filmerin weigert sich hier eine Geschichte zu erzählen. Im Vordergrund steht die Hoffnung, dass sich der Stoff, aus dem die Filme sind, einfach von selbst erzählen mag, wenn nur eine Kamera auf sie gerichtet ist.

Diese Hoffnung hat auch Janne Holtermann, wenn sie in der spanischen Provinz eine Hotel-Neubau-Ruine filmt. In *Ciempozuelos* sind die bewegenden Elemente die Menschen (und nistenden Schwalben), die das Betongerippe in Besitz nehmen und so unweigerlich mit zu dokumentierender Handlung füllen.

Die eigene Unbeteiligtheit bekennt Karsten Wiesel, indem er fahrende Züge filmt, während in regelmäßigen Abständen der rotweiß-gestreiften Schlagbaum der Schranke durch den Bildkader schlägt. Sein Film *Pfosten 50*<sup>239</sup> ist ein Porträt eines Bahnübergangsstreckenhäuschens samt Wärter in der Einöde Thüringens. Mit der Kamera auf Posten, wartend auf das Nichts eines vorbei fahrenden Zugs, das allgegenwärtiger ist als Geschichten.<sup>240</sup>

Liest man diese Beispiele wird man an die Anfangszeit des dokumentarischen Films erinnert: Auch in den sogenannten „Ansichten“ wurden einzelne Einstellungen

---

<sup>234</sup> vgl. Don't cut!? Beobachtungen und Tendenzen beim 8. Filmfest Schleswig-Holstein Augenweide.

<sup>235</sup> vgl. ebd.

<sup>236</sup> *Nome Road System*; Rainer Komers, 2004, 26 Min., 35mm; Alaska ohne Worte.

<sup>237</sup> *Sommerhitze*; Kaja Fredriksen, 2003, 17 Min. 35mm; Pubertät in der Vorstadt.

<sup>238</sup> Don't cut!? Beobachtungen und Tendenzen beim 8. Filmfest Schleswig-Holstein Augenweide.

<sup>239</sup> *Posten 50*; Karsten Wiesel, 2004, 8 Min., Video (UA); Ländliche Philosophien.

<sup>240</sup> Alle Filmbeispiele vgl. Don't cut!? Beobachtungen und Tendenzen beim 8. Filmfest Schleswig-Holstein Augenweide.

aneinandergereiht. Der Dokumentarfilm der Gegenwart dagegen kreierte durch seine argumentative oder dramatische Struktur, einen breiteren, strukturierten Zusammenhang.<sup>241</sup>

Die Faszinationskraft der „Ansichten“ sieht Tom Gunning, der Begründer des Begriffs, „in der durchgängigen, oft komplexen Erforschung des Blicks jenseits dramatischer Strukturen, fiktionaler Räume und der Gestaltung von Charakteren.[...] Diese Filme stehen für eine Art des Sehens, die von technologischen Revolutionen im Bereich der Fotografie und des Transportwesens ermöglicht wurde. Die Welt und ihre Bewohner werden einer umherschweifenden Form des Blicks und der Darstellung unterworfen.“<sup>242</sup>

Eine Aussage die so wohl auch auf die DRANA-Filme zutreffen könnte. Ob sich diese Art von Film in der Zukunft durchsetzen wird, ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt allerdings nur schwer denkbar. Der Fernsehzuschauer würde wohl sehr schnell weiterzappen, wenn sich mehrere Minuten im Bild nichts Gravierendes ereignet!

## 5.7 Neue Formate und Herangehensweisen

Neben den Trends und Tendenzen auf den Festivals, die eher dem interessierten Publikum auffallen, gibt es noch diejenigen, an denen kaum noch jemand vorbeikommt. Zumindest für die nicht, die ein TV-Gerät besitzen und dieses auch nutzen. Täglich flimmern einem dort die neuen hybriden Formen des Dokumentarischen, die Mischformen der Diaries, Doku-Soaps, Doku-Dramen, Essay-Filme, Fake-Dokus, oder pseudo-futuristische Reportagen entgegen. Es ist nicht zu übersehen, dass die dokumentarischen Mischformen, die die Medien- und Genre Grenzen bewusst überschreiten und die verschiedensten Kombinationen eingehen, sich wachsender Beliebtheit erfreuen.

Ihre Herkunft datiert sich auf die 80er Jahre, als auf die beobachtenden Dokumentarfilme des Direct Cinema, die auf Inszenierungen und Autorenkommentare verzichteten, in zunehmender Zahl verschiedene Mischformen des Doku-Dramas, der verdeckten Inszenierung oder des selbstreflexiven Filmessays folgten.<sup>243</sup> Nach Peter Zimmermann, der eine Filmreihe über „Neue Tendenzen im deutschen Dokumentarfilm“ eingeführt hat und sich in Seminaren mit dem Thema auseinandersetzt<sup>244</sup>, hält dieser Trend weiter an, wobei sich das Formenrepertoire weiter auffächert. Es reicht von „den um Rekonstruktion politischer Ereignisse und Skandale bemühten semidokumentarischen Formen, über das am

<sup>241</sup> vgl. Gunning 1995, S.119.

<sup>242</sup> ebd., S.119.

<sup>243</sup> vgl. Zimmermann Peter: Dokumentarfilm in Deutschland.

<sup>244</sup> Peter Zimmermann, Wissenschaftlicher Leiter des Hauses des Dokumentarfilms, Stuttgart, diskutiert mit Makoto Sato, Filmemacher, Professor und Filmpublizist, in einem Seminar im Goethe Institut vom 29. 10. – 2. 11. 2004 über „Hybride Formen im internationalen Dokumentarfilm: Von Doku-Drama und Reality-TV bis Doku-Soap und Fake-Doku.“

Sensationsjournalismus orientierte Reality-TV und die rollenspielartige Inszenierung des Alltagslebens in den Doku-Soaps bis hin zu Fake-Dokus, die den dokumentarischen Charakter nur vortäuschen und die Inszenierungsstrategien des Dokumentarfilms ironisch in Frage stellen, und bis zu den Big-Brother-Shows, die Orwells Horror-Szenarium der totalen Überwachung des Privatlebens für den Voyeurismus vorwiegend junger Fernsehzuschauer aufbereiten.<sup>245</sup>

Zur Doku-Soap sagt Fritz Wolf Folgendes:

"Das neue Genre der Doku-Soap ist eine ambivalente Gratwanderung für Autoren und Protagonisten, ein Balancieren zwischen Authentischem und Erzähltem, zwischen Beobachten und Inszenieren, zwischen Finden und Erfinden. Ebenso unschwer ist zu erkennen, dass die Zeit für Doku-Soaps offenbar reif ist. Mehrere Bedingungen treffen zusammen; technische Bedingungen zum Beispiel. Kameras sind heute so klein und leicht, dass sie überallhin mitgenommen und ohne Aufwand eingesetzt werden können und dabei noch fabelhafte Bildqualität liefern. Auf der *Geburtsstation* hat Johannes Feindt ohne künstliches Licht drehen können; einige Protagonisten bekamen von den Machern kleine Mini-Discs in die Tasche gesteckt und lieferten so stellenweise einen Originalton, wie er sich nicht erangeln lässt. Auf digitalen Schnittplätzen lassen sich ganz andere Mengen von Bild- und Tonmaterial verarbeiten, als es mit 16-mm-Film je möglich gewesen wäre. Dazu kommen die sozialen Bedingungen. Viele Leute haben nichts mehr dagegen, gefilmt zu werden, mehr noch, sie wollen unbedingt im Fernsehen vorkommen. Die Talkshows haben ein Terrain freigeschlagen, in dem gewohnheitsmäßig Privates und Intimes öffentlich verhandelt wird und niemand mehr etwas dabei findet, sich zu veröffentlichen. Das Tabu, bei einer Geburt zuzusehen, ist längst gefallen.<sup>246</sup>

Zu den beliebtesten Formen gehören neben den beobachtenden Dokumentarfilmen und Reportagen, Video-Tagebücher und autobiographische Portraitfilme.<sup>247</sup> Letztere nutzen die neuen handlichen Video-Kameras, um zu bislang verschlossenen Zonen des Privat- und Intimlebens vorzudringen.

Beliebt ist auch die Übertragung von narrativen und dramaturgischen Verfahren der Spielfilm- und Fernsehspiel-Regie auf den Dokumentarfilm. Ihre stärksten Wirkungen erzielen sie dabei oft mit Hilfe verdeckter Inszenierungen und Reenactments, in denen einzelne Szenen aus dem Leben der Protagonisten von diesen selbst nachgestellt werden. So kombinieren auch viele Dokumentarfilmer dokumentarische Sequenzen mit Spielfilmszenen, um die Filme dichter, lebendiger und spannender zu gestalten und das Politische mit dem Privaten zu verschachteln. Dieser Aspekt soll im Kapitel 6

<sup>245</sup> Der Abschnitt ist einem Vorwort zu den Seminaren von Peter Zimmermann entnommen. Online unter: <http://www.goethe.de/os/tok/kultur/2001/v1029d.htm>.

<sup>246</sup> Wolf 1999, S.5.

<sup>247</sup> Die beliebtesten Formen zählt Peter Zimmermann in seinem Aufsatz „Dokumentarfilm in Deutschland“ auf. Die Autorin bezieht sich in ihrer Ausführung darauf.

ausführlicher behandelt werden.

Zur Aufdeckung politischer Skandale verbindet zudem die hybride Form des Doku-Dramas dokumentarisches Material mit theatralischen Inszenierungen oder rekonstruiert historische Ereignisse mit Mitteln der Fernsehspiel-Regie. Eine Technik, die Heinrich Breloer und Horst Königstein zur Perfektion entwickelt haben und die oftmals mit Filmen wie *Die Manns - Ein Jahrhundertroman*<sup>248</sup> (D 2002, Regie: Heinrich Breloer) ein breites Publikum angesprochen hat.

Dokumentarfilmer, wie etwa Werner Herzog, Thomas Schadt oder Andreas Veiel bedienen sich in ihren politisch engagierten Filmen moderner Beobachtungs- und Montagetechniken, um ihre politischen Lageberichte oder ihre Kritik an Umweltzerstörung, Krieg oder an der Geschäftemacherei internationaler Konzerne auch visuell wirkungsvoll vorzubringen. In den poetischen Found-Footage-Filmen und Experimentalfilmen u.a. von Matthias Müller wird überliefertes Filmmaterial weniger als historisches Dokument denn als Ausgangsmaterial für eine künstlerische Bearbeitung und Deutung der überlieferten Bilder genutzt.

Einzelne Filmemacher experimentieren auch gelegentlich mit selbstreflexiven, satirischen und parodistischen Hybridformen und zollen damit der Skepsis gegenüber dem traditionellen Wahrheitsanspruch des Genres Tribut. Essayfilme und medienkritische Dokumentationen u.a. von Harun Farocki machen Ästhetik und Geschichte der dokumentarischen Film- und Fernseh-Genres zum Gegenstand der Selbstreflexion. Eine andere Möglichkeit dieser Skepsis Ausdruck zu verleihen besteht darin, die Satire auf gesellschaftliche Ereignisse mit der Parodie der eigenen dokumentarischen und journalistischen Genrekonventionen zu verbinden, wie dies u.a. Thomas Frickel tut. Das so genannte Fake-Doku, eine hybride Form, die den dokumentarischen Anspruch nur vortäuscht, in Wirklichkeit jedoch weitgehend inszeniert ist, treibt mit dem Zuschauer ein Verwirrspiel aus Täuschung und Wahrheit, Fiktivem und Authentischem, um den Wahrheitsanspruch des Genres in Frage zu stellen. Auch diese neue Form des Dokumentarischen soll in Kapitel 6 ausführlicher skizziert werden.

Wie man also sehen kann, werden Dokumentation und Fiktion in den skizzierten Formen auf unterschiedlichste Weise miteinander verschmolzen: eine Tendenz, die auch international zu beobachten ist: „Mit der Entwicklung digitaler Produktions- und Distributionstechniken und des Internets wird dieser Trend zu hybriden Formen, in denen die Ästhetiken von Film, Fernsehen und Neuen Medien zunehmend miteinander verschmelzen, weiter forciert: moderne Signaturen einer weltweiten ‚Medien-Revolution‘.“<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> Die dreiteilige Geschichte der Literatenfamilie Mann hatte im Jahr 2002 nicht nur für hohes Zuschauerinteresse gesorgt, sondern auch zahlreiche Preise, darunter einen Emmy und einen Grimme-Preis, eingeheimst.

<sup>249</sup> Zimmermann, Dokumentarfilm in Deutschland.

### 5.7.1 Selbsterzeugte Geschichte: Das *Schwarzwaldhaus 1902*<sup>250</sup>

Auch das mit dem Grimme-Preis ausgezeichnete *Schwarzwaldhaus 1902*, eine Produktion des SWR, ist eine hybride Form, die unter die Kategorie „Living-History“-Format fällt. Neue Maßstäbe setzte der dokumentarische Vierteiler insofern, als dass das Fernsehen mit einer Spielsituation selbst die Situation geschaffen hat, die es verfilmt hat. Vier Monate wurde dabei eine Großstadtfamilie gefilmt, die in einem Schwarzwaldbauernhof unter Bedingungen lebte, wie sie vor hundert Jahren herrschten. Die Macher, um Produzent Thomas Kufus, haben gezielt nach einem geeigneten Bauernhof gesucht und ihn komplett auf die Bedingungen des Jahres 1902 umgebaut. Die gefilmte Situation wurde somit künstlich hergestellt und widerspricht damit der klassischen Dokumentation, die sich auf das Abfilmen von vorgefundenen Tatsachen beschränkt.

Ein wichtiger Aspekt ist hier auch das Casting der Protagonisten, das im formatierten Dokumentarismus eine große Rolle spielt. Wie auch für andere „Reality“-Formate, aber auch für Spielfilm und Fernsehspiel mussten die Personen für das *Schwarzwaldhaus 1902* sorgfältig ausgesucht werden, da die Charaktere eine wichtige Rolle, auch für die Identifikation der Zuschauer, einnehmen und so maßgeblich am Erfolg – oder Misserfolg – eines solchen Formats Anteil haben.

Doch das *Schwarzwaldhaus* verbindet nicht nur das Dokumentarische mit einer Spielanordnung, sondern vereint diese auch noch mit Elementen von „Real-Life“-Formaten á la *Big Brother* (Containereffekt und Tagebuch-Kamera) und mit dem Erzählprinzip der Serie. In so genannten Wissensfenstern, wird mit Hilfe historischen Archivmaterials, authentischen Texten und Musik die Verbindung zur Vergangenheit gezogen. Der Vierteiler ist zudem auch ein klassisches Beispiel dafür, wie sich die Grenzen zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Film verschieben.

Auf Grund des großen Publikumserfolgs der Serie, wurde im SWR im Anschluss daran, an vergleichbaren Projekten gearbeitet, in denen gleichfalls die Ausgangsbedingungen selbst geschaffen werden. Diesmal jedoch nicht als Zeitreise, sondern als „social event“. SWR-Kulturchef Christoph Hauser: „Diese Variante ist interessant. Die Zeitreise nimmt Leute von heute und setzt sie nach gestern. Im ‚social event‘ nimmt man Leute von hier und setzt sie nach dort.“<sup>251</sup> Das nächste Projekt heißt *Von Null auf 42* und soll dokumentieren, wie sich Normalbürger in Marathon-Läufer verwandeln – basierend auf Erkenntnissen der Sportmedizin, wonach jeder gesunde Mensch innerhalb eines Jahres einen Marathon laufen kann, wenn er richtig trainiert wird.<sup>252</sup>

<sup>250</sup> vgl. Wolf 2003a, S.77ff und S.149-157.

<sup>251</sup> zit. n. Wolf 2003a, S.140.

<sup>252</sup> vgl. ebd. 79 und 140.

## 5.8 Der Dokumentarfilm in einer digitalen Vorreiterrolle

Eine wichtige Rolle spielt der Dokumentarfilm auch in der seit einigen Jahren anlaufenden Digitalisierung des Kinos. Diese geht im Allgemeinen aber nur schleppend voran, bedenkt man, dass die leistungsstarke Projektoren bereits seit 1996 auf dem Markt sind. Aktuell werden digitale Projektionen hauptsächlich im Bereich der Werbung, aber auch im Dokumentarfilm eingesetzt. Der Dokumentarfilm spielt hier, wie schon so oft in der Filmgeschichte (vgl. Handkameras etc.), eine technische Vorreiterrolle.

Unter dem Begriff des digitalen Kinos versteht man nicht nur die Vorführung digitaler Signale im Filmtheater, sondern die lückenlose digitale Verwertungskette von der Kamera bis zur Projektion. Zur Vorbereitung der flächendeckenden Einführung des digitalen Kinos haben sich im April 2002 sieben US-Konzerne (Disney, Fox, MGM, Paramount, Sony, Universal und Warner) zur Digital Cinema Initiative<sup>253</sup> zusammengeschlossen. Die industrielle Umsetzung der Standards wird aber voraussichtlich erst 2006 erfolgen.<sup>254</sup>

Doch eine Gruppe von meist kleineren Programmkinos und unabhängigen Verleihern will nicht auf den DCI-Standard der Majors warten und gründete ihre eigene Initiative: Die European DocuZone (EDZ)<sup>255</sup>. Initiator des Netzwerks ist Björn Koll, Geschäftsführer des Berliner Arthouse-Verleihs Edition Salzgeber. Salzgeber investiert 10.000 Euro in jedes der 112 Kinos, die derzeit mit entsprechenden Projektoren ausgestattet werden, dazu kommen die Fördergelder des Europäischen MEDIA-Programms in Höhe von insgesamt 2,5 Mio. Euro.

Die Pläne der EDZ sind hoch gesteckt: Bis Herbst 2004 sollen 175 Kinos aus acht europäischen Ländern mit digitalem Kino ausgerüstet sein. Außerdem veranstaltet die Docu-Zone ein paneuropäisches Dokumentarfilmfestival, das vom 12. bis 14. November 2004 simultan acht europäische Dokumentarstreifen präsentiert. Ab Januar 2005 soll mit dem Regelbetrieb begonnen werden.<sup>256</sup>

Die Kinos, denen zunächst kaum Kosten entstehen, verpflichten sich im Gegenzug zu den Investitionen, in den nächsten fünf Jahren jeden Mittwoch zur 18-Uhr-Vorstellung das zentral gelieferte Programm der EDZ zu spielen: einmal im Monat je einen europäischen und deutschen Dokumentarfilm, sowie innovative Nachwuchsfilm, Kurzfilmprogramme und Live-Events wie Konzerte oder die Vergabe des Europäischen Filmpreises. Der Regisseur bekommt dabei die Möglichkeit, vor dem Film per Live-Schaltung eine Einführung zu geben oder im Anschluss mit dem Publikum zu diskutieren. Die beteiligten Kinos bekommen außerdem die Möglichkeit einen weiteren

---

<sup>253</sup>URL: [www.dcila.com](http://www.dcila.com)

<sup>254</sup> vgl. Kleber 2004.

<sup>255</sup> URL: [www.european-docuzone.com](http://www.european-docuzone.com)

<sup>256</sup> vgl. Hoffmann 2004.

Termin frei zu programmieren. Das Programm soll gleichberechtigt zwischen den acht Ländern<sup>257</sup>, die ebenfalls vom Europäischen MEDIA-Programm gefördert werden, ausgewählt werden.

Ziel der European DocuZone ist es, frühzeitig eine digitale Nische für den Dokumentarfilm zu besetzen. Verleiher, Produzenten oder Kinobetreiber aus Deutschland und Europa bekommen die Möglichkeit den paneuropäischen Austausch von Dokumentarfilmen in 175 Kinos zu organisieren.<sup>258</sup>

Die Vorteile der digitalen Projektion mit relativ preisgünstigen ausbaufähigen Beamern sprechen für sich: Low-Budget-Filme bekommen eine Kinochance und der Marktzugang für kleiner Verleiher wird über Grenzen hinweg erheblich erleichtert. Die teilnehmenden Arthouse-Kinos sind außerdem über das Netzwerk in der günstigen Lage ihre Programme zu diversifizieren und ihre Unabhängigkeit zu festigen.<sup>259</sup>

Hinzuzufügen wäre außerdem noch, dass die zentrale Belieferung der European DocuZone über Satellit erfolgt, was Pilotcharakter hat. Das Projekt scheint insofern aufzugehen, als das das Netzwerk kontinuierlich expandieren will. Anfragen aus Frankreich, Italien und Ungarn liegen bereits vor.<sup>260</sup>

## 5.9 Die Webcam: Vom Naturereignis zum Voyeur<sup>261</sup>

Eine relativ neue Form des Dokumentarismus hat sich, parallel mit der Entwicklung des Netzes, in der Etablierung der WebCam herauskristallisiert. Ihre Geburtsstunde wird auf das Jahr 1991 datiert, als einige Wissenschaftler der University of Cambridge erstmals eine Kamera entwickelten, um die einzige – und meist besetzte – Kaffeemaschine der Universität zu filmen, und so die unnötigen Fußwege vermeiden zu können.

Schon bald wurden die neu entwickelten Webcams auch an öffentlichen Orten aufgestellt, die einfache Stadtansichten, Plätze und Natur (u.a. die Niagarafälle)<sup>262</sup> zeigten. Auch Menschen wurden, meist ohne ihr Wissen, aufgenommen. Das Verhalten der „ungewollten Protagonisten“ war auf diese Weise authentisch. Diese versteckte Kamera entspricht so dem frühen Ideal des Dokumentarismus. Und obwohl Filmkamera und Webcam für Authentizität bürgen und auf das Ideal subjektfreier Wirklichkeitsproduktion spekulieren, gehen die Entwicklungen im Weiteren auseinander. Während der Dokumentarfilm dieses Ideal schon längst als Ideologie erkannt und durch ästhetische Authentisierungsstrategien ersetzt hat, ist die starre

---

<sup>257</sup> Diese Länder sind Portugal, Spanien, Schottland, Niederlande, Belgien, Österreich und die Slowakei.

<sup>258</sup> vgl. Kleber, 2004.

<sup>259</sup> vgl. ebd.

<sup>260</sup> vgl. Hoffmann 2004.

<sup>261</sup> vgl. Keiper 1999.

<sup>262</sup> Schon die ersten Dokumentarfilmaufnahmen waren Naturphänomenen gewidmet, wie etwa *Niagara* von Louis Lumière (F 1897).

Kamera immer die gleiche geblieben, unbeirrt von moralischen Skrupeln. Und stellt so das fiktive Ideal des neutralen Beobachters dar, das dem Dokumentarfilm immer versagt blieb.

Fünf Jahre nach der eigentlichen Erfindung erreichten die Webcams die Privatsphäre. Im März 1996 stellte Jennifer Ringley eine Kamera in ihrem Zimmer auf und ließ die aufgenommenen Bilder permanent ins Netz übertragen, was ihr angeblich bis zu 20 Millionen Aufrufe (Hits) pro Tag verschaffte. Daraufhin eroberten die Webcams schnell weitere tabuisierten Zonen der Gesellschaft, so konnte man die erste Geburt live im Internet verfolgen oder dem langen Sterben von Timothy Leary zusehen.

Die Webcams machen, wie es scheint, keinen Halt vor Tabuverletzungen und Grenzüberschreitungen, die es in dokumentarischen Filmen nur im Ansatz gibt. Populär sind die Webcams in der Gegenwart vor allem im Bereich des Pornographischen, wo sie als „Girlicam“ oder „Guycam“ bzw. „Sexcam“ den Voyeurismus der Jennicam fortführen. Auch im Politischen erfreuen sich die kleinen Kameras großer Beliebtheit und ergreifen u.a. als so genannte „warcams“ politisch Partei.

Im Krieg werden Webcams in den Krisengebieten installiert, um dem Außenstehenden ein vermeintlich neutrales Bild der Situation zu liefern. Eine Gruppe unabhängiger spanischer Journalisten tat dies in Bagdad. Ihr Anliegen war es nicht die Verstümmelungen und Zerstörungen des Krieges zu zeigen, sondern, auf der Seite [www.webcaminiraq.org](http://www.webcaminiraq.org), das Leben im Krieg.<sup>263</sup> Da es aus dem Irak-Krieg meist nur zensierte Bilder gibt, die erst vom US-Militär freigegeben werden müssen, ein verständliches Bedürfnis.

Im Jahr 2002 hielt die Webcam auch im Fernsehen Einzug und schaffte so eine crossmediale Verbindung<sup>264</sup>: *Webcamnights.tv*, das im „Laboratorium quantum“<sup>265</sup> des ZDF entstanden ist, zeigte im Fernsehen erstmals Aufnahmen von Webcams, die sonst nur über das Internet zugänglich sind. „Entstanden ist eine Reise rund um den Globus, die Bilder von öffentlichen Plätzen und Naturschauspielen mit skurrilen Situationen in

---

<sup>263</sup> vgl. Fiedler 2003.

<sup>264</sup> Im Jahr 2002 standen die quantum-Neuheiten im Zeichen crossmedialer Verbindungen: Auch die in 3sat ausgestrahlte vierteilige Dokumentarreihe *Games Odyssey* mit anschließendem Online-Chat hat Neuland betreten und das große Publikum der Spieler für sich gewonnen. Mit *Blind Date 2 – Taxi nach Schweinau* entwickelte quantum eine Idee aus der ZDF-Comedy-Reihe *Olli, Tiere, Sensationen* weiter. Anke Engelke und Olli Dittrich improvisierten, ohne Drehbuch und vorherige Absprachen, 65 Minuten lang eine Begegnung im Taxi, voller überraschender Momente und von großer Unmittelbarkeit. (Hempel und Tronnier 2002.)

<sup>265</sup> Die ZDF-Fernsehwerkstatt „quantum“ ist die Fernsehwerkstatt der Redaktion „Das kleine Fernsehspiel“. Ziel dieser bereichsübergreifenden Arbeitsgruppe ist es, in Zusammenarbeit mit jungen Talenten und Autoren Fernsehprogramme und Ideen für neue Sendeformate zu entwickeln.

---

Büros, Wohnungen und zahllosen anderen Orten verbindet.“<sup>266</sup> Im Jahr 2002 waren die *Webcamnights* 122 Mal im ZDF-Nachtprogramm zu sehen.<sup>267</sup>

Die Aufnahmen der Webcam aber, verursachen wie schon die frühen „Ansichten“ ein gewisses Unbehagen: „Der implizite Voyeurismus des Touristen, des Kolonialisten, des Filmemachers und des Zuschauers“<sup>268</sup> erscheint in beiden Fällen „ohne die naturalisierende Vermittlung einer dramatischen Struktur oder einer politischen Argumentation.“<sup>269</sup> Beide inszenieren den Impuls des „bloßen Schauens.“<sup>270</sup> Doch meist geht es beim „bloßen Schauen“ ja wirklich nicht nur um das bloße Schauen!

Auch sollte man an dieser Stelle die Frage stellen, wie erstrebenswert solche Formen des Dokumentarischen wirklich sind. Wenn man die Ermordung von Geiseln mit ansehen muss, wie es vor kurzem im Irak der Fall war, kann man der Entwicklung der vermeintlich dokumentarischen Formen vor allem im World Wide Web, nicht sehr optimistisch entgegensehen. Auch der Informationsgehalt, gerade von fest installierten Kameras ist fraglich, da sie trotz aller Authentizität, doch nur einen kleinen Teil der vermeintlichen Wirklichkeit wiedergeben. Womit wir beim letzten Kapitel wären, das sich mit der Darstellung von Wirklichkeit in den dokumentarischen Arbeiten beschäftigt.

---

<sup>266</sup> Hempel und Tronnier 2002.

<sup>267</sup> Vgl. ebd.

<sup>268</sup> Gunning 1995, S.119.

<sup>269</sup> ebd., S.119.

<sup>270</sup> ebd., S.120.

## 6 Almost real – „fast wirklich“

Wie in den vorherigen Kapiteln beleuchtet, verwischen die Grenzen zwischen Non-Fiktion und Spielfilm zusehends. Ein Aspekt sind hier sicherlich die für viele Produktionen im dokumentarischen Sektor populären Nachinszenierungen, im Branchen-Neusprech auch Reenactments genannt. Weil aber nur wenige Dokumentationen ihre nachgestellte Szene in irgendeiner Form kenntlich machen, wird das Abbilden der Realität, einst das große Ideal der Dokumentarfilmer, für den Zuschauer immer undurchsichtiger. Großes Ziel vieler TV-Anstalten ist es heute, den Zuschauer bestmöglich zu unterhalten, was auch bei dokumentarischen Produktionen nahezu zwangsläufig zum Einsatz fikionalisierender Techniken und Erzählformen führt und damit in einen Prozess der Entrealisierung.<sup>271</sup>

Hans-Jürgen Weiß hat in seiner Analyse „Programm Alltag in Deutschland“<sup>272</sup> die bewusste Verbindung von Informations- und Unterhaltungskomponenten als zentrales Gestaltungsprinzip hervorgehoben. Seiner Analyse nach ist die Fernsehpublizistik von einem im Ursprung zentralen Feld des Fernsehjournalismus zu einem Steinbruch für Unterhaltungsformate mutiert. Weiß hat für diese Tendenz den paradoxen Begriff der „Unterhaltungspublizistik“ geprägt. Große Teile des Dokumentarischen Fernsehens lassen sich inzwischen mit diesem Begriff erfassen.<sup>273</sup>

Auch die zunehmende Digitalisierung der Bilder steht in Zusammenhang mit diesem Aspekt. Zum Beispiel sind bei Filmen wie die von den BBC produzierten *Walking with Dinosauriers* die Grenzen zwischen Fiktion und Realität aufgehoben: Die Bilder stammen zur Gänze aus dem Rechner und enthalten keinerlei virtuelle Referenz an die Wirklichkeit mehr. In seiner Dramaturgie ähneln die Filme oft Spielfilmen, wie Spielbergs *Jurassic Park*.<sup>274</sup> Ein deutsches Beispiel ist hier der vom ZDF produzierte Dreiteiler *The future is wild – Die Welt in Jahrmillionen*,<sup>275</sup> der das Leben auf der Erde in mehreren Millionen Jahren zum Thema hat. Und obwohl darin Wissenschaftler die

---

<sup>271</sup> vgl. Wolf 2003a, S.76.

<sup>272</sup> Hans-Jürgen Weiß: Programm Alltag in Deutschland. Das Informations- und Unterhaltungsangebot der deutschen Fernsehvollprogramme 1999-2001. In: Programmbericht zur Lage des Fernsehens in Deutschland 2000/2001. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten. Konstanz 2001, S.115-142. Zit. n. Wolf 2003a, S.76.

<sup>273</sup> vgl. Wolf 2003a, S.76.

<sup>274</sup> vgl. ebd., S.83.

<sup>275</sup> *The Future is Wild – Die Welt in Jahrmillionen* von Dougal Dixon und John Adams. ZDF, 08.04.2003. *The Future is Wild* ist eine internationale Koproduktion von ZDF, ORF, Arte, dem US-amerikanischen Sender Animal Planet und anderen.

Theorien über die Entwicklung des Lebens auf dem Planeten evolutionstheoretisch untermauern, lässt sich über den Realitätsgehalt dieser Produktion streiten.

Dies sind nur zwei Aspekte der aktuellen Diskussion darüber, wie weit dokumentarische Produktionen gehen dürfen. Die Debatten über das veränderte Verhältnis von Realität und Film sind aber schon so alt wie das Medium Film selbst. Wie zu Beginn der Arbeit erwähnt, gab es schon zwischen den „realistischen“ Gebrüder Lumière und dem „Filmzauberer“ Méliès eine grundsätzliche Ambivalenz zwischen Abbildung der realen Welt einerseits und der freien Imagination andererseits. Auch die Tatsache, dass das dokumentarische Bild nichts weniger ist als eine Konstruktion der Wirklichkeit und seine Künstlichkeit schon mit der Wahl des Bildausschnitts beginnt, ist nicht neu.<sup>276</sup>

Alexander Kluge, ein großer Liebhaber und ebenso gründlicher Skeptiker des dokumentarischen Films, schrieb 1975 in „Gelegenheitsarbeit einer Sklavin“ zu diesem Thema Folgendes:

Ein Dokumentarfilm wird mit drei „Kameras“ gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3).<sup>277</sup>

Kluge macht deutlich, dass der Dokumentarfilm nicht nur Tatsachen abbildet, sondern einzelne Tatsachen fotografiert. Anschließend montiert er daraus nach drei, z.T. gegeneinander laufenden, Schemata einen Tatsachenzusammenhang.<sup>278</sup> Alle anderen möglichen Tatsachen und Tatsachenzusammenhänge werden ausgegrenzt. „Der naive Umgang mit Dokumentation ist deshalb eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen. Von sich aus ist insofern Dokumentarfilm nicht realistischer als Spielfilm.“<sup>279</sup>

An dieser Stelle ist es darum wichtig, dass es zwischen Filmen und Autoren und ihrem Publikum eine neue Abmachung gibt. So soll der Zuschauer aufgeklärt werden was er als wirklich ansehen kann, wie es z.B. beim *Schwarzwaldhaus 1902* geschieht. Schon in der Einstiegssequenz wird hier grundsätzlich geklärt, dass es sich bei der Produktion um eine Art Spiel bzw. um ein soziales Experiment handelt. Diese Aufklärung sollte auch für die Zukunft ein wichtiger Aspekt dokumentarischen Arbeitens sein. Nur so kann das Vertrauen der Zuschauer in dokumentarische Produktionen, und die Glaubwürdigkeit der Filme, beibehalten werden. Und nur so kann der Dokumentarfilm funktionieren.

## 6.1 Nachinszenierungen zur Komplettierung von Geschichten

Wie schon angedeutet haben Nachinszenierungen im dokumentarischen Sektor Hochkonjunktur. Kaum eine Dokumentation kommt noch ohne nachgestellte Szenen aus.

---

<sup>276</sup> vgl. Wolf 2003a, S.75.

<sup>277</sup> zit.n. Bildersuche im Reich der Ökonomie, S.8 und vgl. Heller 2001, S.24.

<sup>278</sup> vgl. Bildersuche im Reich der Ökonomie, S.8.

<sup>279</sup> zit. n. ebd., S.8.

Fritz Wolf zählt die verschiedenen Ausprägungen der Nachinszenierungen auf und unterscheidet nach:<sup>280</sup>

- Symbolischen Szenerien, in denen das Detail für das Ganze steht. (Beispiel: Das Cognacglas auf dem Kaminsims drückt die entspannte Herrenstimmung auf der Wannseekonferenz aus.)
- Vollständig stummen Spielszenen (Beispiel: Der britische Uhrmacher John Harrison, der an einer Uhr feilt, die den Seefahrern im 18. Jahrhundert die Bestimmung des Längengrades erlaubt.<sup>281</sup>)
- Kompletten Filmspielszenen mit Dialog und Spannungsdramaturgie (Beispiel: Der italienische Großinquisitor Giulio Antonio Santor (dargestellt von Sylvester Groth) begründet die Verbrennung des Ketzers Giordano Bruno in Wort und Bild.<sup>282</sup>)

Vor allem auch bei historischen Stoffen aus der Zeit vor den Gebrüdern Lumière werden Nachinszenierungen eingesetzt. Die große Kulturdokumentation oder das Kulturfeature, in denen sich die Autoren noch bemüht haben mit den vorhandenen Dokumenten auszukommen und vieles dem Off-Kommentar überlassen haben, sind weitgehend verschwunden.<sup>283</sup> Thomas Fischer vom SWR hat folgende Ansprüche an zeitgeschichtliche Formate: „sie sollten einer erzählenden Dramaturgie folgen, die folgende Elemente enthält: Geschichten in der Geschichte, Zeitzeugen, neue Archivadokumente, reportagehafte und symbolische Neudreh, (gegebenenfalls) szenische Rekonstruktionen.“<sup>284</sup>

Rückgriffe auf das Repertoire des fiktionalen Erzählens in Spielfilm und Fernsehspiel sind dabei die Regel und sind, solange sie der reinen Illustration dienen, dem Geschichtsverständnis auch zuträglich. Doch sobald Spielfilmelemente in die Dramaturgie einer Produktion einfließen, führt dies oft zu einer subjektiven Interpretation von Geschichte im eigentlich objektiven Rahmen der Interpretation.<sup>285</sup>

Auch Thomas Kufus sieht darin eine Gefahr für das Dokumentarische:

„Man sollte nicht unter allen Umständen versuchen, Formate zu vermischen. Reenactment und Doku-Drama - darin sehe ich die größere Gefahr für das Dokumentarische. Vor allem, wenn es den Zuschauern nicht kenntlich gemacht wird. Am Reenactment scheiden sich in Deutschland die Geister. Einige Redakteure wollen dieses Stilmittel unbedingt. Sie merken, das ist gefragt und damit kommt man möglicherweise auf den internationalen Markt. Andere Redakteure wiederum sprechen

<sup>280</sup> vgl. Wolf 2003a, S.72.

<sup>281</sup> *Mission X*, Teil 2, von Axel Engstfeld, ZDF, 12.05.2002.

<sup>282</sup> *Die geheime Inquisition*, 3-teilige Dokumentation von Yury Winterberg und Jan Peter. Arte, 19.10.2002.

<sup>283</sup> vgl. Wolf 2003a, S.72.

<sup>284</sup> Kulturdokumentationen im SWR. Formate und ihre Entwicklung. SWR Hauptabteilung Kultur - Fernsehen, Baden-Baden 2003, S. 11. Zit. n. Wolf 2003a, S.72.

<sup>285</sup> vgl. ebd., S.73.

sich klar gegen solche Stilmittel aus. Der Schnitt jedoch hat sich durch hohe Auflösung und Schuss/Gegenschuss-Praktiken bereits stark verändert.“<sup>286</sup>

### 6.1.1 „Dokumentarische Imagination“ in der Kuba-Krise

Als „Extrembeispiel“ für Nachinszenierungen kann die Dokumentation *Nervenprobe – Die Kubakrise 62* von Guido Knopp und Stefan Braunburger genannt werden.<sup>287</sup> An diesem Doku-Drama werden die Gefahren, aber auch die Vorteile des Nachinszenierens deutlich. Die beiden Autoren haben neben dem dokumentarischen Material auch inszeniertes Material verwendet und es künstlich veraltet. Um einen Effekt der Homogenisierung zu erreichen wurde mit entsprechenden Materialien gearbeitet. So wurde auch bei neuen Aufnahmen die alte 16-mm-Kameratechnik und altes Filmmaterial benutzt. Die inszenierten und dokumentarischen Sequenzen verschmelzen dadurch ineinander und sind für den Zuschauer nicht mehr zu unterscheiden. Die fingierten Szenen etwa aus dem Krisenstab des Weißen Hauses sollten dabei dem Zuschauer das Gefühl vermitteln, als sei die Kamera in diesen Stunden wirklich dabei gewesen.<sup>288</sup>

Co-Autor Günther Klein verwendet für dieses Verfahren den Begriff der „dokumentarischen Imagination“<sup>289</sup>. Man habe dem Zeit-Kolorit näher kommen wollen und spielerisch den Reportagestil der 60er Jahre imitiert. Absicht sei gewesen, die Atmosphäre dieser bewegenden Geschichte ohne formale Brüche zu vermitteln. Der Zuschauer sollte das Empfinden haben, authentisch hineinversetzt zu sein in das Geschehen.<sup>290</sup>

Man kann hier von einer „tendenziellen Verspielfilmung“ sprechen, da dies alles Versuche sind, „aus der Bildsprache fiktionaler Genres Erzähl-Elemente zu entnehmen, um damit jene Emotionalisierung der Stoffe zu erreichen, die auch an dokumentarische Sendungen inzwischen häufig als Maßstab angelegt wird.“<sup>291</sup> Die Strategie folgt dabei den Regeln des Infotainments, bei der die Unterhaltung zum ersten und wichtigsten Zweck wird. An erster Stelle steht dabei die Frage, ob eine Geschichte beim Zuschauer gut ankommt. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn die Geschichte als ein kompletter Satz von Ereignissen und Ansichten dargestellt wird und der Zuschauer so nicht mit irgendwelchen Zweifeln zurückbleibt. Mögliche Lücken, im Wissen, wie im visuellen Material werden zu diesem Zwecke einfach zugestopft. Formatierte Geschichtssendungen kennen oftmals keine offenen Fragen und Zweifel und „leben von

---

<sup>286</sup> zit. n. Wolf 2003a, S. 153.

<sup>287</sup> vgl. ebd., S.73f.

<sup>288</sup> vgl. ebd., S.73.

<sup>289</sup> *Nervenprobe – Die Kubakrise 62* von Günther Klein, Stefan Braunburger und Guido Knopp. ZDF, 22.10.2002. Zitate nach dem Presseheft des ZDF. Zit. n. Wolf 2003a, S.74.

<sup>290</sup> vgl. ebd., 2003a, S.74.

<sup>291</sup> ebd., S.74.

der unbewiesenen Behauptung, gezeigt zu haben, wie es wirklich gewesen ist.“<sup>292</sup> Fritz Wolf ist daher der Meinung, dass Formate nicht nur eine äußere Hülle sind, sondern sich auch in eine Haltung verwandeln können.<sup>293</sup>

„Das alles, wenn es denn auffällt, führt direkt in eine Wahrhaftigkeitslücke“<sup>294</sup>, lautet die Schlussfolgerung von Dietrich Leder im Hinblick auf die zunehmende Digitalisierung der Bilder. Authentizität ist den Bildern nicht mehr unmittelbar anzusehen. Die Verwirrung kann so weit gehen, dass inszenierten Bildern authentisches Aussehen als Look angeschneidert wird und es niemand mehr merkt. Die Versuchung, das Authentische als „Authentizitätsfiktion“ selbst zu inszenieren, um dem drohenden Verlust an Glaubwürdigkeit vorzubeugen, liegt dabei nahe.<sup>295</sup>

Die fiktive Dokumentation *Smallpox 2002*, die im Folgenden als ein Beispiel vorgestellt werden soll, erreicht beim Zuschauer genau dieses.

## 6.2 Die Zukunft: fiktive Reportage und fake documentaries

Längst spielen Dokumentationen nicht mehr nur in der Vergangenheit oder in der Gegenwart: Die in der Zukunft gelegenen „vor-inszenierten“ Reportagen nehmen an, wie es einmal sein könnte. Ein Beispiel hierfür ist die britische Produktion *Smallpox 2002* der britischen Firma Wall to Wall TV. Der völlig fiktive Film handelt von einem Bio-Angriff auf die USA mit Pockenviren im Jahr 2002. Mit Hilfe von Handkamera, Reportagestil, Home-Videos, echten und falschen Nachrichten entfaltet er ein dramatisches Geschehen, da der Stoff an sich real erscheint, der Film aber inszeniert ist. „Obwohl das fiktive Datum eingeblendet wird und daran erinnert, dass nahe Zukunft gespielt wird, lenkt der Film dennoch über seine erzählerischen Mittel beständig Anschauung, Gefühl und Verstand in die Gegenwart zurück. „Der fiktive Charakter der Bilder gerät immer wieder in Vergessenheit – und soll es ja auch“,<sup>296</sup> so Wolf in seiner Expertise. In Deutschland wurde die Produktion auf VOX als „Spiegel-Themenabend“ unter dem Titel „Unsichtbare Killer“ ausgestrahlt.<sup>297</sup>

Eine gut Chance, in der Zukunft öfters im Programm aufzutauchen sieht Fritz Wolf in den „fake documentaries“. Und weil sich die Medienerfahrung des Publikums entwickelt hat, sieht er darin auch reizvolle spielerische Möglichkeiten.<sup>298</sup>

In William Karels Film *Kubrik, Nixon und der Mann im Mond*<sup>299</sup> zum Beispiel, werden

<sup>292</sup> Wolf 2003a, S.74.

<sup>293</sup> vgl. ebd., S.74.

<sup>294</sup> zit. n. ebd., S.170.

<sup>295</sup> vgl. ebd., S.82.

<sup>296</sup> ebd., S.82.

<sup>297</sup> *Smallpox 2002* von Daniel Percival und Simon Chinn. VOX, 18.10.2002.

<sup>298</sup> Wolf 2003a, S.75.

<sup>299</sup> *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* von William Karel. Arte, 19.10.2002.

Hypothesen, Fakten und Fiktion in zunächst undurchschaubarer Weise vermischt um sich in folgender These zu verdichten: Präsident Nixon habe auf dem Set von Stanley Kubricks *Odyssee 2001* die Mondlandung drehen lassen, um im Fall eines Scheiterns der Apollo-Mission die Öffentlichkeit mit nachgestellten Bildern zu täuschen. Zum Schluss wird dann der Zuschauer mit der Frage entlassen, wie es mit der Fernseh-Welt wirklich stehe und wie man authentische und fiktive Bilder noch unterscheiden könne.<sup>300</sup>

Diese „neuen“ Fragen der Glaubwürdigkeit von dokumentarischen Sendungen wird die Branche, aber auch den Zuschauer, in Zukunft noch weiter beschäftigen. Auch die inzwischen komplette Digitalisierung aller Phasen einer Fernsehproduktion wirft neue Fragen zur Glaubwürdigkeit auf – auch wenn diese zugegebenermaßen auch sehr viele positive Aspekte mit sich bringt.

### 6.3 Aspekte der digitalisierten Fernsehproduktion

Die Digitalisierung der Produktionen setzt dem dokumentarischen Arbeiten neue Bedingungen. Mit den kleinen und unscheinbaren Handkameras, den leistungsstarken sowie bezahlbaren elektronischen Schnittplätzen und der digitalen Bildbearbeitung lässt sich oft wesentlich kostengünstiger produzieren. Den Autoren eröffnet sich so die Perspektive, sich unabhängiger vom Auftraggeber zu machen. Was dies bedeutet und welche Hoffnungen die Autoren in diese neuen technischen Mittel haben macht wiederum Fritz Wolf deutlich:

„Einige Autorenfilmer sehen darin [in den neuen technischen Mitteln, Anm. d. Verf.] bereits in absehbarer Zukunft eine reale Alternative, den strengen Formatierungsregeln des Fernsehens zu entkommen. Vielleicht wird mit der technischen Grundausstattung auch die Grundlage gelegt für andere Formen dokumentarischen Arbeitens und für Produkte, die vielleicht ihr Publikum auf anderen Wegen finden werden, über Kino oder über Internet. Und die dann vielleicht auf heute noch unbekanntem Pfaden doch noch ins Fernsehen gelangen. Vielleicht, so die noch weiter tragende Hoffnung, können mit Hilfe dieser Technik starre Strukturen in Bewegung versetzt und die Schemata überlistet werden.“<sup>301</sup>

Dass die neuen technischen Mittel dem Filmemacher aber auch schon in der Gegenwart neue Möglichkeiten eröffnen ist zweifellos. Sie können mit den kleinen beweglichen Handkameras unbefangener in intimen und privaten Situationen agieren. Dazu Wolfgang Landgraber:

„Die kleinen Kameras sind eine riesige Herausforderung. Man kann mit ihnen in Bereiche vordringen, die bisher verschlossen waren. Oft lassen Saalwächter Journalisten mit großer Kamera nicht rein – das lässt sich mit den kleinen digitalen Kameras

---

<sup>300</sup> vgl. Wolf 2003a, S.75.

<sup>301</sup> ebd., S.80.

überwinden. Damit meine ich nicht die Grenzen des Privaten. Vielmehr geht es darum, Schranken zu überwinden, die die Öffentlichkeit durchaus etwas angehen. Das können sich abschottende Kulturkreise ebenso sein wie die abgeschlossenen Welten von Polizei, Militär und Geheimdiensten. Da sehe ich eine Chance, Drehverbote zu umgehen und Öffentlichkeit herzustellen.“<sup>302</sup>

Weitere Veränderungen der Ästhetik sieht Dieter Leder nicht nur wegen der besonderen Eigenschaften des Videobildes, sondern auch aufgrund der neuen Bedienungsweise der kleinen Digitalkameras: „Man schaut nicht mehr durch den Sucher, sondern auf das Display. Die Kameras können mit allen Körperteilen geführt werden. Das erlaubt ungewöhnliche Perspektiven und ist ein deutlicher Zugewinn.“<sup>303</sup>

„Andererseits werden Bilder viel weniger gebaut. Die besten Kameraleute des ‚direct cinema‘ konnten noch kadrieren. Ihre Bilder hatten einen Anfang und ein Ende, das nicht bloß durch Ein- und Ausschalten markiert war. Das findet man heute immer weniger. Gestaltung fängt heute im Grunde erst beim Schnitt an“<sup>304</sup>, so ein weiterer, wenn auch negativer, Aspekt die Gestaltung betreffend.

Positive gestalterische Möglichkeiten der digitalen Schnittsysteme sind Mittel wie Überblendungen und Kontrastierungen: „Der elektronische Schnitt ist nicht mehr wegzudenken. Er eröffnet große Möglichkeiten, etwas auszuprobieren und Material zu verdichten. Er eröffnet mehr Freiheiten.“<sup>305</sup>

Gerade auch bei der relativ neuen Doku-Serie und der seriellen Erzählweise rücken die Schnittsysteme ins Zentrum der Produktion. Doku-Soaps verarbeiten sehr viel dokumentarisches Material, um daraus hinterher eine Geschichte bzw. eine Story extrahieren zu können, was ohne die digitalen Apparate nicht in so einfacher Weise zu bewältigen wäre. Verschiedene Erzählvarianten werden erst beim Schnitt ausprobiert und entwickelt, so auch beim *Schwarzwaldhaus 1902*.<sup>306</sup>

Ein weiterer Aspekt sind jene dokumentarischen Bilder, die Welten erschließen, die dem menschlichen Auge sonst nicht zugänglich sind, wie Computerbilder und virtuelle Szenerien. Diese Techniken werden vor allem bei historischen Formaten und wissenschaftlichen Dokumentationen verwendet. Die Vorteile dieser Bilder sind offensichtlich:

„Mit Hilfe computergenerierter Animationen lässt sich ein ganzes Feld von Themen bearbeiten, die bisher nicht wirklich zu visualisieren waren. Man kann jetzt in den Menschen hineinschauen. Man kann darstellen, wie biochemische Prozesse funktionieren. Es lassen sich Vorgänge animiert und sehr realistisch zeigen, die bisher nicht zu filmen

---

<sup>302</sup> zit. n. Wolf 2003a, S.162.

<sup>303</sup> zit. n. ebd., S.168.

<sup>304</sup> zit. n. ebd., S.168.

<sup>305</sup> zit. n. ebd., S. 153.

<sup>306</sup> vgl. ebd., S.81.

waren. Dem wissenschaftlichen Film hat das viele neue Möglichkeiten eröffnet. Auch dem historischen Film. Dank solcher Animationen können antike Städte vor unseren Augen wiedererstehen. Das sind sehr attraktive Techniken, die Zuschauer auch zur Hauptabendzeit in ihren Bann ziehen. Also: Neue spannende Werkzeuge im Dienste neuer Themen und Inhalte.“<sup>307</sup>

Wie es scheint wird mit den neuen Techniken – den kleinen Digitalkameras, digitale Schnittsysteme und Postproduktion – noch einiges mehr möglich sein. Die Zukunft wird es zeigen.

#### **6.4 *Fahrenheit 9/11* – ein Propagandafilm (?)**

Zum Ende dieser Arbeit, noch ein Blick in die USA, deren aktuellen Dokumentarfilme auch Hierzulande für großen Wirbel sorgen. Die Tatsache, dass ein Dokumentarfilm derzeit weltweit Gesprächsstoff liefert, macht auch die Verleiher geneigter, dem vernachlässigten Genre eine neue Chance zu geben. Nicht weniger als ein Dutzend Dokumentarfilme kommen im Sommer und Herbst 2004 in den USA in die Kinos.<sup>308</sup> Darunter sind Filme wie *The Corporation* (USA 2004, Regie: Mark Achbar und Jennifer Abbott), *Control Room* (USA 2004, Regie: Jehane Noujaim) und *Tying the Knot* (USA 2004, Regie: Jim De Seves). Das sind doppelt so viele wie im gleichen Zeitraum des Vorjahrs. Viele von ihnen behandeln politische Themen und hängen sich so an die öffentliche Diskussion von *Fahrenheit 9/11* an, wie es zum Beispiel der Film *Uncovered: The Whole Truth About the Irak War* (USA 2004, Regie: Ronald Greenwalds) tut.

Mit dem viel diskutierten *Fahrenheit 9/11* ist nun auch in der deutschen Presse<sup>309</sup> der Begriff des Propagandafilms neu aufgetaucht. Im Fall der BERLINER ZEITUNG<sup>310</sup> wird der eigentlich negative Begriff positiv besetzt:

„Der Film ist ein Machwerk, demagogisch, platt und einseitig bis zur Borniertheit. (...) Es ist der grandioseste Propaganda-Film seit Jahrzehnten.“<sup>311</sup>

Andreas Kilb und Heinrich Wefing von der FRANKFURTER ALLGEMEINEN ZEITUNG<sup>312</sup> sind unterschiedlicher Meinung über Michael Moores Dokumentarfilm. Für Kilb ist es ein Propagandafilm, denn „Michael Moore will nichts aufdecken, sondern Behauptungen filmisch abdecken.“<sup>313</sup> Für Wefing ist es „eher eine Art Wahlkampfspot, der daran gemessen wird, ob er sein Ziel erreicht: nämlich Bush

<sup>307</sup> zit. n. Wolf 2003., S.112f.

<sup>308</sup> vgl. Everschor 2004.

<sup>309</sup> vgl. Heute in den Feuilletons: „Die Geschichte hält den Atem an“, 28.7.2004.

<sup>310</sup> BERLINER ZEITUNG, 28.07.2004.

<sup>311</sup> zit. n. Heute in den Feuilletons: „Die Geschichte hält den Atem an“, 28.7. 2004.

<sup>312</sup> FAZ, 28.07.2004.

<sup>313</sup> zit. n. Heute in den Feuilletons: „Die Geschichte hält den Atem an“, 28.7. 2004.

abzuwählen. Moore wolle nicht die liberalen Intellektuellen überzeugen und schon gar nicht die Europäer, sondern die ‚einfachen‘ Weißen im Süden, die Pickup-Fahrer, die für Waffenbesitz und Todesstrafe und gegen Abtreibung sind - und nach verschiedenen Umfragen wahlentscheidend. Die Soldaten im Irak, die Moore in seinem Film erzählen lasse, ‚sind Männer ganz wie die, die Moore erreichen will. Vielleicht fahren auch sie Pick-ups. Jedenfalls lassen sie sich nicht als Weicheier und Schlappschwänze abtun. Und sie widersprechen den Feindbildern der amerikanischen Rechten, die alle Kriegsgegner gröhlend als Kommunisten, Schwuchteln oder Hollywood-Schauspieler denunziert‘.<sup>314</sup>

Egal ob Propagandafilm, Wahlkampfspot oder der mit dem Film ebenfalls in Verbindung gebrachte Begriffs des Agitprop, der Film provoziert nach Leibeskräften. Die Frage einer objektiven, ausgewogenen Wahrheit, wie sie andere Dokumentarfilmer in Ehren halten, interessiert Moore dabei nicht. Allerdings haben selbst seine ärgsten Widersacher ihm bisher nur winzige sachliche Unklarheiten nachweisen können. Der Filmemacher hatte sein Werk von einem Team erfahrener Rechercheure auf Faktentreue überprüfen lassen und droht jetzt jedem, der ihn der Lüge bezichtigt, mit einem Prozess.<sup>315</sup>

Es wird interessant sein, wie sich diese Art von Dokumentarfilm in der Zukunft entwickeln wird. Ob der Film allerdings Auswirkungen bei der nächsten US-Präsidentenwahl haben wird, wie oft angenommen, ist fraglich! Wie eine Studie („National Annenberg Election Survey“) der Universität von Pennsylvania herausgefunden hat, rekrutiert sich das riesige Publikum vorwiegend aus Moore-Fans und Bush-Gegnern. Ihr zufolge lehnen fast neun von zehn Kinobesuchern - 86 Prozent - die Politik des von Moore harsch kritisierten Amtsinhabers George W. Bush bereits ab. Nur 13 Prozent der 5051 befragten Kinogänger sind mit Bushs Amtsführung zufrieden. Demzufolge ist eine direkte Änderung von Wählerverhalten durch den Film wohl kaum zu erwarten.<sup>316</sup>

---

<sup>314</sup> zit. n. ebd.

<sup>315</sup> vgl. Weingarten 2004.

<sup>316</sup> vgl. Anti-Bush-Doku politisch folgenlos. SPIEGEL ONLINE.

## 7 Zusammenfassung

Stellt man die Frage, ob es einen Dokumentarfilmboom im Fernsehen wirklich gibt, muss man zwei Seiten berücksichtigen: Die der TV-Anstalten und die in der freien Dokumentarfilmbranche tätigen Autoren, Regisseure und Produzenten. Beide Parteien vertreten gegensätzliche Meinungen und beide haben auf ihre Weise Recht. Die Verantwortlichen in den Fernsehsendern, wenn sie von einer Vermehrung des Dokumentarischen sprechen und die Dokumentarfilmer, wenn sie über die Zurückdrängung v.a. des klassischen Dokumentarfilms klagen. Beide Seiten können ihre Thesen meist mit vielen Argumenten untermauern, die auf den gegenwärtigen Informationen basieren.

Gezielte und umfassende Fakten, auf denen man eine „nüchterne“ Diskussion über das Dokumentarische im Fernsehen halten könnte, gibt es nicht. Die Programmanalysen sind dafür oftmals zu ungenau. So unterscheidet z.B. die Programmanalyse des Instituts für empirische Medienforschung nicht zwischen Dokumentation, Bericht und Reportage und fasst diese sogar als einen Punkt zusammen.<sup>317</sup> Der Dokumentarfilm als eigenes Subgenre taucht hier überhaupt nicht auf. Denn die Doku ist nicht immer gleich Doku: „Wo Doku draufsteht, kann sehr verschiedenes drinstecken: von der klassischen Reportage bis hin zur durchinszenierten Soap.“<sup>318</sup> In den offiziellen Programmberichten werden sogar die Gerichtsshow als dokumentarisches Fernsehen gewertet, weil Verhandlungen nachinszeniert würden. Einer solchen Zählweise folgt die Wolf-Studie allerdings nicht.

Überhaupt scheint mir die Expertise des Adolf Grimme-Instituts in ihrer Art und Weise noch am zeitgemäßesten zu sein. Sie will zeigen, „ob und wie sehr die Formatierung die dokumentarischen Sendungen selbst verändert, was dieser Prozess für die Programmstruktur im Ganzen bedeutet und wie sich damit auch die Produktionsbeziehungen zwischen Autoren, Sendern und Produzenten verändern.“<sup>319</sup>

Die Expertise stützt sich auf zwei empirische Säulen. Sie beginnt mit einer detaillierten Untersuchung des Monats Oktober 2002, in der das Profil<sup>320</sup> der dokumentarischen Programmlandschaft entworfen wird, und endet mit zehn ausführlichen Gesprächen, in

---

<sup>317</sup> vgl. Krüger 2004, S.199.

<sup>318</sup> Gäbler, Der heimliche Krisengewinnler.

<sup>319</sup> Wolf 2003c, S.1.

<sup>320</sup> Für die Analyse des Oktober 2002 wurden die Programmdateien in einer Datenbank aufbereitet. Es sollten auch Relationen zwischen verschiedenen Formatierungsparametern wie Länge, Genre, Format und Inhalt ablesbar sein. Die Expertise berücksichtigt dabei ausschließlich in sich geschlossene dokumentarische Formate mit einer Mindestlänge von 25 Minuten, nicht aber Magazine und magazinähnliche Formate. Einbezogen wurden die Vollprogramme ARD, Arte, BR, 3sat, HR, MDR, Kabel 1, NDR, ORB, ProSieben, RTL, RTL 2, SAT.1, SFB, SWR, WDR, VOX und ZDF.

denen Autoren, Redakteure und Produzenten ihre Sicht der künftigen Entwicklung darlegen. In diesen Gesprächen, und in den Diskussionen in der Ausgabe zum dokumentarischen Fernsehen von Georg Feil, werden die Positionen am besten deutlich und der Leser kann sich einen guten Überblick über die aktuelle Lage und Zukunft der Dokumentarfilmbranche machen.

Die Ergebnisse der Programmanalyse fasst Fritz Wolf folgendermaßen zusammen<sup>321</sup>:

1. Entgegen der landläufigen Meinung spielen Dokus aller Art im Gesamtprogramm dem Umfang nach eine wichtige Rolle. Die Auswertung ergab: Im Oktober 2002 wurden in den Vollprogrammen des deutschen Fernsehens etwa 1.500 solcher Sendungen ausgestrahlt, mit einem Umfang von etwa 1.000 Programmstunden. Allerdings sind die Gewichte unter den Sendern ungleich verteilt. Dokumentarische Sendungen werden im Wesentlichen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt (92 Prozent), selten dagegen in den privaten Sendern (8 Prozent). Bei ARD (3,8 Prozent) und ZDF (3,6 Prozent) ist die Zahl der entsprechenden Sendeplätze eher gering. Statistisch gesehen, befinden sich ARD/Das Erste und ZDF am Ende der Skala der öffentlich-rechtlichen Sender, knapp vor VOX und vor den privaten Veranstaltern. Hauptträger für Dokus aller Art sind die Dritten Programme der ARD (64 Prozent) sowie die Kultursender Arte und 3sat (zusammen 20 Prozent, ohne das Arte-Nachmittagsprogramm).

2. Weit fortgeschritten ist, dank der starren Struktur der Sendeschemata, die Formatierung der Längen: 88 Prozent der dokumentarischen Programme sind entweder 30 oder 45 Minuten lang. Zunehmend mehr dokumentarische Sendungen werden als Reihen, Serien oder Mehrteiler ausgestrahlt, nur mehr ein Drittel lässt sich noch als Einzelstück klassifizieren. Alle anderen sind in verschiedenem Grad Formatierungsmustern zugeordnet. Der klassische Autoren-Dokumentarfilm dagegen, als Genre per se unformatiert, ist an den Programmrand gedrängt worden und wird nur noch selten vor Mitternacht ausgestrahlt.

3. Anders stellen sich diese Programmplatzierungen in außergewöhnlichen Situationen dar. So untersucht die Expertise auch die Programmgestaltung im September 2002 an zwei hervorgehobenen Daten: zum Jahrestag der Terroranschläge vom 11.9.2001 und zu den Bundestagswahlen 2002. Das Ergebnis: Rund um den 11. September strahlten die Sender ungewöhnlich viele Dokumentationen im Programm aus (61 Sendungen, davon 34 zur Prime Time), auch lange Dokumentarfilme zur besten Sendezeit. Die Bundestagswahlen dagegen spiegelten sich in den dokumentarischen Genres nicht in relevantem Ausmaß wieder. Hier waren andere publizistische Formen wie Talk-Shows, Interviews und die beiden Fernseh-Duelle die prägenden Formen.

Ich schließe mich an dieser Stelle dem Geschäftsführer des Grimme-Instituts Bernd Gäbler an. Bezug nehmend auf diese Expertise hält dieser es verfrüht und übertrieben, schon von einem Boom zu sprechen. Jedoch, und das ist auch meine Meinung, sieht er

---

<sup>321</sup> zit. n. Wolf 2003c, S.2f.

die Dokumentationen als eine der „heimlichen Gewinnern der Branchenkrise.“<sup>322</sup> Ein wichtiger Aspekt ist hier sicherlich die Tatsache, dass selbst ambitionierte Dokumentationen oft um ein Vielfaches preiswerter zu produzieren sind als fiktionale Programme.

Ganz klar festzustellen ist auch, dass das lange ein- oder gar anderthalbstündige Einzelstück an den Programmrand gedrängt wird. Die Sendungen des dokumentarischen Fernsehens werden als Dachmarken etabliert oder in Reihen, Serien und Mehrteilern abgepackt und geben dem Zuschauer so einen Vorgeschmack auf das, was ihn erwartet. In der heutigen Zeit ein Bedürfnis, dem es wohl oder übel nachzugeben gilt. Das Stichwort für diesen Formenwandel ist der Prozess der Formatierung.

Auffällig ist sicherlich auch, dass dokumentarische Sendeplätze bevorzugt in Spartenkanälen und an den Programmrändern angeboten werden, woraus sich die quantitative Bedeutung des dokumentarischen Fernsehens ergibt. Dies bemängeln die Dokumentarfilmer (vgl. „Der zweite Blick“) zu Recht. Ein weiterer Aspekt sind die hybriden Formen, die ganz entscheidend zur Vermehrung des dokumentarischen Fernsehens der Gegenwart beigetragen haben und wohl auch in Zukunft eine große Rolle spielen werden.

---

<sup>322</sup> Gäbler, Der heimliche Krisengewinnler.

## 8 Ausblick

Weitere Überlegungen in welche Richtung die Entwicklung des dokumentarischen Arbeitens in Zukunft geht, stellen die Experten zum Schluss der Grimme-Expertise an. Ein Aspekt ist sicherlich die veränderten Beziehungen zwischen Autoren, Redakteuren und Produzenten, die sich im Zuge der Formatierung ergeben haben. Wie schon angedeutet wird im dokumentarischen Format-Fernsehen immer weniger Platz für die klassischen Rucksackproduzenten. Dagegen werden die Autoren häufiger die Ideen und Konzepte der Redaktionen und Produzenten ausführen (müssen). Abzusehen nach Meinung der meisten Experten ist auch, dass technische Parameter, wie der Einsatz kleiner elektronischer Handkameras und bezahlbarer elektronischer Schnittsysteme die dokumentarische Produktion künftig stark beeinflussen werden. Ein anderer wichtiger Punkt ist auch, einen Blick auf den internationalen Markt zu werfen, der viele Chancen aber auch Gefahren birgt. Die (teuren) Hochglanz-Produkte die dort gefragt sind, könnten regionale und lokale Geschichten verdrängen.<sup>323</sup>

Wichtig für die Zukunft sind sicherlich die „neuen“ hybriden Formen des Doku-Dramas als Erzählform für historische Stoffe und große Staatsaktionen und die Doku-Soap, die vor allem Geschichten des Alltags erzählt. Deutlich wird hier der Trend des geläufigen Erzählens, der sich im Zuge des „Unterhaltungsprinzips“ durchgesetzt hat. Hier fließen auch immer häufiger Strukturen und Methoden des fiktionalen Erzählens mit in die dokumentarischen Programme ein. Eine Verschmelzung von Dokumentarischem und Fiktionalem findet in den Reality-Programmen statt. Hier könnte ein langfristiger Wandel in der Realitätswahrnehmung durch die Medien einsetzen.<sup>324</sup>

Am Beispiel des *Schwarzwaldhaus 1902* wird deutlich, dass bei den formatierten Sendungen im praktischen Fernseh Alltag neu definiert wird, was künftig als real und als realistisch verstanden wird.<sup>325</sup> Bernd Gäbler dazu:

„Zwischen Machern und Zuschauern läuft [so] gerade eine neue Runde beim Aushandeln, was denn nun als Wirklichkeit und Wirklichkeitswahrnehmung zu gelten habe. Gelegentlich bleibt allerdings unklar, ob es sich nun um fiktive Dokumentationen oder um die Dokumentation eines fiktiven Ereignisses handelt. Zur fröhlichen Unschuld früherer Fernsehtage, in denen ebenso messerscharf wie naiv definiert wurde, dass Fiktion Konstruktion von Wirklichkeit sei, Dokumentation hingegen deren Abbildung wird es (wohl) keinen Weg mehr zurück geben. Die Produktionsweise wird sich auch in diesem Genre industrialisieren, wobei die Hoffnung auf Formenvielfalt nicht unbedingt

---

<sup>323</sup> vgl. Wolf 2003c, S.4.

<sup>324</sup> vgl. ebd., S.5.

<sup>325</sup> vgl. ebd., S.4f.

begraben werden muss. Denn TV-Dokumentationen sind nicht von gestern, sondern im Kommen.<sup>326</sup>

Dieser Meinung schließe ich mich an, jedoch ist es absolut unerlässlich sich der veränderten Situation in der Dokumentarfilmbranche in allen Bereich anzupassen und nicht irgendwelchen festgefahrenen Strukturen nachzuhängen. Dies fängt bei einer realistischen Einschätzung der Situation, sowie bei der Ausbildung an. In einer Zusammenstellung der sechs Hochschulen für Film und Fernsehen findet sich bei der Deutschen Film- und Fernseh-Akademie Berlin unter Perspektive folgende pessimistische Prognose: „Die Zahl der eher dokumentarisch arbeitenden Absolventen schwankt von 0 - 4. pro Jahr. Mögl. Erklärung: der geringe Stellenwert des Dokfilms in der Film und Fernsehbranche.“<sup>327</sup> Diese Einschätzung kann den interessierten Nachwuchs ja nur abschrecken!

Bislang vermutlich eher im Fach des Großen Kinodokumentarfilms ausgebildet, scheint der talentierte Nachwuchs einer Formatarbeit oder der Realisierung einer Doku-Soap fürs Fernsehen eher fern zu stehen. Hier gilt es nachzuhacken!

Die Hochschulen sind an dieser Stelle gefordert, neben Theorie und Praxis des klassischen Dokumentarfilms auch Fernsehformate und innovative Formen sowie den Bedarf der europäischen Fernsehmärkte zu vermitteln. Die Seminare zu formatierten Programmen oder Veranstaltungen, wie die des Magazinjournalismus an der Kunsthochschule für Medien in Köln, werden zunehmend wichtiger.

Doch nicht nur in der Ausbildung, sondern auch in der Produktion der dokumentarischen Arbeiten, sollten die verkrusteten Strukturen gesprengt und durch neue Ansätze ergänzt werden. Dies würde zu einer notwendigen neuen Definition der dokumentarischen Arbeitsbedingungen in Deutschland führen und so auch Form und Inhalt dokumentarischen Erzählens verändern. Christian Bauer und Patrick Hörl schlagen hierbei eine Trennung der Funktion von Autor, Dramaturg, Regisseur und Produzent vor. Diese „Professionalisierungstendenz“ ist sicherlich ein wichtiger Aspekt für die Zukunft.

Jedoch sollte dies nicht ganz auf Kosten des individuellen Dokumentarfilms mit Autorenhandschrift gehen, bei dem der Zuschauer noch selbst zum Denken aufgefordert wird. Gewisse Inhalte sollten einfach nicht kompakt zusammengefasst und als „erledigt“ abgestempelt werden. Ein Guido Knopp mit seinen Dokumentationen (z.B. *Hitlers Frauen*), die oft zur Prime-Time laufen, bereitet historische Stoffe so auf, dass auf den ersten Blick scheinbar alle Fragen beantwortet sind. Diese Tendenz darf nicht die Oberhand gewinnen, denn die Geschichten des Lebens können wohl nie ohne einen Zweifel erzählt werden!

---

<sup>326</sup> Gäbler, Der heimliche Krisengewinnler.

<sup>327</sup> vgl. Synopse – Junger Dokumentarfilm.

Zu guter Letzt bleibt zu sagen, dass die Frage ob es nun einen Dokumentarfilmboom gibt oder nicht, an dieser Stelle nicht mit einem definitiven Ja oder Nein beantwortet werden soll. Zwei Aussagen, die die kontroversen Meinungen unterstreichen sollen:

„Der Dokumentarfilm ist tot – es lebe der Dokumentarfilm.“<sup>328</sup> Diese Devise von Jana Hempel, Leiterin der ZDF-Redaktion „Das kleine Fernsehspiel“, könnte exemplarisch für den optimistischen Teil der Dokumentarfilmszene stehen, so wie ich ihn bei meinen Recherchen kennen gelernt habe.

Seit dem Filmfestival Mannheim-Heidelberg 2002 kennt man aber auch die andere Seite, und zwar die, die wie Festivalleiter Michael Koetz, behaupten: Der Dokumentarfilm ist tot. Koetz glaubt, dass „der Spielfilm gelegentlich realer und wahrheitsgetreuer ist als es der Dokumentarfilm jemals sein konnte.“<sup>329</sup>

Fakt ist, dass es eine Diskussion um diese Fragestellung gibt und dass dabei die unterschiedlichsten Standpunkte zu hören sind. Fakt ist weiter, dass um den klassischen Dokumentarfilm gekämpft wird. Gute Beispiele sind die Dokumentarfilminitiative „Der Zweite Blick“, die Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm und die Dokumentarfilminitiative des Filmbüros NW. Auch das Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart, sowie die zahlreichen Festivals wahren die Interessen des Dokumentarfilms. Es wird sich in Zukunft herausstellen, ob dieser Kampf erfolgreich sein wird. Denn wenn es den Boom des Dokumentarischen geben sollte, so ist der klassische Dokumentarfilm mit Autorenhandschrift hier sicherlich (noch?) nicht mit einzubeziehen!

Die Situation ist angespannt. Allerdings bemerkte Eckhardt Stein schon vor zehn Jahren so trefflich: „Hier und heute ist der Dokumentarfilm in der Krise. Da ich kein Jahr zu nennen wüsste, in dem er das nicht gewesen wäre, ist für mich die Krise geradezu ein wesensbestimmtes Merkmal der Dokumentarfilmszene nach dem Zweiten Weltkrieg.“<sup>330</sup>

---

<sup>328</sup> Verbündete suchen. epd Medien Nr.53 /2004.

<sup>329</sup> Der Dokumentarfilm ist tot. film-dienst 25/2002.

<sup>330</sup> Stein 1994, S. 222.

## Anhang A: Wichtige Festivals, Interessengruppen und Fachhochschulen

### A.1 Wichtige Dokumentarfilmfestivals

- **Das Internationale Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm** [www.dokfestival-leipzig.de](http://www.dokfestival-leipzig.de) rangiert mittlerweile hinter Amsterdam an zweiter Stelle unter den europäischen Dokumentarfilmfestivals. Die neu geschaffene Programmsektion „Deutsches Programm“ bietet einen repräsentativen Überblick über die besten und wichtigsten deutschen Dokumentarfilme des Jahres. Mit der Retrospektive, die das Bundesarchiv-Filmarchiv auch 2004 wieder veranstalten wird, ehrt das Leipziger Dokfestival mit Volker Koepp, einen der Großmeister des deutschen Dokumentarfilms.
- **Duisburger Filmwochen** [www.duisburg.de/Filmwoche](http://www.duisburg.de/Filmwoche). Das Festival des deutschsprachigen Dokumentarfilms steht 2004 unter dem Motto „Ins Universum der technischen Bilder“.
- **Internationales Dokumentarfilmfestival München** [www.dokfest-muenchen.de/](http://www.dokfest-muenchen.de/).
- **Das Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest** [www.filmladen.de/dokfest](http://www.filmladen.de/dokfest) ist als Film- und Medienfestival mit internationaler Ausrichtung und einem starken Fokus auf die neuen Medien einzigartig in Hessen.
- **Berlinale** [www.berlinale.de](http://www.berlinale.de)
- **Internationales Dokumentarfilm Festival Amsterdam** [www.idfa.nl](http://www.idfa.nl). Ein interessanter Aspekt des IDFA ist das Amsterdamer „Forum“ ist eine Initiative des Festivals zur Förderung von Koproduktionen und internationaler Finanzierung im Bereich Dokumentarfilm. Dieses gilt als der größte Branchentreff in Europa. Parallel zum IDFA findet außerdem der dem Festival angeschlossene Filmmarkt „Docs for Sale“ für Rechteinhaber und Einkäufer statt.
- Das Schweizer Filmfestival **Nyon - Visions du Réel – International Documentary Film Festival** [www.visionsdureel.ch](http://www.visionsdureel.ch) profiliert sich immer stärker als „Festival als Erzählung der Realitäten“. Der internationale Handelsplatz „Doc Outlook“ ist dem Festival angegliedert und bietet einen Treffpunkt für die in der Filmindustrie Beschäftigten.
- **Marseille International Documentary Film Festival**. Seine Bedeutsamkeit erhielt das Festival vor allem durch die Gleichzeitigkeit von Festival und Markt,

dem FID Marseille und dem finanziell eigenständigen „Sunny Side of the Docs“, zusammengefasst unter dem administrativen Dachverband „Vue sur les Docs“.

- **Biarritz FIPA - Festival International de Programmes Audiovisuels** <http://www.fipa.tm.fr/>
- **The New York International Documentary Festival** <http://www.docfest.org/>
- **Filmfestival Rotterdam** [www.filmfestivalrotterdam.com](http://www.filmfestivalrotterdam.com)
- **Filmtage Solothurn** <http://www.filmtage-solothurn.ch/>
- **Toronto - Hot Docs. Canadian International Documentary Festival** <http://www.hotdocs.ca/>
- **Wien – Viennale** <http://www.viennale.at/>
- **Yamagata YIDFF. International Documentary Film Festival** <http://www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff/home-e.html>

## A.2 Wichtige Interessengruppen

- **Die Dokumentarfilminitiative (dfi)** im Filmbüro Nordrhein-Westfalen sammelt auf ihrer Website [www.dokumentarfilminitiative.de](http://www.dokumentarfilminitiative.de) zahlreiche weitere Informationen zum Dokumentarfilm. Die dfi will den Dokumentarfilm ins Gespräch bringen und verfolgt nach eigenem Bekunden seine Spuren „nach rückwärts und vorwärts“. Mit zwei dokumentarfilmpolitischen und aktuellen Tagungen pro Jahr, Workshops und der inzwischen acht Titel umfassenden Buchreihe „Texte zum Dokumentarfilm“ stellt die Dokumentarfilminitiative so eine Öffentlichkeit für den Dokumentarfilm her. Die dfi ist aus dem Europäischen Dokumentarfilm Institut (EDI) entstanden.
- Im Dokumentarfilmbereich im Moment in Deutschland mit am stärksten engagiert zeigt sich das **Haus des Dokumentarfilm** [www.hdf.de](http://www.hdf.de) in Stuttgart. Der Konzeption des Hauses folgend, nämlich neben archivarischen und wissenschaftlichen auch beratende und vermittelnde Funktionen wahrzunehmen, wird großer Wert auf Informationen zu den öffentliche Veranstaltungen und Tagungen gelegt. Die Aufgabe des 1991 als „Europäisches Medienforum“ gegründeten Hauses ist die Sammlung, Erforschung und Förderung des deutschen und internationalen Film- und Fernsehdokumentarismus. Die Spannweite reicht vom künstlerischen und vom sozial engagierten Dokumentarfilm über den Industrie-, den Lehr- und den Kulturfilm bis zu den journalistischen Formen der Reportage und des Features.
- Um die Interessen der Dokumentarfilmer zu wahren und das Genre zu pflegen, wurde 1980 die **Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm** [www.agdok.de](http://www.agdok.de) gebildet, die seither kontinuierlich gewachsen ist. Mit 750 Mitgliedern ist die agdok der größte Berufsverband fernsehunabhängiger Produzenten in

---

Deutschland, steht Vertretern aller Filmgenres offen und versteht sich in erster Linie als film- und medienpolitische Lobby des Dokumentarfilms. Die Arbeitsgemeinschaft arbeitet dafür, dass der Dokumentarfilm nicht aus den Programmen des Fernsehens und der Kinos verdrängt wird und wehrt sich gegen die Tendenz der Fernsehanstalten, freien Produzenten für immer weniger Geld immer mehr Rechte abzunehmen. Außerdem gewährt sie ihren Mitgliedern Rechtsberatung, im Einzelfall auch Prozesshilfe, und bietet die kostenlose Möglichkeit, jeden Vertrag durch medienrechtlich versierte Juristen prüfen zu lassen. Mit der Initiative „German Documentaries“ baut die agdok zudem eine Plattform für einen effizienten Auslandsvertrieb deutscher Dokumentarfilme auf und organisiert in diesem Rahmen Präsentationen deutscher Dokumentarfilme bei ausländischen Festivals und Arbeitsbegegnungen mit Kollegen aus anderen Ländern.

- Im November 1998 wurde am Rande des Leipziger Dokumentarfilmfestivals die neue Fortbildungsinitiative, **Discovery Campus** [www.discovery-campus.de](http://www.discovery-campus.de) präsentiert. Das Ziel der Initiative ist es, deutsche und europäische Autoren, Regisseure, Produzenten und Redakteure auf den internationalen Dokumentarfilmmarkt zu führen. Initiiert wurde es von Verantwortlichen des deutschen Discovery Channel, ARTE Strasbourg und des MDR. Discovery Campus bietet talentierten Nachwuchskräften im Dokumentarfilmbereich speziell auf sie zugeschnittene Weiterbildungsmöglichkeiten. Seminare und Workshops behandeln Themen wie Recherche, Drehbuch, Präsentation, Marketing, Sendeformate und Finanzierungsmodelle. In Master Classes vermitteln führende Köpfe der Dokumentations-Branche Methoden und Strategien und stellen diese zur Diskussion.

### **A.3 Fachhochschulen mit Angeboten im Bereich Dokfilm**

- **Filmakademie Baden-Württemberg** [www.filmakademie.de](http://www.filmakademie.de)
- **Hochschule für Fernsehen und Film** [www.hff-muenchen.de](http://www.hff-muenchen.de)
- **Kunsthochschule für Medien Köln** [www.khm.de](http://www.khm.de)
- **Deutsche Film und Fernseh-Akademie Berlin** [www.dffb.de](http://www.dffb.de)
- **Fachhochschule Dortmund** [www.fh-dortmund.de](http://www.fh-dortmund.de)

## Personenregister<sup>331</sup>

**Bauer, Christian**, Produzent, Autor und Regisseur, Inhaber der tangram film München.

**Breloer, Heinrich Dr.**, freier Autor und Regisseur, Köln (erhielt für *Die Manns* als erste deutsche Produktion den TV-Grammy-Award in den USA, neues Projekt: *Speer und ER.*)

**Danielsen, Claas**, freier Autor und Filmemacher, Geschäftsführer des Discovery Campus München. Seit April 2004 neuer Chef des Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm in Leipzig.

**Eisenhauer, Hans Robert**, stellvertretender Programmdirektor von ARTE und Leiter der Redaktion Themenabende, Straßburg.

**El Kacimi, Kamal**, Produzent Rif Film.

**Engstfeld, Axel**, Produzent und Inhaber der Engstfeld Filmproduktion Köln.

**Feil, Georg Professor Dr.**, Geschäftsführer der Colonia Media, Leiter der Abteilung Fernsehen und Film an der Hochschule für Fernsehen und Film München, Prorektor und Studiendekan.

**Frickel Thomas**, Autor, Produzent und Regisseur, geschäftsführender Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm.

**Gatzemeyer Heiner**, Chefredaktion Fernsehen (ZDF), Koordination Feature/Reportage.

**Gräbner Daniel**, Newcomer-Dokumentarfilmer, Studium an der Kunsthochschule für Medien Köln im Bereich Film/Fernsehen.

**Hachmeister, Lutz Dr. habil.**, Geschäftsführer der HMR Unternehmensberatung, Autor und Regisseur. Seit 1997 Regie und Konzeption für dokumentarische TV-Formate und Dokumentarfilme, Gründer der Cologne Conference in Köln (1991), Professor an der Universität Dortmund.

**Hauser, Christoph Dr.**, Hauptabteilungsleiter Fernsehen-Kultur beim Südwestrundfunk (SWR), ab 01.Januar 2005 neuer Programmdirektor bei ARTE G.E.I.E.

**Heller, Heinz-B. Dr. phil.**, Professor für Medienästhetik und Mediengeschichte an der Philipps-Universität Marburg. Zahlreiche Veröffentlichungen vor allem zur deutschen und internationalen Filmgeschichte und zur Filmtheorie, zum Fernsehdokumentarismus und zu internationalen Beziehungen.

---

<sup>331</sup> Ohne Anspruch auf Vollständigkeit

**Hempel, Heike**, Leitung der Redaktion Fernsehfilm II im ZDF und Leiterin der Redaktion „Das kleine Fernsehspiel“ (ZDF).

**Hörl, Patrick Dr.**, Geschäftsführer des Discovery Channel Deutschland, Gründer und Vorstandsvorsitzender des Discovery Channel Deutschland, Gründer und Vorstandsvorsitzender des Discovery Campus, Vorsitzender des Beirats der Hochschule für Fernsehen und Film München.

**Hoffmann, Kay Dr. phil.**, Filmpublizist und Eventmanager. Zahlreiche Publikationen zu Film und Medien.

**Huber, Joachim Dr.**, Redakteur beim TAGESSPIEGEL, Ressort Medien.

**Kersken, Uwe**, Autor und Produzent, Inhaber der „Gruppe 5“.

**Kufus, Thomas**, Regisseur und Produzent, zero film (u.a. *Black Box BRD*, *Schwarzwaldhaus 1902*, *Die Kinder sind tot*, *Vater und Sohn*).

**Landgraber, Wolfgang**, seit 2001 Leiter der Programmgruppe Gesellschaft/Dokumentation beim WDR, in der die wöchentlichen Sendeplätze „Länder, Menschen, Abenteuer“, „Abenteuer Erde“, „Kinozeit“, und „WDR-Dok“ angesiedelt sind. Ab September 2004 ist seine Gruppe auch für die „Doku am Freitag“ zuständig. Außerdem produziert die Programmgruppe Hochglanzdokumentationen zu den Themen Geschichte, Kultur und Natur für die ARD.

**Latzel, Peter**, Kultur und Gesellschaft (SWR), ARTE Programmbeauftragter.

**Leder, Dietrich**, Fernsehkritiker und Professor an der Kunsthochschule für Medien Köln, seit September 2004 Prorektor für Lehre, Studium und Forschung an der Kunsthochschule für Medien, Köln, seit Herbst 1997 Moderation der Gespräche der Sendung „Dokumentarfilmzeit“ auf 3sat.

**Leiser, Erwin**, Dokumentarfilmer (u.a. *Mein Kampf*).

**Lilienthal, Volker Dr.**, gehört zu den führenden deutschen Medien-Journalisten, stellvertretender Ressortleiter beim Fachdienst „epd medien“, Frankfurt/M.

**Lingemann, Jan**, Wissenschaftlicher Mitarbeiter der HMR Unternehmensberatung.

**Loiperdinger, Martin, Dr. phil.**, Filmhistoriker und Politologe, seit 1998 Professor für Medienwissenschaften an der Universität Trier.

**Schadt, Thomas**, Professor, freier Autor und Regisseur, Rucksackproduzent, Odyssee-Film, Lehrstuhl Dokumentarfilm an der Filmakademie Ludwigsburg. Mitinitiator der Debütreihe „Junger Dokumentarfilm“ (1999) und Mitbegründer der Dokumentarfilminitiative „Der zweite Blick“ (2001).

**Trebitsch, Katharina**, Geschäftsführerin der Trebitsch Produktion Holding.

**Troller, Georg Stefan**, preisgekrönter Dokumentarfilmer, Drehbuchautor, Buchautor.

**Veiel, Andreas**, freier Autor und Regisseur (u.a. *Black Box BRD*, *Die Spielwütigen*).

**Wildenhahn, Klaus**, Dokumentarfilmer (u.a. *Emden geht nach USA*), von 1975 bis 1995 fest angestellter Dokumentarist beim NDR, 1968 bis 1972 Dozent an der Film- und Fernsehakademie Berlin, Autor („Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden“).

**Witzke, Bodo**, Redaktion Dokumentation und Reportagen, ZDF.

**Wolf, Fritz**, freier Journalist, Düsseldorf.

**Zimmermann, Peter, Dr. habil.**, wissenschaftlicher Leiter des Haus des Dokumentarfilms Stuttgart.

## Literaturverzeichnis

**Anti-Bush-Doku politisch folgenlos.** SPIEGEL ONLINE. Zugriff am 6. August 2004 unter <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,310795,00.html>.

**Arriens, Klaus (1999).** Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH. (Pommersfeldener Beiträge; Bd. 10).

**Bauer, Christian (2003).** Das Gold am Ende des Regenbogens. Über die unentdeckten Möglichkeiten des Dokumentarfilms. In: Feil, Georg (Hg.). Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme (S.73-93). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. (Kommunikation audiovisuell; Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München; Bd. 30).

**Beier, Lars-Olav; Harders, Antje; Wellershof, Antje; Wolf, Martin (2004).** Die Droge Wirklichkeit. DER SPIEGEL 23/2004. Zugriff am 15. Juli 2004 unter <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,306033,00.html>.

**Beyerle, Monika (1997).** Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das Amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. (Crossroads; Bd. 14).

**Bialas, Dunja. (2003).** Dokfilme fürs Kino. Rückblick, Ausblick und Utopie, des 18. Internationalen Dokumentarfilmfestival München. ARTESCHOCK. Zugriff am 20. Juli 2004 unter: <http://www.artechock.de/film/text/special/2003/dokfest/ausblick.htm>.

**Bialas, Dunja (2004).** Aufbruch zur Kunst. Das 15. Internationale Dokumentarfilmfestival Marseille (02.-07. Juli 2004). ARTESCHOCK. Zugriff am 12. August 2004 unter: [http://www.artechock.de/film/text/artikel/2004/07\\_21\\_marseille.htm](http://www.artechock.de/film/text/artikel/2004/07_21_marseille.htm).

**Bildersuche im Reich der Ökonomie.** Zugriff am 28. August 2004 unter <http://www.dokumentarfilminitiative.de/downloads/bildersuche.pdf>.

**Danielsen, Claas (2003).** Crossing Borders. Mit dokumentarischen Filmen auf den internationalen Markt. In: Feil, Georg (Hg.). Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme (S.260-268). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. (Kommunikation audiovisuell; Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München; Bd. 30).

**Der Dokumentarfilm ist tot (2002).** FILM-DIENST 25/2002.

**Der zweite Blick. Ein offener Brief, April 2001.** In: Feil, Georg (Hg.). Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme (S.194-198). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH (2003). (Kommunikation audiovisuell; Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München; Bd. 30).

**Der zweite Blick – die Zweite. Ein offener Brief, Oktober 2001.** In: Feil, Georg (Hg.). Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme (S.198-203). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH (2003). (Kommunikation audiovisuell; Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München; Bd. 30).

**DISCOVERY Campus Masterschool 2005.** Zugriff am 28.August 2004 unter [http://www.mediadesk.at/johcgi/md2/TCgi.cgi?target=home&termin&Kat=7&katSub=12&selected\\_Termin=45](http://www.mediadesk.at/johcgi/md2/TCgi.cgi?target=home&termin&Kat=7&katSub=12&selected_Termin=45).

**Doku-Soap.** Zugriff am 15.September 2004 unter <http://www.mediaculture-online.de/Doku-Soap.441.0.html>.

**Don't cut!? Beobachtungen und Tendenzen beim 8. Filmfest Schleswig-Holstein Augenweide.** Infomedia-sh.aktuell 05/04. Zugriff am 15.Juli 2004 unter [http://www.infomedia-sh.de/aktuell/0405/aw\\_dont\\_cut.html](http://www.infomedia-sh.de/aktuell/0405/aw_dont_cut.html).

**Everschor, Franz (2004).** Hollywood spricht über...Dokumentarfilme. FILM-DIENST 16/2004. Zugriff am 28.August 2004 unter <http://cinomat.kim-info.de/fdarchiv/fdartikel.php?nr=150303&ref=archiv>.

**Feil, Georg (Hg.) (2003).** Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. (Kommunikation audiovisuell; Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München; Bd. 30).

**Fiedler, Susanne (2003).** Die Medien, der Krieg und die Wahrheit. SONNTAGSSEITE Nr. 37, 23. März 2003. Zugriff am 28. August unter: <http://www.userchannel.de/sonntagsseite/newsseite.php?datum=23.03.2003&newsID=220>.

**Gäbler, Bernd.** Der heimliche Krisengewinnler. Artikel für die FUNKKORESPONDENZ. Zugriff am 19.September 2004 unter <http://www.grimme-institut.de/scripts/archiv/schriften/gdokustudie.html>.

**Gangloff, Tilmann P. (2003).** Welt aus dem Rechner. Mipdoc in Cannes: Trends im Dokumentarfilm. epd-Dossier: Königsdisziplin Dokumentarfilm. (epd medien 33-34/03).

**Gerle, Jörg (2004).** Keine Sorgen. 14. Cologne Conference (I): Flimm und Kleist, Strawinsky-Musik und Chabrol-Manier. FUNKKORESPONDENZ 25/2004. Zugriff am 15.August 2004 unter: <http://cinomat.kim-info.de/fkarchiv/fkartikel.php?nr=2710&ref=archiv>.

**Grierson, John (1942).** Die Idee des Dokumentarfilms: 1942. In: Hohenberger Eva (Hg.) (1998). Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms (S.114-128). Berlin: Vorwerk 8. (Texte zum Dokumentarfilm; 3). Original erschienen in *Documentary Newsletter* Vol.1, N.6, 1942. Auf Deutsch erschienen in Forsyth Hardy (Hg.). Grierson und der Dokumentarfilm. Gütersloh: Bertelsmann Verlag 1947.

**Gunning, Tom (1995).** Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction*-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hg.). KINtop 4, Anfänge des dokumentarischen Films (S. 111-121).

**Hartung, Christoph (2004).** Die Dokumentarfilmer schlagen zurück. Michael Moores Anti-Bush-Film „Fahrenheit 9/11“ ist nur die Spitze eines neuen Dokumentarfilm-Eisbergs. ZDFheute, 28.Juli 2004. Zugriff am 05. August 2004 unter <http://www.heute.t-online.de/ZDFheute/artikel/19/0,1367,MAG-0-2146163,00.html>.

**Haschisch – Der Film.** Presseheft. Zugriff am 08.August 2004 unter [www.haschisch-film.de](http://www.haschisch-film.de).

**Heller, Heinz-B. (2001).** Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Von Keitz, Ursula; Kay, Hoffmann (Hg.). Die Einübung des Dokumentarischen Blicks. *Fiction Film und Non Fiction Film* zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945, (S.15-27). Marburg: Schüren. (Schriften der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Gesellschaft e.V.; 7).

**Heller, Peter (1992).** Zur Situation des Dokumentarischen Films im deutschen Fernsehen (Thesen). In: Steinmetz, Rüdiger & Spitra, Helfried (Hg.). Dokumentarfilm als Zeichen der Zeit. Vom Ansehen der Wirklichkeit im Fernsehen (S.61-65). München: Ölschläger. (Kommunikation audiovisuell; Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München; Bd. 17).

**Hempel, Heike; Tronnier, Claudia (2002).** Der Glanz von Mainz. Zugriff am 1.Oktober 2004 unter [http://www.zdf-jahrbuch.de/2002/programmarbeit/hempel\\_tronnier.htm](http://www.zdf-jahrbuch.de/2002/programmarbeit/hempel_tronnier.htm).

**Heute in den Feuilletons: „Die Geschichte hält den Atem an“,** SPIEGEL ONLINE, 28. Juli 2004. Zugriff am 19. September 2004 unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,310714,00.html>.

**Hörl, Patrick (2003).** Internationale Verflechtungen, Perspektiven und Zukunftschancen. In: Feil, Georg (Hg.). Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme (S.42-53). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. (Kommunikation audiovisuell; Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München; Bd. 30).

**Hoffmann, Kay (2004).** Digitaler Vorreiter. Das Konzept der „European DocuZone“. FILM-DIENST 16/2004. Zugriff am 13.August 2004 unter: <http://cinomat.kim-info.de/fdarchiv/fdartikel.php?nr=150290&ref=archiv>.

**Hohenberger, Eva (1988)** (Hg.). Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film – Jean Rouch. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.

**Hohenberger, Eva (1998).** Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Hohenberger Eva (Hg.). Bilder des Wirklichen (S. 8-35). Berlin: Vorwerk 8. (Texte zum Dokumentarfilm; 3).

- Hoffmann, Kay**, Anfänge des Dokumentarfilms. Zugriff am 15. September 2004 unter: [http://www.mediaculture-online.de/Die\\_Anf\\_nge.430.0.html](http://www.mediaculture-online.de/Die_Anf_nge.430.0.html).
- Huber, Joachim (2001)**: Dokumentarfilm / Documentary / Dokumentation oder die Verwirrung der Begriffe, Rede auf den Münchener-Medientage 2001. Zugriff am 15. Juli 2004 unter: [http://www.medientage-muenchen.de/archiv/pdf\\_2001/huber\\_joachim.pdf](http://www.medientage-muenchen.de/archiv/pdf_2001/huber_joachim.pdf).
- Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm**. Filmreihe und Seminar mit Dr. Peter Zimmermann, Haus des Dokumentarfilms Stuttgart. Zugriff am 19. September 2004 unter: <http://www.goethe.de/os/tok/kultur/2001/v1029d.htm>.
- Internationales Dokumentarfilm Festival Amsterdam (IDFA) (2004)**. Infomedia-sh. aktuell 04/04 Zugriff am 13. August 2004 unter <http://www.infomedia-sh.de/aktuell/0404/idfa.html>.
- Junger Dokumentarfilm**. FILM-DIENST 9/2002.
- Kleber, Reinhard (2004)**. Digitales Kino. Testfall Europa. SPIEGEL ONLINE. Zugriff am 29. September 2004 unter: <http://www.spiegel.de/netzwelt/technologie/0,1518,301278,00.html>.
- Köhler, Margret (2004)**. Zerreißproben. Das 19. DokFest in München. FILM-DIENST 12/2004. Zugriff am 13. August 2004 unter: <http://cinomat.kim-info.de/fdarchiv/fdartikel.php?nr=150165&ref=archiv>.
- Krause, Leonhardt (2003)**. Annäherungs-Suche. Doku-Filme: Autoren und Produzenten in Leipzig. epd-Dossier: Königsdisziplin Dokumentarfilm. (epd medien 31-32/03).
- Krüger, Udo Michael (2004)**. Spartenstruktur und Informationsprofile im deutschen Fernsehangebot. Programmanalyse 2003 von ARD/Das Erste, ZDF, RTL, SAT.1 und ProSieben. MEDIA PERSPEKTIVEN 5/2004, S.197.
- Leiser, Erwin (1994)**. Dokumentarfilm und Geschichte. In: Zimmermann, Peter (Hg.). Fernsehdokumentarismus. Bilanz und Perspektiven (S. 37-50). Konstanz: Ölschläger. (Close up; Bd.1).
- Liste aktueller Kinofilme nach Genre: Dokumentarfilm**. Zugriff am 15. September 2004 unter <http://www.munichx.de/kinoprogramm/genre/Dokumentarfilm.php>.
- Loiperdinger, Martin (2001)**. Die Erfindung des Dokumentarfilms durch die Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg. In: Von Keitz, Ursula; Kay, Hoffmann (Hg.). Die Einübung des Dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945 (S. 71 - 81). Marburg: Schüren.
- Pressemitteilung Animal Planet**. Zugriff am 12. September 2004 unter [http://www.discovery.de/de/data/doc/pm\\_animal\\_planet\\_start.doc](http://www.discovery.de/de/data/doc/pm_animal_planet_start.doc).

**Roth, Wilhelm (1982).** Der Dokumentarfilm seit 1960. München und Luzern: Verlag C. J. Bucher.

**Schadt, Thomas (2002).** Das Gefühl des Augenblicks. Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms. Bergisch-Gladbach: Lübbe.

**Schütz, Joachim (2004).** Zuschauer lechzen nach Realität. Kino Dokumentarfilme erleben Boom – Überdross an der Hollywood-Scheinwelt. NORDWEST ZEITUNG, 28.08.2004, Zugriff am 19. September 2004 unter [http://www.nwz-online.de/2\\_dyn\\_449.php?showres=NWZ%2FKULTUR%2F1&showid=445289&navpoint=7](http://www.nwz-online.de/2_dyn_449.php?showres=NWZ%2FKULTUR%2F1&showid=445289&navpoint=7).

**Stein, Eckhart (1994).** Die Krise ist die Krise ist die Krise. Dokumentarfilme im *Kleinen Fernsehspiel*. In: Zimmermann, Peter (Hg.). Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven (S.221-249). Konstanz: Ölschläger. (Close up; Bd.1).

**Suchsland, Rüdiger (2004).** Einmal Himmel-Hölle und zurück. SCHWÄBISCHE ZEITUNG, 29. Juli 2004 / Nr.173.

**Synopse – Junger Dokumentarfilm.** Zugriff am 19. September 2004 unter: <http://www.dokumentarfilminitiative.de/downloads/synopse.pdf>.

**Was dürfen Dokumentarfilme? US-Medien streiten über Michael Moore (2004).** DIE ZEIT Nr.31, 22.Juli 2004, S.29.

**Weigand, Andrea (1994).** Dokumentarfilm im deutschen Fernsehen. Ein Genre vom Aussterben bedroht. Diplomarbeit. Katholische Universität Eichstätt.

**Weingarten, Susanne (2004).** Bush-Treiber. DER STERN. Zugriff am Juli 2004 unter: [http://www.stern.de/unterhaltung/film/index.html?id=526793&p=2&nv=ct\\_cb](http://www.stern.de/unterhaltung/film/index.html?id=526793&p=2&nv=ct_cb).

**Wolf, Fritz (1999).** Plot, Plot und wieder Plot. epd medien 22/1999. Zugriff am 19. September 2004 unter: <http://www.mediaculture-online.de/Doku-Soap.441.0.html>.

**Wolf, Fritz (2003a).** Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Düsseldorf 2003. Expertise des Adolf Grimme Instituts, im Auftrag der Landesanstalt für Medien NRW, der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW, des Südwestrundfunks und des ZDF. (LfM-Dokumentation; Bd. 25).

**Wolf, Fritz (2003b).** Alles Doku – oder was? Grundsätzliches über Formate und ihre Folgen. epd medien 69/2003. Dokumentation: Die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen, S.16.

**Wolf, Fritz (2003c).** Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Zusammenfassung und zentrale Ergebnisse der Expertise. Zugriff am 17. Juli 2004 unter: [www.lfm-nrw.de](http://www.lfm-nrw.de).

**ZDF dokukanal – Erläuterung.** Zugriff am 28. August 2004 unter: <http://www.zdf-jahrbuch.de/2003/programmchronik/zdf-dokukanal/index.htm>.

**ZDF-Jahrbuch 2003.** Zugriff am 28. August 2004 unter <http://www.zdf-jahrbuch.de>.

**Zimmermann, Peter.** Dokumentarfilm in Deutschland. Zugriff am 17.Juli 2004 unter <http://www.goethe.de/kug/kue/flm/thm/de43803.htm>.

**Zimmermann, Peter (1994).** Der Apparat löscht sein Gedächtnis. Über dokumentarisches Fernsehen und strukturelle Amnesie. In: Zimmermann, Peter, Fernsehdokumentarismus. Bilanz und Perspektiven (S.23-37). Konstanz: Ölschläger. (Close up; Bd.1).

## Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig angefertigt habe. Es wurden nur die in der Arbeit ausdrücklich benannten Quellen und Hilfsmittel benutzt. Wörtlich oder sinngemäß übernommenes Gedankengut habe ich als solches kenntlich gemacht.

---

Ort, Datum

---

Unterschrift