

Zeitbilder



DOKUMENTARFILM IN DEUTSCHLAND

VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUR GEGENWART

Peter Zimmermann



Zeitbilder



DOKUMENTARFILM IN DEUTSCHLAND

VON DEN ANFÄNGEN BIS
ZUR GEGENWART

Peter Zimmermann

Peter Zimmermann Dr. habil., Privatdozent, ist Literatur- und Medienwissenschaftler und als Publizist, Dozent und Sachbuchautor tätig. Von 1992 bis 2006 war er Wissenschaftlicher Leiter am Haus des Dokumentarfilms (HDF) in Stuttgart und zwischen 1999 und 2005 Leiter des Forschungsprojekts „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1895–1945“ sowie Herausgeber der gleichnamigen dreibändigen Filmgeschichte (erschieden bei Reclam 2005). Zuvor lehrte er als Dozent an der Bergischen Universität Wuppertal, der Philipps-Universität Marburg und als Gastprofessor an der Cairo University.

Impressum

Bonn 2022

© Bundeszentrale für politische Bildung / bpb
Adenauerallee 86, 53113 Bonn, www.bpb.de

Bestellungen: www.bpb.de/shop/zeitbilder

Bestellnummer: 3939

ISBN: 978-3-8389-7206-0

Diese Veröffentlichung stellt keine Meinungsäußerung der Bundeszentrale für politische Bildung dar. Für inhaltliche Aussagen trägt der Autor die Verantwortung. Beachten Sie bitte auch unser weiteres Print- sowie unser Online- und Veranstaltungsangebot. Dort finden sich weiterführende, ergänzende wie kontroverse Standpunkte zum Thema dieser Publikation.

Die Inhalte der zitierten Internetlinks unterliegen der Verantwortung der jeweiligen Anbietenden; für eventuelle Schäden und Forderungen können die bpb und der Autor keine Haftung übernehmen.

Gender-Schreibweisen: Grundsätzlich werden die femininen und maskulinen Formen verwendet. An einzelnen Stellen wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit auf die ausführliche Doppelnennung verzichtet und nur das generische Maskulinum verwendet.

Projektleitung: Benjamin Weiß, bpb

Redaktion: Yvonne Paris, Bad Neuenahr; Benjamin Weiß, bpb

Lektorat: Yvonne Paris, Bad Neuenahr

Bildredaktion und Register: Jutta Schäfer, Stuttgart

Grafische Konzeption und Umsetzung: Anke Brodersen,

Leitwerk. Büro für Kommunikation, Köln, www.leitwerk.com

Druck: Zarbock GmbH & Co. KG, Frankfurt am Main

Titelbild: Szene aus Walter Ruttmans Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927)

Inhalt

0/ Forschungsstand, Methodik und Periodisierung des dokumentarischen Films	8
• Forschungsstand und Methodik	9
• Periodisierung und Perspektivenwechsel	10
1/ Die Anfänge im Kaiserreich (1895–1918)	14
• Der Aufstieg des Films zum Massenmedium im Zeichen von Industrialisierung und imperialer Machtentfaltung	15
• Technologien der Sichtbarmachung: Foto und Film als Abbilder der Realität	16
• „Lebende Photographien“	17
• „Kino der Attraktionen“ und „Ästhetik der Ansicht“	20
• Der frühe dokumentarische Film zwischen scheinbarem Naturalismus und euphemistischer Inszenierung	24
• Städte-, Landschafts- und Reisebilder: zwischen beobachtendem und touristischem Blick	27
• Kolonialfilme: der koloniale Blick	30
• Industriebilder: der Blick des Werbefilms	32
• Kinoreformbewegung: der didaktische Blick	33
• Gesellschaftskritik im frühen dokumentarischen Film: auf dem linken Auge blind	34
• Radikaler Perspektivenwechsel im Ersten Weltkrieg: Nationalisierung der Filmproduktion und propagandistischer Blick	35
2/ Weimarer Republik (1918–1933)	40
• Die Weimarer Republik im Spannungsfeld von parlamentarisch-demokratischen Kräften, Kommunisten und der „nationalen Opposition“	41
• Der Kulturfilm. Belehrung und Unterhaltung im Dienste der Volkserziehung	43
- Die Kulturabteilung der Ufa	43
- Das Kulturfilm-Genre als „deutsches Paradigma“?	45
- Der Kulturfilm im Rahmen des internationalen dokumentarischen Films	46
- Die Kulturabteilung der Ufa als Labor: zwischen Experiment und Schematismus	51
- Von Krüppelnot und Krüppelhilfe zu Wege zu Kraft und Schönheit	54
- Heimat und Fremde	57
- Parteipolitische Abstinenz und gesellschaftsanalytische Ignoranz der Kulturfilm-Genres	60

• Blutendes Deutschland – Propagandafilme der „nationalen Opposition“ und historische Kompilationsfilme	61
• „Wem gehört die Welt?“ – Propagandafilme von KPD und SPD und sozialkritische Filme der sozialistischen Linken	63
• Filmavantgarde im Zeichen der Neuen Sachlichkeit: Walter Ruttmann, das Bauhaus und die „Schule des Neuen Sehens“	66
• „Großkulturfilme“ zur Zeit der Weltwirtschaftskrise zwischen Amerikanismus, Krisenstimmung und Hoffnung auf eine bessere Zukunft	70
• Dominante Themen, Tendenzen und Diskurse dokumentarischer Filmarbeit in der Weimarer Republik	73
3/ „Drittes Reich“ (1933–1945)	76
• Perspektivenwechsel in der Filmforschung: vom „Nazi-Kino“ zum Film im „Dritten Reich“	77
• Mediale „Mobilmachung“ und Filmpolitik der NSDAP	78
- <i>Die „Machtergreifung“ der NSDAP und die Gleichschaltung und Zensur der Medien</i>	78
- <i>Ziele der Filmpolitik: „zeitnahe Tendenzkunst“ und dokumentarischer „Wirklichkeitsbericht“ in „nationalsozialistischem Geist“</i>	84
• Vom Stummfilm zum Tonfilm	85
- <i>Die Debatte über den Einsatz der „Geisterstimme“</i>	85
- <i>Deutung der Bilder und Lenkung der Wahrnehmung durch Ton und Text</i>	88
• Kulturfilme zwischen Unterhaltung, Didaktik, Werbung und Propaganda	90
- <i>Die Kulturfilmabteilung der Ufa: von der Volksbildung zur Propaganda</i>	90
- <i>„Deutschland ist schön!“ – Deutschlandbilder im Kulturfilm</i>	94
- <i>Filmberichte aus aller Welt: Reise-, Expeditions- und Kolonialfilme</i>	97
- <i>Schönheits- und Körperkult in „Leibeserziehung“, Sport und Kunst</i>	101
- <i>Industriefilme: vom „Lied der deutschen Arbeit“ zur „stählernen Romantik“</i>	104
- <i>Exkurs: Das Auge der Welt – dokumentarische Sendungen im Fernsehen</i>	109
• Propagandafilme der NSDAP	111
- <i>Leni Riefenstahls Parteitags- und Olympiafilme und der „neue deutsche Kamerastil“</i>	111
- <i>„Blut-und-Boden“-Propaganda im semidokumentarischen Kulturfilm-Stil</i>	118
- <i>Eugenik und Rassismus: „Krankheitserreger im Volkskörper“</i>	120
- <i>Filmberichterstattung und Propaganda: Die Deutsche Wochenschau und die Kriegsfilme</i>	123
- <i>„Nationalsozialistischer Realismus“: der „neue deutsche Dokumentarfilmstil“ als Symbiose aus Avantgarde, Filmberichterstattung und Propaganda</i>	129

4/ Nachkriegszeit, Wiederaufbau und Kalter Krieg (1945–1960/61)	132
• Die Niederlage und Teilung Deutschlands, der Kalte Krieg und die Medien	133
• West- und ostdeutsche Feindbilder im Kalten Krieg der Medien	137
• Dokumentarische Filme in den Westzonen und der Bundesrepublik Deutschland (BRD)	143
- <i>Wochenschau und Kulturfilm</i>	143
- <i>Wechsel des Leitmediums: von Kulturfilm und Wochenschau im Kino zum Fernsehdokumentarismus</i>	146
- <i>Entwicklung neuer Formen der Filmberichterstattung und der Fernsehreportage</i>	148
• Dokumentarische Filme in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR)	154
- <i>Vom zwiespältigen Anfang des DEFA-Dokumentarfilms in der Nachkriegszeit</i>	154
- <i>„Helden der Arbeit“ im Dienste der „Propaganda für den Plan“</i>	158
• Deutsche „Brüder und Schwestern“ im Kalten Krieg der Medien	163
5/ Bundesrepublik Deutschland (BRD) (1960/61–1990)	166
• Vom Konformismus zur Gesellschaftskritik	167
• „Vergangenheitsbewältigung“ im Banne von Ufa-Ästhetik und NS-Propaganda	168
• Gesellschaftskritischer Kurswechsel bei SDR, NDR und WDR	175
- <i>Zeichen der Zeit – die Zeitkritik der Dokumentarabteilung des SDR</i>	175
- <i>Der Beginn des investigativen Fernsehdokumentarismus im Umfeld des NDR-Magazins Panorama</i>	180
- <i>Politisierung des Film- und Fernsehdokumentarismus in den 1960er- und 1970er-Jahren</i>	182
• Der Einfluss von Filmhochschulen und Protestbewegungen auf die Entwicklung des Dokumentarfilms	184
• Fernsehdokumentarismus zwischen Fernsehspiel, Autorenfilm und Reihen-Ästhetik	191
• Tendenzwechsel von affirmativen zu kritischen Deutschlandbildern im Dokumentarfilm	195
- <i>Die Entdeckung des Arbeits- und Alltagslebens</i>	195
- <i>„Betroffenen-Journalismus/Dokumentarismus“ und Kampagnenfilme der Alternativ- und Ökologiebewegungen</i>	201
- <i>Porträt-, Gesprächs- und Interviewfilme: von Prominenten-Interviews zu Porträts alltäglicher Lebensläufe</i>	205
- <i>Filme der Frauenbewegung: von exemplarischen zu analytischen Dokumentarfilmen</i>	212
• Perspektivenwechsel in der Auslandsberichterstattung des Fernsehens: vom Ost-West- zum Nord-Süd-Konflikt	215
• Vom Feindbild zum Fremdbild: die DDR im Fernsehen der BRD	221
• Debatten zur Krise des politisch engagierten Dokumentarfilms	225
• Der Trend zu subjektiv geprägten dokumentarischen und journalistischen Formen	227

6/ Deutsche Demokratische Republik (DDR) (1960/61–1990)	230
• Darstellung des Arbeits- und Alltagslebens in den 1960er- und 1970er-Jahren	231
- „Bitterfelder Weg“, DEFA, Filmhochschule und Dokumentarfilm-Festival Leipzig	231
- Beobachtung der Arbeitswelt aus der „Sicht von unten“	234
• Kulturpolitik zwischen Liberalisierung und Restriktion	238
• Fernsehdokumentarismus als Instrument staatlicher Propaganda	241
- Vom Deutschen Fernsehfunk (DFF) zum Fernsehen der DDR	241
- Alltag im Westen – die Darstellung der BRD im Fernsehen der DDR	246
- Zwischen Dokumentation und Propaganda – die Dokumentarfilme des Studios Heynowski & Scheumann	249
- Zwischen Schematismus und Camouflage: Geschichte im Film- und Fernsehdokumentarismus	253
• Gesellschaftskritik und Spuren wachsender Desillusionierung in Dokumentarfilmen der 1980er-Jahre	259
• Deutsche Lebensläufe – zwei Langzeitbeobachtungen	265
- Winfried und Barbara Junge Die Kinder von Golzow (1961–2007)	265
- Volker Koepp Wittstock-Zyklus (1975–1997)	268
• Staatliche Zensur und subversive Rezeption	273
7/ Von „Wende“ und Wiedervereinigung 1989/90 bis zur Gegenwart	276
• Friedliche Revolution, Wiedervereinigung und „Abwicklung“ des Fernsehens der DDR und der DEFA	277
• Im Zeichen der „Wende“: Wiedervereinigungs-Euphorie im Fernsehen – Desillusionierung im Dokumentarfilm	281
• Dokudrama und Dokumentarfilm als Präsentationsformen zeitgeschichtlicher Ereignisse, Personen und politischer Skandale	289
- Die Wiedervereinigung als Dokudrama und Rückblicke auf die Geschichte der DDR	289
- „Black Box BRD“ – politische Skandale, Terrorismus und deutsche Lebensläufe	293
• Zwischen Qualität und Quote – dokumentarische Formen im Konkurrenzkampf von öffentlich-rechtlichem und kommerziellem Fernsehen	299
• Reality-TV, Doku-Soap, Scripted Reality & Co. – Docutainment-Formate unter dem Einfluss des kommerziellen Fernsehens	302
• Der Dokumentarfilm als Medium gesellschaftskritischer Reflexion	309
- Dokumentarfilm in Not? Zur Debatte um den Film- und Fernsehdokumentarismus	309
- Vom Betroffenen-Dokumentarismus zu „subjektiver Authentizität“ und sozialkritischer Provokation	312
- Macht und Ohnmacht der Bilder – Dokumentarfilme im Zeichen von Automatisierung, Globalisierung und Ökologie	321
- Von den Krisen der Industriegesellschaft zur „schönen neuen Arbeitswelt“	329

- Entwicklung hybrider Formen unter dem Eindruck von Digitalisierung, „Camcorder Revolution“ und Internet 335
- Der Informationsauftrag des Fernsehens und die Krisenberichterstattung 342
- Wandel der Audiovisionen – von Kino und Fernsehen zum Internet 346

8/ Strategie der Blicke – der Dokumentarfilm im Wechsel der Gesellschaftsformen, Medientechnologien, Ideologien und politischen Diskurse 350

- Wandel der politischen Tendenzen – Kontinuität der dokumentarischen Formen 351
- Wandel des dokumentarischen Formenrepertoires unter dem Einfluss neuer Medientechnologien 355
- Wandel der Rezeptionsweisen und der Filmgeschichtsschreibung 358
- Das dokumentarische Vermächtnis der Bilder und das visuelle Gedächtnis der Kulturen 361

Anhang

- Glossar 362
- Literaturverzeichnis 366
- Der Dokumentarfilm im Internet 376
- Register der Film- und Sendungstitel 378
- Personenregister 387
- Abkürzungen 394
- Bildnachweis 396

FORSCHUNGSSTAND, METHODIK UND PERIODISIERUNG DES DOKUMENTARISCHEN FILMS



Forschungsstand und Methodik

Die vorliegende Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland vermittelt einen Überblick über dessen wichtigste Entwicklungsperioden, Formen, Themen und Tendenzen sowie über dessen sich wandelnde Funktion im gesellschaftlichen Kommunikationsprozess von den Anfängen bis zur Gegenwart. Dabei fokussiert sie die Auswirkungen der großen gesellschaftlichen und medialen Umbrüche auf den dokumentarischen Film unter dem Aspekt des Perspektivenwechsels: Dazu gehören der Wandel der dokumentarischen Formen und Themen, der Intentionen und weltanschaulichen Dispositionen der Filmmacher ebenso wie die Produktion, Distribution und Rezeption der Filme im Kontext der sich wandelnden gesellschaftlichen wie auch weltanschaulichen Machtverhältnisse und Diskurse. Ein solcher Überblick liegt bislang nicht vor, da sich die Filmhistoriker allzu lange auf den Spielfilm konzentriert haben. Die Erforschung dokumentarischer Filmformen wurde vernachlässigt, obwohl gerade sie als film- und zeithistorische Dokumente ersten Ranges unverzichtbar sind für die Rekonstruktion und Veranschaulichung zeithistorischer Entwicklungsprozesse zum Beispiel in historischen Kompilationsfilmen und Fernsehdokumentationen. Die Bilder in unseren Köpfen zur Geschichte des 20. Jahrhunderts stammen zum großen Teil aus diesem in Archiven lagernden Filmrepertoire, das mittlerweile als „visuelles Gedächtnis“ der Kulturen und Nationen gewürdigt worden ist. Erst seit den späten 1980er- und den 1990er-Jahren hat sich die Film- und Fernsehforschung in Deutschland zunehmend auch doku-

mentarischen Formen gewidmet. Zu nennen sind hier insbesondere das 1991 in Stuttgart gegründete Haus des Dokumentarfilms mit seinen Tagungen und Publikationen, darunter die Schriftenreihe „CLOSE UP“, und das dort angesiedelte, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Forschungsprojekt „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1895–1945“ in Kooperation mit Filmwissenschaftlern verschiedener Universitäten. 2005 erschien dazu unter dem gleichen Titel im Reclam-Verlag eine dreibändige Buchpublikation. Ein Anschlussprojekt der DFG zur Erforschung des dokumentarischen Films nach 1945 wird unter Leitung des Hauses des Dokumentarfilms zurzeit durchgeführt.

Den Medienwechsel des dokumentarischen Films in der Bundesrepublik Deutschland vom Kino zum Fernsehen und damit den tiefgreifendsten Wandel in der Entwicklung dieses Genres hatte bereits ein Jahrzehnt zuvor der DFG-Sonderforschungsbereich Bildschirmmedien der Universitäten Siegen und Marburg erforscht und die Ergebnisse in der fünfbandigen *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*

(1994) veröffentlicht. An beiden Forschungsprojekten war der Verfasser des vorliegenden Buches beteiligt. Auf den Ergebnissen des Sonderforschungsbereichs beruht auch Knut Hickethiers Buch *Geschichte des deutschen Fernsehens* (1998), das die dokumentarischen Genres im Rahmen der Programmgeschichte darstellt. Die Geschichte des neueren deutschen Dokumentarfilms hat Wilhelm Roth in seiner Publikation *Der Dokumentarfilm seit 1960* (1982) im Kontext der internationalen Dokumentarfilmgeschichte nachgezeichnet und damit erste große Leitlinien konturiert. Hilmar Hoffmanns Buch *„Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film* (1988) beschreibt die Geschichte des NS-Propagandafilms. Einen Überblick über die Dokumentarfilmgeschichte der DDR vermittelt der von Günter Jordan und Ralf Schenk herausgegebene Sammelband *Schwarz-Weiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92* (1996). Eine Auswahl der von der Forschungsliteratur kanonisierten Dokumentarfilme hat Thomas Bräutigam in seinem Band *Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms* (2019) lexikalisch aufgelistet und mit einem kurzen historischen Überblick ergänzt. In der von Geoffrey Nowell-Smith herausgegebenen *Geschichte des internationalen Films* (→ 2006 [1998]) hat Charles Musser die Artikel über den Dokumentarfilm ver-

fasst, die deutsche Entwicklung aber nur knapp behandelt. Sie vermitteln einen Eindruck von der Eigenart deutscher dokumentarischer Filme im internationalen Kontext.

Neben diesen großen historischen Überblicken über verschiedene Entwicklungsetappen liegt mittlerweile eine Fülle von Einzelstudien zu Teilbereichen

vor, deren wichtigste Ergebnisse in dieser Darstellung an geeigneter Stelle berücksichtigt werden. Viele sind in der Schriftenreihe „Texte zum Dokumentarfilm“ der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro des Landes Nordrhein-Westfalen veröffentlicht worden. Basisinformationen, auch zu dokumentarischen Filmen und Regisseuren, finden sich auf dem Internetportal des Deutschen Filminstituts & Filmmuseums e.V. Frankfurt/Main (www.filmportal.de) und in dem von Hans-Michael Bock herausgegebenen Loseblattwerk *Cinegraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film* (→ Bock 1984 ff., auch unter: www.cinegraph.de). Das vorliegende Buch basiert auf den wichtigsten Forschungen in diesem Bereich und auf einer Fülle eigener Publikationen des Verfassers, die in überarbeiteter Form in den Text integriert worden sind und als Zitate nicht gesondert ausgewiesen werden.

Die Erforschung und Darstellung dokumentarischer Filme kann sich nicht allein auf das Kino beschränken, denn ab den 1950er- und 1960er-Jahren avancierte das Fernsehen zum wichtigsten Medium für die Produktion, Distribution und Rezeption dokumentarischer Filme. Im Zuge der Elektronisierung und

DIESE GESCHICHTE DES DOKUMENTARISCHEN FILMS IN DEUTSCHLAND BESCHREIBT DESSEN WICHTIGSTE ENTWICKLUNGSPERIODEN VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUR GEGENWART.

Digitalisierung sowie der damit einhergehenden Entwicklung neuer audiovisueller Medien, wie Video- und Digitalkamera, Camcorder, DVD, vollzog sich ab den 1980er-Jahren ein neuerlicher Umbruch. Mit der Entwicklung neuer Formen der Produktion, Distribution und Rezeption entstand eine Vielzahl experimenteller und unterhaltsamer dokumentarischer hybrider Spielarten, bis hin zu den über das Internet verbreiteten Video-Blogs, Webcam-Dokus und auf verschiedenen Onlineportalen und -plattformen, wie zum Beispiel YouTube, gespeicherten Filmen. Diese dienen auch als Filmarchive und Portale für Film- und Fernsehprogramme im Netz.

Der Begriff „Film“ wird daher hier im Sinne von „Bewegtbild“ verstanden. Ob nun Bildfolgen gezeichnet, Fotos aneinandergereiht oder mit analogen Film-, elektronischen Fernseh- und Videokameras oder digitalen Kameras aufgenommen werden und ebenso die Art ihrer Präsentation, Produktion, Distribution und Rezeption spielen für eine solche Definition keine Rolle mehr. So betrachtet, gehören zur Filmgeschichte auch die frühen Formen gezeichneter, fotografierter oder gefilmter Bilderfolgen, wie sie noch vor den ersten Filmvorführungen im Jahre 1895 mittels verschiedener Apparaturen zur Präsentation bewegter Bilder zu sehen waren. Die Projektion von Filmen auf eine Leinwand und die Produktion vornehmlich für das Kino sind Erscheinungen, die mit der schnellen Verbreitung des Fernsehens ab den 1950er- und 1960er-Jahren und der Entwicklung der Neuen Medien ab den 1980er-/1990er-Jahren immer mehr an Bedeutung verloren haben. Doch auch das traditionelle Fernsehen verliert durch die Verbreitung von Filmen und Fernsehprogrammen im Internet und deren Rezeption mittels Computer, Tablet, Smartphone usw. zunehmend an Bedeutung.

Die vorliegende Filmgeschichte geht daher von einer weit gefassten Definition des dokumentarischen Films aus, der im Gegensatz zur frei erfundenen und mit Schauspielern anhand von Drehbüchern inszenierten Handlung des fiktionalen Spielfilms den Anspruch erhebt – oder doch zumindest den Eindruck erweckt –, dass es sich bei den jeweiligen Darstellungen um wirklichkeitsgetreue Abbilder der Realität handelt: von den Aktualitäten des frühen „Kinos der Attraktionen“ über Wochenschauen, semidokumentarische Kultur- und Lehrfilme bis zu den verschiedenen Ausprägungen des Dokumentarfilms, der Filmreportage, des Fernsehdokumentarismus und neueren Hybriden aus Information und Unterhaltung. Diesen Anspruch hat der dokumentarische Film von der Fotografie übernommen, deren Entwicklung für die Herausbildung dokumentarischer Formen von größter Bedeutung war. Dass er trügerisch ist, ist seit Langem erkannt und immer wieder betont worden. So heißt es etwa im Vorwort der *Geschichte des dokumentarischen Films 1895 – 1945*: „Dokumentarische Filme sind meist nicht die realistischen Abbilder gesellschaftlicher Ereignisse und Verhältnisse, als die sie sich ausgeben, sondern artifizielle Produkte, die diesen Eindruck durch wechselnde Strategien der Inszenierung und Authentifizierung zu vermitteln versuchen. [...] Der

Verzicht auf eine ontologisierende Gattungsdefinition öffnet den Blick für ein im historischen Kommunikationsprozess sich stets neu ausdifferenzierendes Verständnis des Dokumentarischen“ (→ Zimmermann 2005a, Bd. 1: 12 f.).

Was als dokumentarisch gilt, ist im Laufe der Zeit immer wieder neu diskutiert und ausgehandelt worden. Der Begriff wird zwar erst seit den 1920er-Jahren auf Filme angewandt, spielt aber in der Geschichte der Fotografie, die seit ihren Anfängen als Dokument und Beweisstück gilt, von jeher eine Rolle. Er ist überdies Teil der Realismus-Debatten, wie sie in der Geschichte der Literatur und der journalistischen Medien seit dem 19. Jahrhundert geführt worden sind. Als Gegenbegriff zum Spielfilm wird die Bezeichnung „Dokumentarfilm“ erst ab den späten 1920er-Jahren verwendet, dient seither aber vielfach auch für frühere Formen des dokumentarischen Films als Gattungsbezeichnung. Als solche wird er nur im Titel des vorliegenden Buches sowie für jene Filme gebraucht, die sich in Abgrenzung von dokumentarischen Formen des Lehr- und Kulturfilms oder von journalistischen Formen der Dokumentation und Reportage ausdrücklich als Dokumentarfilme mit individuellem Filmstil ihrer Autoren verstehen. In diesem Sinne wird hier auch der Begriff „Autorenfilm“ verwendet. Auf den Begriff „Non-Fiction“, der sich vor allem in der britischen und nordamerikanischen Forschung insbesondere für die frühen dokumentarischen Filme durchgesetzt hat, wird hier bewusst verzichtet, da es sich bei vielen dieser Filme um semidokumentarische Mischformen aus dokumentarischen und fiktionalen Stilelementen handelt und der Begriff insofern irreführend ist. Dokumentarische Filme schließen fiktionale Elemente nicht per definitionem aus, sondern integrieren sie seit ihren Anfängen in die Gestaltung.

Periodisierung und Perspektivenwechsel

Die vorliegende Geschichte reflektiert die Entwicklungsperioden des dokumentarischen Films unter dem Aspekt des Perspektivenwechsels im Kontext medialer, kultureller und gesellschaftlicher Entwicklungen und Umbrüche. Der Begriff der Perspektive wird dabei im umfassenden Sinne eines „point of view“ verstanden: von der Kameraperspektive über die Figuren- und Darstellungsperspektive bis zu den weltanschaulichen Perspektiven der Autoren, Produzenten und Auftraggeber dokumentarischer Filme. Er ist geprägt durch das Geflecht gesellschaftlicher Diskurse und Ideologien, deren Teil er ist. Der Begriff der Ideologie wird hier nicht im Sinne von falschem Bewusstsein, sondern im Sinne von Weltanschauung verwendet, welcher Art diese auch immer sein mag. Diskurstheorien bemühen sich seit den einschlägigen Forschungen Michel Foucaults um die Wechselwirkung von gesellschaftlich relevanten Diskursen und Machtverhältnissen. Dabei spielt die Frage nach den jeweils einflussreichsten Diskursen und den damit verbundenen gesellschaftlichen Interessen eine wichtige Rolle. Darauf hat insbesondere der britische Sozial- und Medienwissenschaftler

Stuart Hall hingewiesen: „Jede Gesellschaft bzw. Kultur neigt mit variierenden Graden der Geschlossenheit dazu, ihre jeweiligen Klassifizierungen der gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Welt durchzusetzen. Diese bilden eine dominante kulturelle Ordnung, die allerdings weder einhellig akzeptiert noch unumstritten ist. Diese Frage nach der ‚Struktur des dominanten Diskurses‘ stellt den entscheidenden Punkt dar“ (→ Hall 2001 [1973]: 115).

Dabei unterliegen die „dominanten Diskurse“ permanenten Veränderungen und werden durch eine Vielzahl modifizierender oder auch oppositioneller Diskurse ergänzt, verändert oder konterkariert. Der Wechsel der „dominanten Diskurse“ und damit auch der Leitperspektiven der dokumentarischen Filmproduktion prägt desgleichen die Konstruktion medialer Weltbilder und Ideologien sowie deren Rezeption. Denn darin vermittelt sich eine Strategie der Blicke, die der oft als „Scherbenwelt“ kritisierten Dokumentation und Berichterstattung Struktur verleiht, indem sie alle Bereiche durchdringt. Sie reicht von der Selektion der Themen über deren visuelle, argumentatorische und ideologische Aufbereitung bis zur Dramaturgie, Bildregie und Programmpolitik von Film und Fernsehen (→ vgl. Zimmermann 1996b: 153).

Während die technischen und medialen Entwicklungen mit der Etablierung von Kino, Fernsehen und Neuen Medien in den westlichen und osteuropäischen Industrieländern – und mit zeitlicher Verzögerung auch auf internationaler Ebene – in etwa parallel verliefen, haben die beiden Weltkriege die deutsche Kultur- und Mediengeschichte in besonderer Weise geprägt. Anders als in Ländern wie Großbritannien, Frankreich oder den USA, die auf eine kontinuierlich sich entfaltende politische und kulturelle Tradition zurückblicken können, ist die deutsche Entwicklung weit stärker durch Zäsuren, Diskontinuitäten und tiefgreifende Wandlungsprozesse gekennzeichnet:

- Nach Jahrhunderten deutscher Kleinstaaterie folgte im Jahre 1871 mit der Reichsgründung „von oben“ weit später als in anderen Industrienationen die Gründung des Deutschen Reiches in Gestalt einer konstitutionellen Monarchie.
- Nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg wurde die Monarchie im Zuge der revolutionären Umgestaltungen in den Jahren 1918/19 zerschlagen und durch die parlamentarisch-demokratisch organisierte Weimarer Republik ersetzt.
- 1933 gelang es den deutsch-nationalen und nationalsozialistischen Kräften unter Führung der NSDAP mit dem „Dritten Reich“ eine faschistische Diktatur zu errichten, die mit dem Zweiten Weltkrieg die im Ersten Weltkrieg gescheiterten deutschen Weltmachtambitionen abermals mit Gewalt durchzusetzen versuchte.
- Nach der Niederlage im Zweiten Weltkrieg im Jahre 1945 und der Etablierung zweier deutscher Staaten mit gegensätzlichen ökonomischen und politischen Gesellschaftsordnungen standen sich die nach dem Muster der westlichen Alliierten parlamentarisch-demokratisch und kapitalistisch-

marktwirtschaftlich organisierte Bundesrepublik Deutschland (BRD) und die nach sowjetischem Vorbild als Ein-Parteien-Diktatur strukturierte sozialistisch-kommunistische Deutsche Demokratische Republik (DDR) als „feindliche Brüder“ und „Frontstaaten“ im Kalten Krieg der Supermächte USA und Sowjetunion und ihrer Verbündeten gegenüber. Nach dem durch eine relativ friedliche Revolution 1989/90 ausgelösten Zusammenbruch der Parteidiktatur der SED wurde die DDR im Zuge der Wiedervereinigung der beiden Teilstaaten aufgelöst, in die BRD integriert und nach westlichem Muster umstrukturiert.

DER WECHSEL DER „DOMINANTEN DISKURSE“ UND DER LEITPERSPEKTIVEN DER FILMPRODUKTION PRÄGT DIE KONSTRUKTION MEDIALER WELTBILDER UND IDEOLOGIEN SOWIE DEREN REZEPTION.

Diese dicht aufeinander folgenden gesellschaftlichen Umwälzungsprozesse hatten weitreichende Konsequenzen für die Entwicklung der dokumentarischen Filme in Deutschland, denn diese wurden für jeweils unterschiedliche politische, wirtschaftliche und kulturelle Interessen in kommerzieller, propagandistischer, didaktischer und journalistischer Hinsicht instrumentalisiert. Doch auch wenn sich die Periodisierung des dokumentarischen Films zunächst an den historischen Umbrüchen orientiert, so bedeutet das nicht, dass die Entwicklungsperioden des dokumentarischen Films damit stets synchron verliefen. So erwiesen sich zum Beispiel die seit der Weimarer Republik in Kinoprogrammen und Lehrplänen etablierten Formen des Kultur- und Lehrfilms als so stabil und zugleich flexibel, dass sie die historischen Zäsuren von 1933 und 1945 überdauerten. Andererseits vollzogen sich mit dem Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm in den 1930er-Jahren, dem Medienwechsel vom Kino zum Fernsehen im Verlauf der 1960er-Jahre und mit der Digitalisierung der Filmproduktion ab den 1990er-Jahren tiefgreifende medientechnische Wandlungen, die ein neues Formenrepertoire schufen und angemessene Berücksichtigung erfordern.

Die Entwicklung des dokumentarischen Films in Deutschland ist dabei, wie bereits erwähnt, weit stärker als in anderen Ländern durch einen mehrfachen, gesellschaftlich und medientechnisch bedingten Perspektivenwechsel geprägt worden, das heißt einen Wechsel von Filmstil, publizistischen Intentionen

und ideologischen Dispositionen. In dessen Verlauf wurden ästhetische und weltanschauliche Positionen mehr oder minder umfänglich revidiert und durch neue dokumentarische Formen und Tendenzen ersetzt. Gerade diese Funktionalisierung dokumentarischer Präsentationsformen im Interesse unterschiedlicher gesellschaftlicher Kräfte und Intentionen ist ein wichtiger Aspekt der vorliegenden Darstellung und Periodisierung des dokumentarischen Films in Deutschland:

- Im „Kino der Attraktionen“ der Kaiserzeit dominierten französische, italienische, britische und US-amerikanische kurze Stummfilme auf dem deutschen Markt, deren Themenspektrum von unterhaltsamen Slapsticks über Aktualitäten bis zu Reiseberichten über fremde Länder und Völker reichte.
- Im Ersten Weltkrieg wurde die ausländische Konkurrenz durch Einfuhrverbote ausgeschaltet. Seither beherrschen deutsche dokumentarische Filme die Szene, die der nationalen Selbstreflexion oder auch der Indoktrination dienen.
- Die dokumentarischen Filme der Weimarer Republik reflektierten das gesamte politische Spektrum von nationalistischen und völkischen über konservative und liberale bis zu sozialdemokratischen und kommunistischen Kräften.
- Mit der Machtergreifung Hitlers und der NSDAP im Jahre 1933 wurde das politische und ideologische Spektrum auf volkserzieherisch-konservative Kulturfilme und völkisch-nationalsozialistische Propagandafilme eingegrenzt. In diese Zeit fiel auch der Wandel vom Stummfilm zum Tonfilm, eine technische Innovation, die sich dank der Koppelung des Filmberichts mit dem scheinbar allwissenden Kommentar eines unsichtbaren Sprechers bald als probates Instrument der NS-Propaganda erwies.

DIE INSTRUMENTALISIERUNG DOKUMENTARISCHER PRÄSENTATIONSFORMEN IM INTERESSE UNTERSCHIEDLICHER GESELLSCHAFTLICHER KRÄFTE IST EIN WICHTIGER ASPEKT DER VORLIEGENDEN DARSTELLUNG UND PERIODISIERUNG DES DOKUMENTARISCHEN FILMS.

- Nach der Niederlage Deutschlands im Zweiten Weltkrieg wurden die völkischen und nationalsozialistischen Propagandafilme, die zuvor als wahrer Ausdruck „deutschen Wesens“ gegolten hatten, von den Alliierten als Nazi-Propaganda geächtet. Wochenschau, Propaganda- und Kulturfilm wurden „entnazifiziert“, als Filmformen jedoch weiterhin beibehalten und in Ost und West zur Umerziehung des deutschen Volkes sowie zur Propaganda im Kalten Krieg genutzt.

- In der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der 1949 gegründeten DDR dienten die Propagandafilme der DEFA in den 1940er- und 1950er-Jahren vornehmlich dazu, den Wiederaufbau Ostdeutschlands und den Prozess der sozialistischen Umgestaltung der Gesellschaft zu unterstützen. Ab den 1960er-Jahren übernahm das staatliche Fernsehen der DDR die Rolle des Propagandisten. Ähnlich wie im Fernsehen der BRD entstand auch hier ein breites Spektrum neuer Formen der journalistischen Filmberichterstattung. Doch im Unterschied zum öffentlich-rechtlichen Fernsehen der BRD unterstand es der Aufsicht des Politbüros und damit einer rigiden staatlichen Zensur.
- Den für das Kino in der DDR produzierten dokumentarischen Filmen der DEFA wurden etwas größere Freiräume gewährt. Hier entwickelten sich insbesondere in den 1970er- und 1980er-Jahren ähnlich wie in der BRD moderne Formen des Dokumentarfilms. Die DEFA-Filme gingen zu einer vorsichtigen Kritik an den gesellschaftlichen Problemen und Fehlentwicklungen über und setzten sich für wirtschaftliche Verbesserungen sowie politische und kulturelle Demokratisierungen im Rahmen der sozialistischen Gesellschaft ein. Anders als in der BRD, wo im Laufe der 1960er-Jahre die dokumentarischen Filme aus dem Kino verdrängt wurden, produzierte die DEFA diese bis Ende der 1980er-Jahre vorwiegend als kurze Vorfilme für das Kino.
- In der BRD vollzog sich mit der Entwicklung des Fernsehens in den 1950er- und 1960er-Jahren ein weitaus radikalerer Wandel in der Geschichte des dokumentarischen Films: der Medienwechsel vom Kino zum Fernsehen. Das am Vorbild der britischen BBC orientierte öffentlich-rechtliche Fernsehen übernahm mit neuen journalistisch geprägten Sendeformen die Filmberichterstattung, die ein breites demokratisches Meinungsspektrum repräsentierte, neofaschistische und kommunistische Tendenzen jedoch ausgrenzte. Wochenschau und Kulturfilm waren damit überflüssig geworden und wurden aus dem Kino verdrängt.
- Für die Entwicklung neuer Formen des dokumentarischen Films spielte seit den 1960er-Jahren auch die Erfindung der Synchronon-Handkamera eine entscheidende Rolle. Da fortan Originaltonaufnahmen mit einer tragbaren Kamera möglich waren, rückte der sprechende Mensch in den Mittelpunkt der Darstellung. Die Vorbilder des nordamerikanischen Direct Cinema und des französischen Cinéma Vérité wurden sowohl für west- als auch ostdeutsche Dokumentarfilme stilbildend.
- Unter dem Eindruck der Studenten- und Alternativbewegungen nutzten Journalisten und freie Filmemacher in der BRD ab den späten 1960er-Jahren die neuen Formen des Originalton-Dokumentarismus für gesellschaftskritische Dokumentarfilme. Diese thematisierten die vom Fernsehen bis dahin vernachlässigten Probleme des Arbeits- und Alltagslebens und ließen die von sozialen Nachteilen betroffenen Menschen

und Gruppen selber zu Wort kommen. Hinsichtlich der Finanzierung und der Verbreitung ihrer Filme blieben die Filmschaffenden allerdings zumeist auf das Fernsehen angewiesen, das den sozial engagierten Dokumentarfilm-Stil schnell adaptierte und ihm die politische Schärfe nahm.

Mit der Etablierung des kommerziellen privaten Unterhaltungs- und Werbefernsehens in der BRD ab etwa Mitte der 1980er-Jahre geriet das öffentlich-rechtliche Fernsehen unter einen Konkurrenzdruck, der dazu führte, dass der gesamte Fernsehdokumentarismus durch die Entwicklung semidokumentarischer Mischformen, wie zum Beispiel Reality-TV und Doku-Soap, glatter und unterhaltsamer wurde.

IN DEN FOLGENDEN KAPITELN WIRD DARGELEGT, WIE SICH DIE DOKUMENTARISCHEN FILME IM WECHSELBAD GESELLSCHAFTLICHER UND MEDIEN-TECHNISCHER WANDLUNGEN ENTWICKELT HABEN.

- Im Zuge der Wiedervereinigung der beiden deutschen Teilstaaten wurde die DEFA liquidiert und das DDR-Fernsehen in den öffentlich-rechtlichen Rundfunk der Bundesrepublik integriert und nach westlichem Vorbild umstrukturiert. Nur wenigen der bei Film und Fernsehen beschäftigten Filmemacher gelang es, ihre Arbeit im bundesdeutschen Rundfunksystem oder bei Filmfirmen fortzusetzen. Mit dem Ende der DEFA endete Anfang der 1990er Jahre auch eine bedeutende deutsche sozialistische Spiel- und Dokumentarfilmproduktion. Die Bundesrepublik übernahm nicht nur die politische und ökonomische, sondern auch die kulturelle und mediale Herrschaft und damit auch die Deutungs- und Bilderhoheit.
- Mit der Entwicklung der Computertechnologie, des Internets und der Digitalisierung der Film- und Fernsehproduktion ging ab den 1990er-Jahren ein neuerlicher Medienwechsel einher, der weitreichende Konsequenzen auch für die dokumentarischen Filmformen mit sich brachte. Seither hat sich ein breites Spektrum neuartiger hybrider Formen entwickelt, das die traditionelle Unterscheidung von Dokumentation und Fiktion infrage stellt. Mit dem Internet haben sich dem dokumentarischen Film – nach der Periode der Abhängigkeit von den Leitmedien Kino und Fernsehen – bis dahin ungeahnte neue Möglichkeiten eröffnet. Andererseits wird allerdings der Missbrauch gerade auch dokumentarischer Formen zum Zwecke der Werbung, Propaganda und Überwachung immer deutlicher. So ist das Netz auch zum Forum eines neuen Rechtsextremismus geworden, der in Presse, Film und Fernsehen bislang weitgehend ausgegrenzt worden ist.

Wie sich die dokumentarischen Filme in diesem Wechselbad gesellschaftlicher und medientechnischer Umbrüche und Wandlungen in Deutschland entwickelt haben, welchen Interessen sie dienten und wie sie ihre unterschiedlichen Intentionen und Ausdrucksformen mit dem Anspruch realistischer Gestaltung in Einklang zu bringen versuchten, wird in den folgenden Kapiteln dargelegt.

Angesichts der Masse filmischer Produktionen, die vielfach standardisierten Schnittmustern folgen, konzentriert sich die Darstellung auf eine repräsentative Auswahl von Filmen, Genres und Fernsehformaten, die für die jeweiligen Entwicklungsphasen besonders charakteristisch sind. Dabei spielen die durch einen individuellen Filmstil geprägten Autorenfilme für die vorliegende Filmgeschichte eine zunehmend wichtige Rolle. Unter dem Einfluss neuer Stilrichtungen wie des nordamerikanischen Direct Cinema und des französischen Cinéma Vérité gewannen diese Autorenfilme seit den 1960er-Jahren schnell an Bedeutung und grenzten sich in Deutschland als „Dokumentarfilme“ bewusst gegen die Masse journalistischer Fernsehdokumentationen ab, die formatierten Mustern folgten. Während Letztere vornehmlich einer möglichst sachlichen Fernsehberichterstattung über aktuelle Ereignisse und Probleme dienen, bevorzugen die Autorenfilme eine Darstellungsweise, die ihre vielfach von sozialen Nachteilen betroffenen Protagonistinnen und Protagonisten selbst zu Wort kommen lässt und deren Sicht zur Geltung bringt.