



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**“Transitorische Orte des Dokumentarischen: Transmediale
Aspekte der neueren deutschen Dokumentar(film)festivals”**

verfasst von

Anne Madlene Schleicher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil)

Wien, Januar 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Mit Dank an meine Eltern, an meine Schwestern, an Andi, Aaron und an meine Oma.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
1.1	Gliederung und Methode	6
2	Der Durchbruch des Dokumentarischen seit 1990	8
3	Die Filmfestivallandschaft in Deutschland	18
3.1	Definition 'Filmfestival'	18
3.2	Entwicklung der Filmfestivals seit 1951	20
3.3	Dokumentar(film)festivals	27
3.3.1	Ein nationaler Überblick bis 1992	27
3.3.2	Die Dokumentar(film)festivals seit 2002	30
4	'Das Dokumentarische' als Medium der Wirklichkeit	43
4.1	Das Dokument	43
4.2	Das Dokumentarische/ Der Dokumentarismus	45
4.3	Der Dokumentarfilm/dokumentarische Film	49
5	Das Dokumentarische: Transmediales Erzählen der Wirklichkeit	61
5.1	Transmedialität des Authentischen/Dokumentarischen	64
6	Die neuen Dokumentar(film)festivals als transmedialer Aufführungs- ort und als Diskursraum für die öffentliche Auseinandersetzung mit Herrschaft und Wirklichkeit und deren Abbild: UNDERDOX, DOKKA und BERLIN DOCUMENTARY FORUM	68
6.1	Festivalkonzepte	68
6.1.1	Underdox. Filmfestival für Dokument und Experiment	68
6.1.2	Berlin Documentary Forum (BDF)	70
6.1.3	DokKa. Dokumentarfestival Karlsruhe	73
6.2	Das Dokumentarische als transmediales Leitthema	75
6.2.1	Ausstellungsobjekte	76
6.2.2	Galerie oder Kinosaal? Die Festivals auf der Schwelle zur Kunst- ausstellung	89

6.3	Die Festivals als Diskursraum für hegemoniale und mediale Vermittlungsstrukturen der Realität	94
6.3.1	Die Auseinandersetzung mit Herrschaft und Politik	96
6.3.2	Found Footage	100
6.3.3	Fiktion, Spiel und Bearbeitung	103
6.3.4	Die Auseinandersetzung mit Wirklichkeit und deren medialen Vermittlungsstrukturen	108
6.4	Das Dokumentarische als Reaktion auf die Omnipräsenz der Neuen Medien	112
6.5	Die Festivals als transmedialer Aufführungsort	117
7	Resümee	119
8	Quellenverzeichnis	122
9	Anhang	127
10	Abstract	139
11	Lebenslauf	141
12	Eidesstattliche Erklärung	143

1 Einleitung

Zwischen 2002 und 2012 gründeten sich in Deutschland sieben Dokumentarfilmfestivals. Damit wurden in zehn Jahren mehr Dokumentarfilmfestivals ins Leben gerufen, als in den gesamten 50 Jahren davor.

Die Zunahme der Festivalgründungen beginnt 2002 - drei Jahre nach dem ersten extrem erfolgreichen Dokumentarfilm in deutschen Kinos. Es war BUENA VISTA SOCIAL CLUB¹ von Wim Wenders, der 1999 mehr als eine Millionen Zuschauer in deutsche Kinos bewegte. In den folgenden Jahren brachen viele weitere Dokumentarfilme Besucherrekorde. Darauf reagierte die deutsche Presse mit zahlreichen Artikeln über den "Dokumentarfilmboom".²

Was dabei in der öffentlichen Auseinandersetzung meist nicht beachtet wurde, war die Tatsache, dass das 'Dokumentarische' bereits seit den 1990er Jahren auch immer häufiger in der zeitgenössischen Kunst vertreten war. Literatur, Theater, Performance oder Installationen wandten in den letzten 25 Jahren verstärkt dokumentarische Praktiken an. Dies spitzte sich in den vergangenen Jahren zu, sodass zwei neue Dokumentarfestivals mit ihrem Konzept darauf reagierten. Das BERLIN DOCUMENTARY FORUM (Gründung 2010) und das DOKKA.DOKUMENTARFESTIVAL KARLSRUHE (Gründung 2014) zeigen nicht nur Dokumentarfilme im Kino, sondern versammeln auch Hördokumentationen oder dokumentarisches Theater auf ihren Festivals. Das Leitthema ist also nicht- wie bei den Dokumentarfilmfestivals- das filmische Medium. 'Das Dokumentarische' ist das transmediale Leitthema. Die verschiedenen Werke unterschiedlicher Medien werden adäquaterweise nicht mehr nur im Kinosaal gezeigt, sondern auch in Galerien oder an anderen Veranstaltungsorten.

An diese Orientierung schließt auch eines der reinen Filmfestivals an. Das UNDERDOX. FILMFESTIVAL FÜR DOKUMENT UND EXPERIMENT in München wurde 2006 gegründet und richtet sich in der Programmkuration stark auf Künstlerfilme beziehungsweise -

¹Regie: Wim Wenders, 1999

²o.N., *Mehr Wahrhaftigkeit wagen*, 2007, www.stern.de/kultur/film/dokumentarfilme-mehr-wahrhaftigkeit-wagen-591852.html, Letzter Zugriff am 31.01.2015

Beier Lars-Olav, Harders Antje, Wellershoff Marianne, Wolf Martin, *Die Droge Wirklichkeit*, 2004, www.spiegel.de/spiegel/print/d-31329851.html, Letzter Zugriff am 31.01.2015

Maximilian Probst, *Biografie als Idiotie*, 2007, www.zeit.de/2007/33/Biografie-Doku, Letzter Zugriff am 31.01.2015

videos aus. Auch hier gehört eine Galerie als Veranstaltungsort dazu.

Das BERLIN DOCUMENTARY FORUM, das DOKKA und das UNDERDOX richten sich mit ihrer Programmatik stark auf künstlerisch ambitionierte Werke aus und machen dies auch durch die alternativen Ausstellungsorte außerhalb des Kinos klar. Als transitorische Orte des Dokumentarischen beleben sie zum einen für einen kurzen Zeitraum ihre lokale Umgebung und ihren Besucherkreis und eröffnen durch die verschiedenen 'Spielarten' des Dokumentarischen einen transitorischen Diskursraum für Wirklichkeit und dessen Abbild. Zum anderen konstituieren sich diese Festivals durch die Präsentation von Live-Hörspielen oder dokumentarischen Theaterstücken als transitorisch, weil sie das Erleben eines Wirklichkeitszustandes nur vorübergehend und einmalig beim Rezipienten hervorrufen. Denn dokumentarischen, künstlerischen Praktiken liegt die Beziehung zur Wirklichkeit inne, sowohl in der Form als auch/ oder im Inhalt.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Unterschiede und Gemeinsamkeiten der drei untersuchten Festivals unter dem Aspekt der Transmedialität des Dokumentarischen herauszuarbeiten. Ich werde zeigen, wo sich das UNDERDOX, das BERLIN DOCUMENTARY FORUM und das DOKKA in der nationalen Kultur- und Filmfestivallandschaft verorten und welche Diskursräume sie schaffen. Dabei dient die Gegenüberstellung auch als Mittel zur Erarbeitung trendweisender Merkmale dokumentarischen Schaffens und Wirkens. Ziel dieser Arbeit ist es ebenfalls, Ursachen für die zunehmende Verwendung von dokumentarischen Methoden in der Kunst zu erforschen.

1.1 Gliederung und Methode

Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit sind das Dokumentarfilmfestival UNDERDOX in München und die Dokumentarfestivals DOKKA in Karlsruhe und das BERLIN DOCUMENTARY FORUM. Sie wurden zwischen 2006 und 2014 gegründet und bieten gerade durch ihre Aktualität eine gute Basis, um trendweisende Entwicklungen zu untersuchen.

Neben den Festivalkatalogen beziehe ich mich besonders auf die Dissertation von Kai Reichel-Heldt, *FILMFESTIVALS IN DEUTSCHLAND*³, auf die gesammelten Dokumentar-

³Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2007

filmtheorien in BILDER DES WIRKLICHEN⁴ und die gesammelten Aufsätze in AUF DEN SPUREN DES REALEN. KUNST UND DOKUMENTARISMUS⁵.

In Kapitel 2 gehe ich auf den Durchbruch des Dokumentarischen seit 1990 ein und konzentriere mich dabei vor allem auf Zuschauerzahlen des Dokumentarfilms in deutschen Kinos, weil der dokumentarische Film auf den untersuchten Festivals eine große Rolle spielt. Des Weiteren verwende ich die Gründung von Institutionen, Vereinen und Veranstaltungen des Dokumentarischen auch als Indikator für den Erfolg des Dokumentarischen in der zeitgenössischen Kunst.

Im Anschluss wird in Kapitel 3 nach einer Begriffsdefinition des 'Filmfestivals' auf die Entwicklungsgeschichte deutscher Filmfestivals und die Zunahme der Dokumentar(film)festivals eingegangen.

Da das Thema der Arbeit nicht nur den 'klassischen' Dokumentarfilm umfasst, sondern auch dokumentarische Praktiken in anderen künstlerischen Medien, werden in Kapitel 4 die Geschichte und Begriffsdefinitionen von 'Dokument', 'Dokumentarismus/Dokumentarisch' und 'Dokumentarfilm/dokumentarischer Film' beleuchtet.

Das Dokumentarische als transmediale Erzählstrategie der Wirklichkeit wird in Kapitel 5 beschrieben. Dafür stütze ich mich auf die Theorien von Henry Jenkins, Jens Schröter und Irina O. Rajewsky.

In Kapitel 6 werden mit Hilfe der bisher erarbeiteten Aspekte und unter Einbezug einzelner Ausstellungsbeispiele, die Festivals, ihre Konzepte und Diskurse untersucht. Dabei gehe ich besonders auf das Dokumentarische als transmediales Leitthema ein und untersuche, wie die Festivals anhand verschiedener medialer Ausstellungsobjekte das Dokumentarische behandeln. Zusätzlich wird auch auf die Überschneidung der Festivals mit dem Konzept der Kunstaussstellung eingegangen. Die untersuchten Festivals zeigen eine starke Orientierung zu kritischen dokumentarischen Praktiken, die sich mit hegemonialen und medialen Vermittlungsstrukturen auseinandersetzen. Daher wird in diesem Kapitel auch auf den Diskursraum für Wirklichkeit und dessen Beglaubigung eingegangen. Als Grundlage für das 6. Kapitel beziehe ich meine eigenen Beobachtungen auf den Festivals und die Festivalkataloge mit ein.

⁴Hohenberger Eva, BILDER DES WIRKLICHEN.TEXTE ZUR THEORIE DES DOKUMENTARFILMS, Berlin: Vorwerk 8, 4.Auflage, 2012

⁵Gludovatz Karin, *Auf den Spuren des Realen- Kunst und Dokumentarismus*, Wien: Verlag für moderne Kunst 2006

Das abschließende Fazit wird nochmals einen Überblick über die Ergebnisse der Arbeit geben.

Ich möchte nochmals betonen, dass ich mich sowohl bei den Festivals, als auch bei der Entwicklungsgeschichte auf den nationalen Raum Deutschland beziehe. In 4.3 konzentriere ich mich besonders auf das DIRECT CINEMA, weil es für die spätere Auseinandersetzung mit der Wirklichkeitsabbildung von Bedeutung ist.

2 Der Durchbruch des Dokumentarischen seit 1990

Seit Anfang der 1990er Jahre nimmt das Dokumentarische in jeglichen Formen der Kunst zu- in der Literatur ebenso wie in der bildenden Kunst. Dieser 'Erfolg' des Dokumentarischen äußert sich beispielsweise in Zuschauerzahlen von Dokumentarfilmen oder in zunehmenden dokumentarischen Installationen und Performances. Letztendlich lässt sich aber auch durch zahlreiche Film- und Kunstfestivals und Einrichtungen und Institutionen, die in den letzten 25 Jahren gegründet wurden, zeigen, dass das Dokumentarische als künstlerische Praxis keine Randerscheinung mehr ist.

Zuerst möchte ich die Zuschauerentwicklung des Dokumentarfilms in deutschen Kinos in den letzten 15 Jahren aufzeigen. Abschließend werde ich einen Überblick über Veranstaltungen und Institutionen des Dokumentarfilms und des Dokumentarismus in Deutschland geben.

Seit Ende der 1990er Jahre nimmt der Erfolg des Dokumentarfilms stark zu: Deutsche Kinos melden neue Zuschauerrekorde und Dokumentarfilmfestivals werden seit 2002 zahlreich gegründet. Klaus Stanjek, ein deutscher Dokumentarfilmregisseur und Wissenschaftler, veröffentlicht 2006 in dem Buchband *Dokumentarfilm im Umbruch*⁶, herausgegeben vom *Haus des Dokumentarfilms* in Stuttgart, eine 'Hitliste' der erfolgreichsten Dokumentarfilme in deutschen Kinos.⁷ Eine Rarität, denn aktuelle empirische

⁶*Dokumentarfilm im Umbruch*, Hg. Peter Zimmermann, Kay Hoffmann; Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006

⁷An der Hochschule für Film und Fernsehen KONRAD WOLF in Potsdam-Babelsberg begann 1994 eine Forschungsgruppe mit Unterstützung des Brandenburgischen Wissenschaftsministeriums die Auswertung der Kinoerfolge von Dokumentarfilmen unter der Leitung von Klaus Stanjek. Es wurden Daten der FilmFörderungsAnstalt (FFA) und der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO) ausgewertet. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse über die Erfolgsfilme von 1980 bis 1995 wurde im Jahr 2000 in Professional Production Nr. 11 veröffentlicht.

Die 'Hitliste' und alle weiteren Informationen stammen aus der aktualisierten Fassung der Unter-

Forschungen zum Dokumentarfilm in deutschen Kinos sind selten. Laut dieser ‘Hitliste’ war Wim Wenders‘ *Buena Vista Social Club* im Jahr 1999 der erste Dokumentarfilm, der seit der Wiedervereinigung der Bundesrepublik Deutschland, 1989 mehr als eine Millionen Zuschauer in den nationalen Kinos erreichte. Er markiert damit- zumindest faktisch- die Wende des Dokumentarfilms in Deutschland. Denn dies bleibt kein Einzelfall. In den folgenden sechs Jahren gibt es drei weitere Dokumentarfilme, die ebenfalls die Millionengrenze überwinden (*Bowling for Columbine*⁸, *Fahrenheit 9/11*⁹ und *Die Reise der Pinguine*¹⁰).¹¹

Zeitgleich stiegen auch die gesamten Zuschauerzahlen von Dokumentarfilmen stark an. Stanjek wertete aus, dass zwischen 1991 und 2004 die jährliche Zuschauerzahl der drei Top- Dokumentarfilme in deutschen Kinos von 200.000 Zuschauern 1991 auf 2,2 Millionen Zuschauer im Jahr 2004, also um mehr als das zehnfache gestiegen ist. Stanjek widerlegt auch die Behauptung, der Anstieg der Zuschauerzahlen von Dokumentarfilmen könnte parallel zu einem Anstieg der gesamt nationalen Kinobesucherzahlen stattgefunden haben. Denn von 1996 bis 2001 gingen die Deutschen häufiger ins Kino, zwischen 2001 und 2005 jedoch wieder seltener. Die Besucherzahlen von Dokumentarfilmen stiegen jedoch genau in dieser Kinobesucher-Flaute extrem an, sodass die deutsche Presse in dieser Zeit nicht selten von einem “Dokumentarfilmboom”¹² sprach.¹³

Die folgende Grafik (Abbildung 1) zeigt die Entwicklung der Dokumentarfilmveröffentlichungen in deutschen Kinos zwischen dem Jahr 2000 und 2012. Abbildung 2 zeigt, dass die Anzahl der Dokumentarfilme, die mehr als 25 000 Zuschauer erreichten, seit dem Jahr 2000 gestiegen ist. Die Informationen wurden von der Spitzenorganisation der Filmwirtschaft e.V. (SPIO) zur Verfügung gestellt und umfassten ursprünglich Aus-

suchung aus dem Jahr 2006:

Vgl. Stanjek Klaus, *Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben*, in: *Dokumentarfilm im Umbruch*, Hg. Peter Zimmermann, Kay Hoffmann; Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006, S.165-181

⁸Regie: Michael Moore, 2002, 1.2 Millionen Zuschauer in deutschen Kinos

⁹Regie: Michael Moore, 2004, 1 Millionen Zuschauer in deutschen Kinos

¹⁰Regie: Luc Jaquet Bonne, 2005, 1.4 Millionen Zuschauer in deutschen Kinos

¹¹Vgl. Stanjek, *Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben*, S. 290

¹²o.N., *Mehr Wahrhaftigkeit wagen*, 2007, www.stern.de/kultur/film/dokumentarfilme-mehr-wahrhaftigkeit-wagen-591852.html, Letzter Zugriff am 31.01.2015

Beier Lars-Olav, Harders Antje, Wellershoff Marianne, Wolf Martin, *Die Droge Wirklichkeit*, 2004, www.spiegel.de/spiegel/print/d-31329851.html, Letzter Zugriff am 31.01.2015

Maximilian Probst, *Biografie als Idiotie*, 2007, www.zeit.de/2007/33/Biografie-Doku, Letzter Zugriff am 31.01.2015

¹³Vgl. Stanjek, *Dokumentarkino. Eine kleine Geschichte der Zuschauervorlieben*, S.168

kunft über alle in deutschen Kinos veröffentlichten Dokumentarfilme von 1999 bis 2012 (Produktionsland, Zuschauerzahl ecetera).

Der enorme Anstieg der Dokumentarfilme und der Zuschauerzahlen ist nicht nur ein Zeichen für die erhöhte Produktion, die seit Ende der 1990er durch die Digitalisierung des Films möglich wurde, sondern auch dafür, dass die Nachfrage des Publikums nach Dokumentarfilmen gestiegen ist.

Dokumentarfilmveröffentlichungen in deutschen Kinos 2000 bis 2012

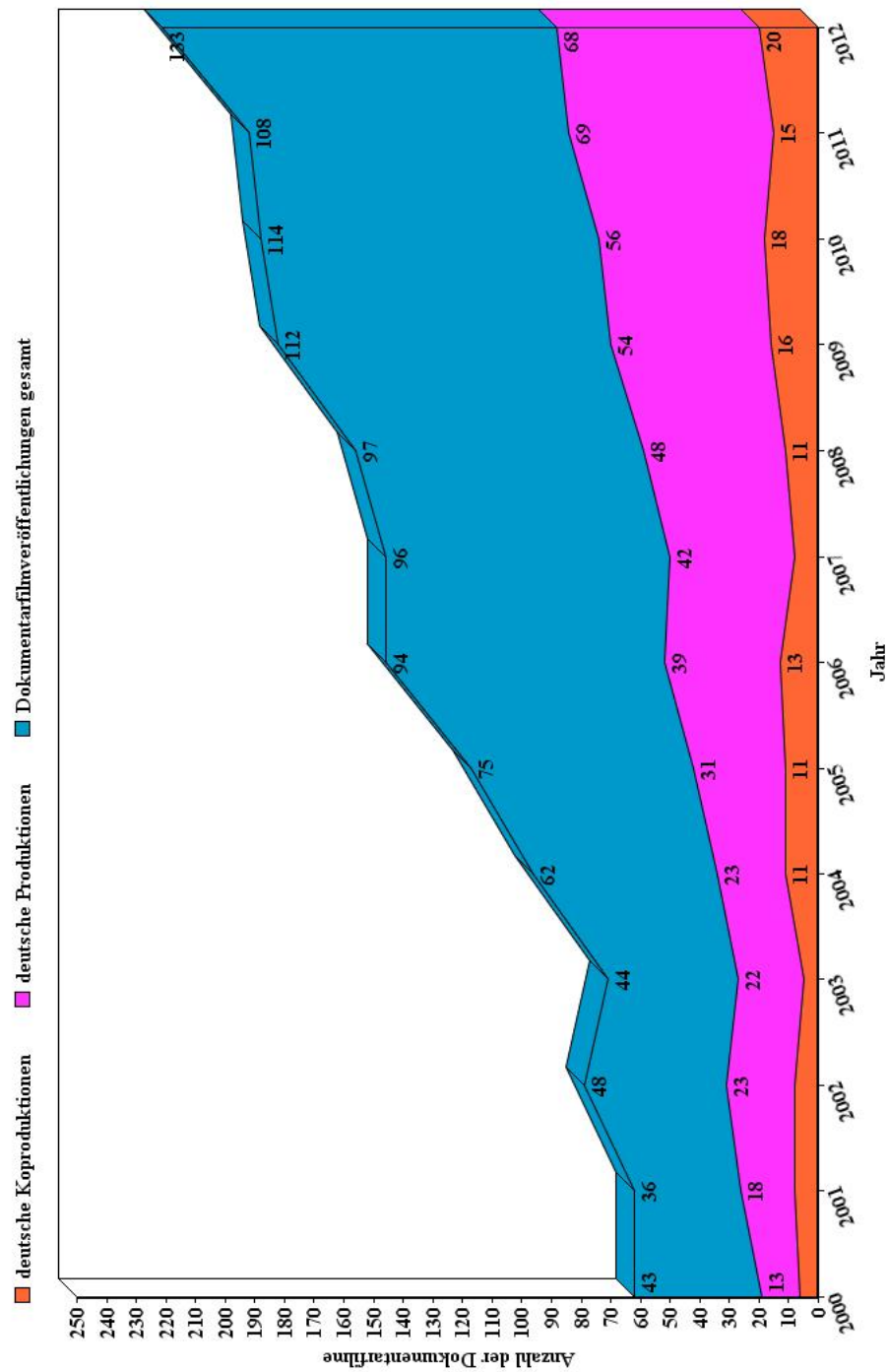


Abbildung 1: Die Grafik beruht auf den Informationen der Spitzenorganisation für Filmwirtschaft (SPIO)

Dokumentarfilme im deutschen Kino mit über 25.000 Besuchern

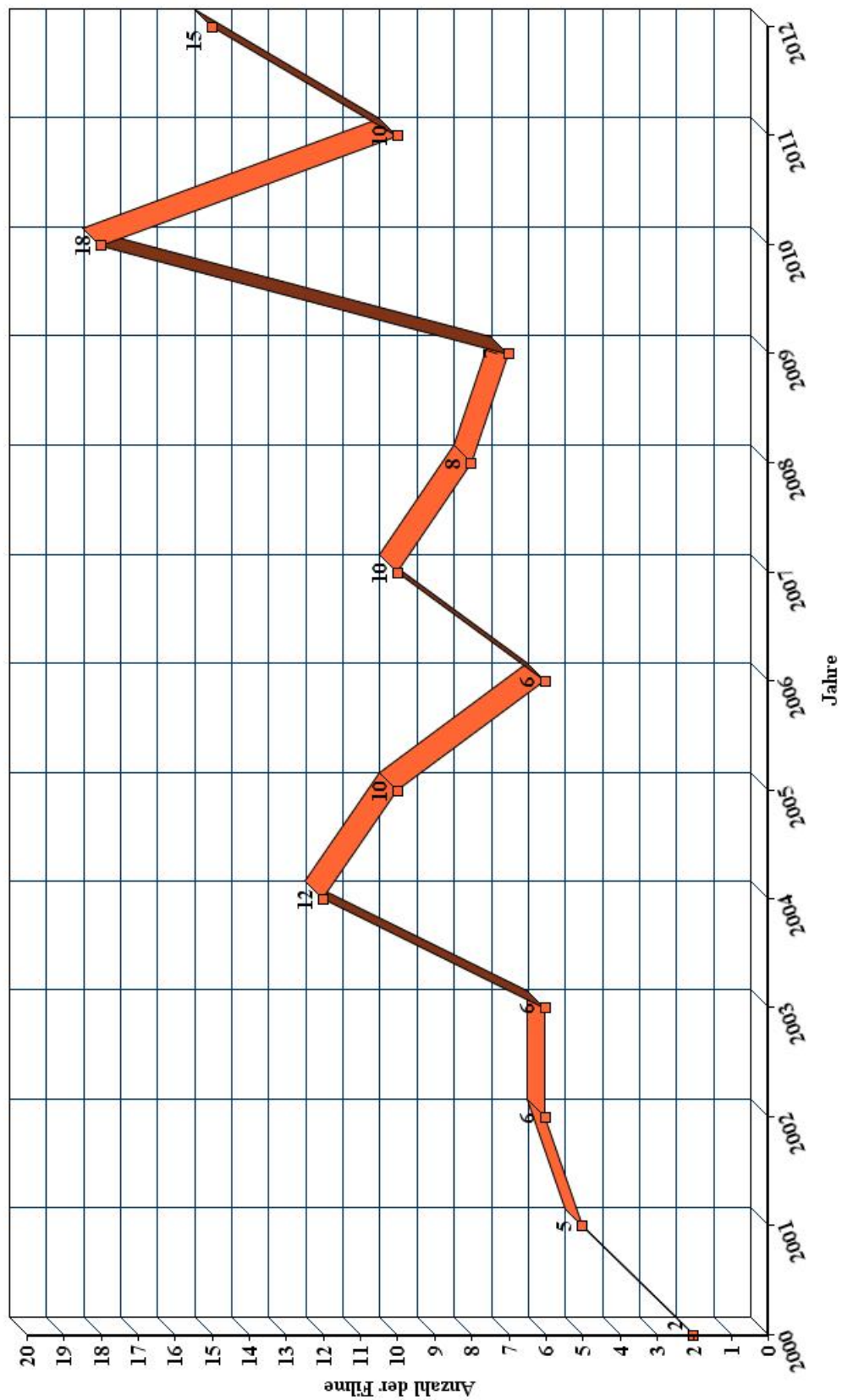


Abbildung 2: Anzahl der Dokumentarfilme, die in deutschen Kinos mehr als 25 000 Zuschauer erreicht haben. Die Grafik beruht auf den Informationen der Spitzenorganisation für Filmwirtschaft

Auch Christoph Hübner beobachtet die positive Entwicklung des Dokumentarfilms, in der das Kino zum “Schutzraum, zum Ort der Konzentration und der Innovation für den Dokumentarfilm”¹⁴ wird. Der Dokumentarfilm gehört bei den ‘kleinen’ Kinos längst zum Regulärprogramm. Trotzdem beginnen aber gerade in den letzten zehn Jahren viele Kinos in Deutschland Filmtage oder andere Veranstaltungen zu organisieren, die sich mit dokumentarischen Filmen und Filmschaffen beschäftigen. Die kommunalen Kinos, Programmkinos und Einzelhäuser bieten dabei in der Regel den Haupt- “Schutzraum”¹⁵ für den Dokumentarfilm. Denn die Kinomultiplexe zeigen meist nur die kommerziellen, schon erfolgreichen Dokumentarfilme. Dementgegen sichern sich die ‘kleinen’ Kinos ihren Platz, indem sie spezielle Filmreihen und weitere Veranstaltungen mit zahlreichen internationalen Dokumentarfilmen organisieren.¹⁶

Die KINOS IM ANDREASSTADL¹⁷ in Regensburg beispielsweise. Neben zahlreichen Events wie der FRANZÖSISCHEN FILMWOCHEN¹⁸ veranstalten sie seit 2013 die REGENSBURGER DOKUMENTARFILMTAGE¹⁹. 2014 zeigte das ANDREASSTADL im Rahmen dieser Veranstaltung neun Tage lang 13 Dokumentarfilme.²⁰ (Dies allerdings parallel zum regulären Kinoprogramm, daher zählt es in der vorliegenden Arbeit nicht zu den ‘Filmfestivals’). Das KOMMUNALE KINO FREIBURG²¹ hat im Januar 2015 die Filmreihe REALLIE-FILMISCHE REALITÄTEN²² im Programm. Gemeinsam mit der Universität Freiburg (Graduiertenkolleg Faktuales und fiktionales Erzählen) zeigt die Veranstaltung fünf Filme, die auf unterschiedliche Weise fiktive und dokumentarische Elemente vermischen. DER MANN MIT DER KAMERA²³, SYNECDOCHE NEW YORK²⁴, I´M NOT THE-

¹⁴Hübner Christoph, *Neun Bemerkungen zur aktuellen Lage des deutschen Dokumentarfilms*, in: *Dokumentarfilm im Umbruch*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2006, S.79

¹⁵Ibid., S.79

¹⁶Vgl. Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, S.48

¹⁷www.regensburg-kino.de/index.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁸www.regensburg-kino.de/index.php?knr=155&show=week&week=0&firstday=akt&target=news&search=&search2=&limit=15, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁹www.regensburg-kino.de/index.php?knr=155&show=week&week=0&firstday=akt&target=news&search=&search2=&limit=40, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁰www.regensburg-kino.de/index.php?knr=155&show=week&week=0&firstday=akt&target=news&search=&search2=&limit=40, Letzter Zugriff 31.01.2015

²¹www.koki-freiburg.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

²²www.koki-freiburg.de/filmreihen/837/reallie_-_filmische_realit%C3%A4ten, Letzter Zugriff 31.01.2015

²³Regie: Dziga Vertov, 1929

²⁴Regie: Charlie Kaufmann, 2008

RE²⁵, F FOR FAKE²⁶ und THIS AIN'T CALIFORNIA²⁷ geben nicht nur einen Rundumschlag über die Dokumentarfilmgeschichte, sondern zeigen auch wie unterschiedlich dokumentarisch-fiktiv erzählt werden kann. Als Grund für die Veranstaltung REAL-LIE nennen die Macher auf der Website die Bildübersättigung des Publikums und die Schwierigkeiten des Films, genau diesem Publikum Neues zu bieten. Sie fragen: "Wir wird das Reale im Film präsentiert?"²⁸. Die Filmvorführungen "werden von einem kurzen Einführungsvortrag begleitet, die den Film jeweils nach seinem Verhältnis zu Fakt und Fiktion hinterfragen."²⁹ Da die Veranstaltung von der Universität mitinitiiert wurde, ist es wohl auch in der Ausbildung der Studenten ein wichtiges Anliegen, solche Diskurse zu lehren.

Zusätzlich gründen sich seit 2002 vermehrt Dokumentarfilmfestivals, die als gesonderte, eigenständige Veranstaltungen unabhängig vom Kinoprogramm vermarktet werden. Sieben Dokumentarfilmfestivals sind es zwischen 2002 und 2012 - mehr als in den gesamten 50 Jahren davor³⁰. Dabei steigt nicht nur die Nachfrage, sondern auch die Produktion an Dokumentarfilmen. Dokumentarfilmfestivals melden in den letzten Jahren vermehrt Anmelderekorde.³¹

DER SPIEGEL hat diesen Trend erkannt und 2012 das erste Dokumentarfilmfestival in der deutschen Online-Welt ins Leben gerufen: das OPEN-DOKU³². Es zeigt einmal im Jahr für mehrere Monate kostenlos und frei zugänglich Dokumentarfilme, die es nach Meinung der Spiegel-TV-Redaktion wert sind, ein größeres Publikum zu erreichen. Spiegel TV zeigt "spannende Dokumentationen jenseits des Fernseh-Meainstreams"³³ bundesweit. 2013 haben sich mehr als 400 000 Zuschauer die Filme angesehen.³⁴

²⁵Regie: Todd Haynes, 2007

²⁶Regie: Orson Welles, 1973

²⁷Regie: Martin Persiel, 2012

²⁸www.koki-freiburg.de/filmreihen/837/reallie_-_filmische_realit%C3%A4ten, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁹www.koki-freiburg.de/filmreihen/837/reallie_-_filmische_realit%C3%A4ten, Letzter Zugriff 31.01.2015

³⁰Siehe Kapitel 3.3.1 der vorliegenden Arbeit

³¹Vgl. Hübner Christoph, *Neun Bemerkungen zur aktuellen Lage des deutschen Dokumentarfilms*, S.76

³²www.spiegel.de/kultur/kino/open-doku-2014-dokumentarfilm-festival-auf-spiegel-tv-a-956705.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

³³Ibid.

³⁴Es betitelt sich zwar auf seiner Website selbst als 'Online-Dokumentarfilmfestival', wird aber in der vorliegenden Arbeit nicht zu den Dokumentarfilmfestivals gezählt.

www.spiegel.de/kultur/kino/open-doku-2014-dokumentarfilm-festival-auf-spiegel-tv-a-956705.html,

Eine wichtige Institution, wenn es um den Dokumentarfilm geht, ist in Deutschland das HAUS DES DOKUMENTARFILMS³⁵. Es wurde 1991 in Stuttgart gegründet und ist in Deutschland einmalig. Neben der Bewahrung der Landesfilmsammlung Baden-Württemberg (mit über 8000 Filmdokumenten), publiziert es auch Schriften und filmische Sammlungen zum deutschen Dokumentarfilm und pflegt mehrere Websites, wie dokumentarfilmforschung.de oder dokumentarfilm.info, die Informationen in allen Bereichen des Dokumentarfilms bereitstellen, wie zum Beispiel dem Dokumentarfilm-TV-Programm. Das HAUS DES DOKUMENTARFILMS wird von dem EUROPÄISCHEN MEDIENFORUM STUTTGART E.V. getragen und dient nach eigenen Angaben “der Förderung, Forschung und der Sammlung des Dokumentarfilms.”³⁶ Die Gründung dieser über öffentliche Gelder finanzierten Institution ist eine Bestätigung dafür, dass der dokumentarische Film in seiner Methode und in seinem Inhalt geschichtsträchtig ist und somit zum Forschungsbereich nationaler Kultur gehört. Als Reaktion auf die zunehmende Präsenz dokumentarischer Filme im Fernsehen und TV gründete das HAUS DES DOKUMENTARFILMS 2005 den Branchentreff Dokumentarfilm DOKVILLE³⁷. Jährlich findet DOKVILLE in der unweit von Stuttgart gelegenen Stadt Ludwigsburg statt. Hunderte Fachbesucher hören zwei Tage lang Vorträge zu einem jährlich aktuellen Thema. Zahlreiche renommierte Dokumentarfilmer, Produzenten oder Programmchefs referieren dort zu den aktuellsten Themen. 2008 beispielsweise zu der Frage DOKUMENTARFILM 2.0. GEFANGEN IM NETZ ODER VÖLLIG NEUE MÖGLICHKEITEN? oder 2013 zum WANDEL DES DOKUMENTARISCHEN.³⁸

Der deutsche Dokumentarfilmer- und produzent Thomas Kufus zählt die Auswirkungen des immer größer werdenden Dokumentarfilmmarktes in seiner Eröffnungsrede des ersten Branchentreffs Dokumentarfilm, 2005 folgendermaßen auf:

“Soviel Dokumentarfilme gab es noch nie! Nie so viele Dokumentarfilme im Kino. Nie so viele Sendeplätze-quantitativ gesehen. Nie so viele Sender. Nie so viele Fördertöpfe. Nie so viele Ausbildungsmöglichkeiten an Filmhochschulen. Nie so viele Preise, wie der Baden-Württembergische Doku-

Letzter Zugriff 31.01.2015

³⁵ www.hdf.dokumentarfilm.info/, Letzter Zugriff 31.01.2015

³⁶ www.hdf.dokumentarfilm.info/ueber-das-hdf/index.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

³⁷ www.hdf.dokumentarfilm.info/dokumentarfilm/dokville/index.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

³⁸ www.dokville2014.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

mentarfilmpreis, der heute erst zum zweiten Mal vergeben wird.”³⁹

Auch in anderen Bereichen der Kunst, vornehmlich der Bildenden, aber auch der Literatur werden seit den 1990er Jahren zunehmend dokumentarische Methoden genutzt. Hito Steyerl meint, “dokumentarische Strategien”⁴⁰ können als eines der “wichtigsten Charakteristika”⁴¹ der Kunst der 1990er gesehen werden.

„Entsprechend leicht fällt es dann auch, spätestens mit der documenta11 aus dem Jahr 2002 fast ritualartig eine Renaissance des Dokumentarismus auszurufen. Suggestiert wird, nun endlich dokumentarisches Material derart umfänglich im Bereich der Kunst vorzufinden, dass man nicht mehr umhin komme, dieses Phänomen zu einer allgemein neuen Charakteristik moderner und- vor allem- zeitgenössischer Kunst zu erklären.“⁴²

Der Medien- und Kunstwissenschaftler Dr. Daniel Hornuff weist hier darauf hin, dass es den Dokumentarismus und dessen Debatten um die Wirklichkeit schon verstärkt seit den 1960ern gegeben hätte. Allerdings ist es tatsächlich wahr, dass - wie Steyerl es nennt - “dokumentarische Strategien”⁴³ vermehrt und prominent seit den 1990er Jahren auftauchen. Der Grund hierfür liegt wohl vor allem in der Digitalisierung des Filmes und der Fotografie, die seit Anfang der 1990er Jahre stark fortgeschritten ist.

Parallel zu dieser Digitalisierung wurden Bild- und Audiomaterial vermehrt auch in der bildenden Kunst eingesetzt. Vor allem seit Ende der 1990er mit der Entwicklung des Internets und der Smartphones hielten dokumentarische Bildpraktiken Einzug in den Alltag des Menschen. Dass sich die Kunst daraufhin zunehmend mit dokumentarischen Praktiken auseinandersetzt, sieht man an zahlreichen Kunstaussstellungen und Veranstaltungen, die in den letzten 15 Jahren ins Leben gerufen wurden.

³⁹www.dokville2012.de/images/archiv/Dokville2005_Doku.pdf, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁴⁰Steyerl Hito, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität*, in: *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Hg. Gludovatz Karin, Wien: Verlag für moderne Kunst, 2006, S.95

⁴¹Ibid., S.95

⁴²Dr.Hornuff Daniel, *Lust am Allumfassenden.Dokumentarismen der Kunst*, wiederabgedruckt in: *epd medien*, 13.06.2014, Nr.24, Thema: Dokumentation, S.29,

überarbeiteter und deutlich erweiterter Beitrag der Fassung des SWR2 Essays *Tribunal über die Wirklichkeit? Das Dokumentarische in der Kunst*, SWR2, Ausstrahlung am 26.05.2014, www.ardmediathek.de/radio/SWR2-Essay/Tribunal-%C3%BCber-die-Wirklichkeit-Das-Doku/SWR2/Audio-Podcast?documentId=21535928&bcastId=14392182, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁴³Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität*, S.95

Gleich zwei Beispiele setzen sich mit der dokumentarischen Fotografie auseinander. 2002 wählt die zweite TRIENNALE FÜR PHOTOGRAPHIE⁴⁴ in Hamburg das Motto REALITY CHECK⁴⁵. In zehn Museen und 60 Galerien kommen dokumentarische Fotografien und damit auch "Wahrnehmungs- und Wirkungsmöglichkeiten der Fotografie im Zeitalter der neuen Medien auf den Prüfstand."⁴⁶ 2005 setzte das BERLIN PHOTOGRAPHY FESTIVAL⁴⁷ sein Programm unter das Motto AFTER THE FACT⁴⁸. Die Organisatoren sehen ein erneutes Aufleben der dokumentarischen Fotografie seit Ende der 1990er Jahre:

"Genau in der Zeit, in der die Digitaltechnik über den fotografischen Ausdruck hereinbricht, erlebt der dokumentarische Ansatz in der Fotografie eine bemerkenswerte Renaissance."⁴⁹

Mit DOKUMENTARISCHEN VERFAHREN IN DER KUNST⁵⁰ beschäftigt sich ein Symposium der Dokumentarfilminitiative Nordrhein-Wesfalen an der Kunsthochschule für Medien Köln im Jahr 2012. Auch dessen Organisatoren nennen als Grund für die Veranstaltung die zunehmende Präsenz dokumentarischer Verfahren.

"Etwa seit Mitte der 90er Jahre haben audio-visuelle dokumentarische Verfahren auch in der bildenden Kunst, der Medienkunst, im Museum und Ausstellungsraum Verbreitung gefunden."⁵¹

Überwiegend beschäftigen sich diese Veranstaltungen mit visuellen beziehungsweise bildlichen dokumentarischen Praktiken. Film und Fotografie stehen hier im Mittelpunkt.

Auch andere Künste - bildende Kunst, Performance, Medienkunst, Literatur, Theater - beschäftigen sich ebenfalls vermehrt mit dokumentarischen Strategien, Methoden und

⁴⁴www.phototriennale.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁴⁵Janssen Britta, *'Reality Check' durchs Objektiv- Hamburg eröffnet 'Triennale der Photographie'*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2002, www.faz.net/aktuell/feuilleton/fotografie-reality-check-durchs-objektiv-hamburg-eroeffnet-triennale-der-photographie-160865.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁴⁶Ibid.

⁴⁷http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/11_gropiusbau/mgb_rueckblick/mgb_rueckblick_ausstellungen/mgb_rueckblick_ausst_2005/mgb05_aus-archiv_ProgrammlisteDetailSeite_446.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁴⁸Ibid.

⁴⁹Ibid.

⁵⁰www.khm.de/nocache/presse/pressemitteilung/article/2309-vorankuendigung-dokumentarische-verfahren-in-der-kunst/nCall/7269/, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁵¹www.khm.de/nocache/presse/pressemitteilung/article/2309-vorankuendigung-dokumentarische-verfahren-in-der-kunst/nCall/7269/, Letzter Zugriff 31.01.2015

Wirkungsweisen. Dies äußert sich vor allem durch das 2010 gegründete BERLIN DOCUMENTARY FORUM und das DOKKA in Karlsruhe, welches 2014 erstmals stattfand. Beide Festivals beschränken sich nicht auf Bildpraktiken, sondern stellen jegliche Werke dokumentarischen Erzählens aus. So manifestieren sich diese Veranstaltungen und Festivals als Plattform und Schmelzpunkt für unterschiedliche Disziplinen dokumentarischen Arbeitens. Durch die Festivals werden die zunehmenden dokumentarischen Praktiken erst für die Öffentlichkeit sichtbar und der Diskurs über wirklichkeitsvermittelnde Strategien entsteht erst durch sie.

3 Die Filmfestivallandschaft in Deutschland

Im folgenden Kapitel werde ich auf die Filmfestivallandschaft in Deutschland eingehen. Nachdem ich den Begriff 'Filmfestival' definiert habe, gebe ich einen kurzen Überblick über die gesamte Filmfestivallandschaft seit 1951. Dies ist wichtig, da ich anschließend auf den Anstieg der deutschen Dokumentar(film)festivals zu sprechen komme und diese Entwicklung besser gedeutet werden kann, wenn sie in einen größeren Kontext gesetzt wird.

3.1 Definition 'Filmfestival'

Kai Reichel-Heldt stellt zu Beginn seiner Dissertation FILMFESTIVALS IN DEUTSCHLAND⁵² klar, dass Definitionsansätze aus Lexika nicht zwischen 'Filmtagen' - 'Festen' und 'Filmfestivals' unterschieden und zu ungenau auf die gegenwärtige Verwendung des Begriffs 'Filmfestival' eingingen, weshalb unter dem Begriff 'Filmfestival' lediglich eine "sprachliche Eindeutigkeit im Sinne einer Vereinbarung"⁵³, für seine Arbeit getroffen werden könne.

Ein Blick in den Duden erscheint an dieser Stelle als grundlegend: Demnach ist ein Festival eine "mehrere Tage dauernde kulturelle Großveranstaltung"⁵⁴ und ein 'Filmfestival' ein "Festival, bei dem besondere Filme vorgeführt und von einer Jury bewertet (und

⁵²Vgl. Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland*, S.22

⁵³Ibid., S.23 f.

⁵⁴<http://www.duden.de/rechtschreibung/Festival>

ausgezeichnet) werden.”⁵⁵ “Besondere Filme”⁵⁶ lässt die Interpretation offen für alte und neue, für nationale und internationale oder animierte und dokumentarische Filme und so weiter. Dass aber auf einem Filmfestival ein Film nicht nur vorgeführt, sondern auch “von einer Jury bewertet und ausgezeichnet”⁵⁷ wird, ist sehr verbindlich. Demnach müssten viele Filmfestivals in der Kategorie ‘Filmfestival’ ausscheiden, denn nicht alle vergeben beispielsweise Preise oder zeigen unveröffentlichte Filme. Durch die starke Zunahme der Filmfestivals in Deutschland haben sich auch neue Konventionen in Veranstaltungsorten, Programmkuration und Konzepten entwickelt. Daher sollte der Begriff ‘Filmfestival’ auch diese neuen Konventionen mit einschließen und sich nicht an Jury, Preisverleihungen oder Veranstaltungsorte binden.

Kai Reichel-Heldt hat eine Definition unter Zuhilfenahme einiger Quellen abgeleitet, die wichtige Merkmale eines Filmfestivals beinhaltet. Demnach ist ein Filmfestival eine “regelmäßig, zumeist jährlich stattfindende mehrtägige Veranstaltung”⁵⁸, die meist noch unveröffentlichte Filme zeigt, eventuell Preise vergibt und ein breites Zusatzangebot wie Podiumsdiskussionen oder Retrospektiven für die Besucher bereit stellt. Reichel-Heldts Definition ist eine sinnvolle Beschreibung - spricht man über die allgemeine Situation der Filmfestivals. Im Bereich der aktuellen Entwicklungen bei (Dokumentar-)Filmfestivals treffen jedoch einige Punkte aus seiner Definition nicht zu. Einige der neuen Dokumentarfilmfestivals beispielsweise finden nicht nur im Kino statt. Kristin Thompson und David Bordwell sprechen in *FILMART/AN INTRODUCTION*⁵⁹ sogar vom Filmfestival als theatralem Ausstellungsort, der Filme in Kinomultiplexen aber inzwischen auch in Auditorien von Museen oder anderen öffentlichen Institutionen ausstellt.⁶⁰ Veranstaltungsorte außerhalb der Kinosäle werden üblicher, Filmfestivals erweitern zunehmend ihren Raum und die Wahrnehmung der Filme durch außergewöhnliche Veranstaltungsorte oder Zusatzangebote. Auch Kai-Reichel Heldt bemerkt diese Eventisierung der Filmfestivals in seiner Doktorarbeit.⁶¹

⁵⁵ www.duden.de/rechtschreibung/Filmfestival, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland*, S.23 f.

⁵⁹ Bordwell David, Thompson Kristin, *Bringing the Film to the Audience: Distribution and Exhibition*, in: *Film Art. An Introduction*, New York: The McGraw-Hill Companies 2010

⁶⁰ Vgl. Ibid., S.40

⁶¹ Vgl. Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, S.20 f.

Nun ist es meist nicht so, dass Filmfestivals ihre Konzept- und Programmgestaltung nach einer fremden Marke richten, sondern vielmehr sind sie selbst die Marke, die sie 'verkaufen' wollen. Sie müssen auf dem wachsenden Markt der Filmfestivals bestehen und ihre eigene Konkurrenzfähigkeit sichern. Mit überraschenden Eventstrategien, wie Rahmenprogrammen, Festivalpässen mit Give-aways, Publikumswettbewerben oder besonderen Veranstaltungsorten unterhalten sie und erschließen neue Publikumssparten. Der Jahrmarktcharakter des Kinos zieht zunehmend wieder ein und taucht auch in den Provinzstädten auf. Denn nicht mehr nur die Großstädte, auch die Kommunen haben das Filmfestival als Möglichkeit zur Bewerbung ihrer Stadt entdeckt. So können sie die Abwanderung in die Großstädte verhindern und sich selbst als kulturellen Anziehungspunkt in der Region verankern. Es gibt also Abweichungen zu den gängigen Vorstellungen eines Filmfestivals - ein Ort der großen Filmstars, die ihren neuen Film im Kinosaal präsentieren, wie es auf der BIENNALE oder in Cannes noch üblich ist - und trotzdem bezeichne ich diese Festivals in der vorliegenden Arbeit als 'Filmfestivals', weil aufgrund der zunehmenden überbegrifflichen Verwendung des 'Filmfestivals' eine Auflockerung der Begriffsdefinition unbedingt von Nöten ist. Deshalb ist es wichtig auch für die vorliegende Arbeit eine Definition aus diesen Quellen abzuleiten, die die aktuelle Lage und Entwicklung der Filmfestivals nicht außer Acht lässt:

“Ein Filmfestival ist eine regelmäßig, zumeist jährlich stattfindende mehrtägige bis mehrere Wochen dauernde Großveranstaltung, die den Film als auszustellendes Objekt in den Mittelpunkt stellt und nicht im Rahmen eines Kinoprogramms stattfindet oder Teil einer Kinoprogrammgestaltung ist, sondern als eigenständige Veranstaltung vermarktet und auch so abgehalten wird. Ein eigenes Auftreten in den Medien mit eigenem Namen, eigener Website und einem breiten Zusatzangebot an Filmgesprächen, Podiumsdiskussionen, eigenen Katalogen oder Printprogrammen zum Festival oder Filmprogrammthematiken verstärken den Eindruck des Filmfestivals.”

3.2 Entwicklung der Filmfestivals seit 1951

1895 gilt als das Geburtsjahr des Films, doch es dauert noch weitere drei Jahrzehnte, bis dem Film erstmals in einer Ausstellung Platz gegeben wird: Die INTERNATIONA-

LEN FILMFESTSPIELE VON VENDIG⁶² werden 1932 abgehalten und gelten als ältestes Filmfestival weltweit.⁶³

Erst 1951 hält das erste Filmfestival Einzug auf westdeutschem Boden. Die INTERNATIONALEN FILMFESTSPIELE BERLIN⁶⁴, auch unter dem Namen BERLINALE bekannt, bringen den Stein ins Rollen. Ein Jahr später, 1952, gibt es schon das nächste Filmfestival: die MANNHEIMER KULTUR-UND DOKUMENTARFILMWOCHEN, die inzwischen den Titel INTERNATIONALES FILMFESTIVAL MANNHEIM-HEIDELBERG⁶⁵ trägt. 1955 folgt die Gründung "des ersten Filmfestivals der DDR, die KULTUR- UND DOKUMENTARFILMWOCHEN LEIPZIG"⁶⁶, die heute INTERNATIONALES LEIPZIGER FESTIVAL FÜR DOKUMENTAR- UND ANIMATIONSFILM⁶⁷ heißt.

In den 1960er Jahren entwickelt sich im Gegensatz zur DDR in der BRD eine "flächendeckende Filmfestivallandschaft"⁶⁸, die Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre in einen "Filmfestivalboom"⁶⁹ mündet. Kai Reichel-Heldt sieht die Ursache dafür in der "künstlerischen und inhaltlichen Stagnation im kommerziellen Kino"⁷⁰ und in dem Zuwachs an Programmkinos, die in dieser Zeit die Aufmerksamkeit auf die "inhaltliche und ästhetische Vielfalt des Films"⁷¹ richten.

"Diese Filmfestivals entstanden nicht nur auf Veranlassung von staatlicher Seite als Betriebe in kommunaler Verantwortung, etwa als Veranstaltungen der Volkshochschulen, sondern auch auf Grund privater Initiativen wie regionaler Filmclubs oder Filmarbeitsgemeinschaften."⁷²

Das Interesse der Bürger an einem unabhängigen Kinoprogramm, das als Pendant zu dem präsenten Medium Fernsehen und dem kommerziellem Kino mehr künstlerische

⁶² www.labiennale.org/en/cinema/, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁶³ "The first "Esposizione d'Arte Cinematografica" came into being in 1932 as part of the 18th Venice Biennale (...)"

<http://www.labiennale.org/en/cinema/history/the30s.html?back=true>

⁶⁴ www.berlinale.de/de/HomePage.html, Letzter Zugriff: 31.01.2015

⁶⁵ www.iffmh.de/, Letzter Zugriff: 31.01.2015

⁶⁶ Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten* S.33 f.

⁶⁷ www.dok-leipzig.de/, Letzter Zugriff: 31.01.2015

⁶⁸ Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, S.35 f.

⁶⁹ Ibid., S.35 f.

⁷⁰ Ibid., S.35

⁷¹ Ibid., S.35

⁷² Ibid., S.36

Freiheit bot, zeigte sich in den privat organisierten Filmfestivals.

In den 1980er und 1990er Jahren entwickeln sich die Filmfestivals inhaltlich weiter. Kai Reichel-Heldt sieht hier technische Neuerungen als verantwortlich.⁷³

“Die aufkommende Videotechnik stellte eine im Vergleich zur herkömmlichen Filmproduktion auch für Laien leicht handhabbare und finanziell erschwingliche Technik dar. Die damit verbundene Entwicklung einer neuen Filmästhetik gewann in der Öffentlichkeit dank der Filmfestivals die Anerkennung als vollwertiges Filmmedium neben den bisher bekannten.”⁷⁴

Die Branche reagierte mit der Gründung vieler Video-Filmfestivals, wie dem KASSELER DOKFEST, das sich aufgrund der vermehrten Videoproduktion 1991 erstmals KASSELER DOKUMENTARFILM-VIDEOFEST nannte.⁷⁵ Viele der Festivals, die inzwischen eine jahrzehntelange Geschichte hinter sich haben, haben sich wie das KASSELER DOKFEST mehrmals umbenannt, beziehungsweise ihre Titel ergänzt⁷⁶ oder mussten wegen Finanzierungsschwierigkeiten ein- oder mehrmals ausfallen.⁷⁷ Damit haben sie auf Entwicklungen der Branche reagiert, sich an ihr Publikum oder an förderungstechnische Veränderungen angepasst.

Die Entwicklungen der 1990er Jahre sind gekennzeichnet von der Gründung zahlreicher Sparten-Filmfestivals, wie beispielsweise den LESBISCH-SCHWULEN FILMTAGEN⁷⁸ in Hamburg oder ethnologischer Filmfestivals, wie dem FILMFESTIVAL TÜRKKEI/DEUTSCHLAND⁷⁹ oder dem CINELATINO⁸⁰. Ende der 1990er Jahre bekommen Filmfestivals dann einen “ästhetischen, kreativen und produktiven Schub”⁸¹ durch die zunehmende Digitalisierung.

⁷³Vgl. Ibid., S.37 f.

⁷⁴Ibid., S.37 f.

⁷⁵www.kasselerdokfest.de/de/jubillaeum/chronik-30-jahre-kasseler-dokfest/, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁷⁶So wie die DOK.LEIPZIG, siehe Kapitel 3.2.1

⁷⁷So wie die DOK.LEIPZIG, die 1957,1958 und 1959 nicht stattfand oder das KASSELER DOKFEST, das 1988 ausfiel.

<http://www.dok-leipzig.de/dok/ueber-uns/festival-chronik/chronik/?year=1960>, Letzter Zugriff 31.01.2015

<http://www.kasselerdokfest.de/de/jubillaeum/chronik-30-jahre-kasseler-dokfest/>, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁷⁸www.lsf-hamburg.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁷⁹www.ffd.net/, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁸⁰www.filmtage-tuebingen.de/latino/, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁸¹Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, S.37 f.

Wie viele Filmfestivals es heute in Deutschland gibt, kann nicht definitiv gesagt werden, da keine Interessengruppe in Deutschland die zuverlässige Angabe über die Anzahl der heimischen Filmfestivals geben kann. Eine Masse an Websites versucht die immer unüberschaubarer werdende Filmfestivallandschaft in Ordnung zu bringen. Die Seite www.berliner-filmfestivals.de versammelt alle Infos zu Filmfestivals der Hauptstadt auf einen Blick. Die Seite dokumentarfilm.info⁸² listet monatlich alle weltweiten Filmfestivals mit Dokumentarfilmanteil auf. Die Website [GERMAN FILMS](http://german-films.de)⁸³, zählt 85 Filmfestivals in der Kategorie `SELECTED GERMAN FILM FESTIVALS` auf, die Angaben sind aber eben nur 'selected'. Die Auflistungen dieser Websites sind meist unvollständig und oft nicht mehr aktuell.

Dass es an einer umfassenden Angabe der Anzahl deutscher Filmfestivals mangelt, liegt zum einen an einer fehlenden Institution, die Interesse an einer umfangreichen Verzeichnung aller nationaler Filmfestivals hätte. Zum anderen ist es kein 'muss', sich als Filmfestival bei einer öffentlichen Institution registrieren zu lassen. Die FILMFÖRDERUNGSANSTALT (FFA)⁸⁴ beispielsweise fördert keine Filmfestivals außer der BERLINALE und verfügt daher nicht über eine Auflistung deutscher Filmfestivals.⁸⁵ Dieses Leck an Organisation zeigt, dass die Lobby der Filmfestivals noch nicht so groß ist, dass sich ein nationaler Filmfestivalverband oder eine Aufschluss gebende Onlineseite gegründet hätte. In Bayern will der Anfang 2014 gegründete VERBAND BAYERISCHER FILMFESTIVALS Abhilfe schaffen. Die 19 Gründungsmitglieder - zusammengesetzt aus bundeslandweiten Filmfestivals -, wollen sich dafür einsetzen, "dass der regionalen, überregionalen und internationalen kulturellen wie auch wirtschaftlichen Bedeutung der Filmfestivals Rechnung getragen wird."⁸⁶

Einen Anfang auf dem Gebiet der umfassenden Zählung bundesweiter Festivals macht seit einigen Jahren die Online-Plattform FILMFESTIVALLIFE. 2012 gründeten Nadine Baethke und Luca Zamai in Deutschland das englischsprachige Onlineportal FILMFESTIVALLIFE, deren Datenbank inzwischen rund 800 Filmfestivals weltweit erfasst.

⁸²Die Website wird vom Haus des Dokumentarfilms gepflegt.

www.dokumentarfilm.info/index.php?option=com_content&view=article&id=1666&Itemid=59, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁸³www.german-films.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁸⁴www.ffa.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁸⁵Ibid.

⁸⁶Pressemitteilung vom 14.Januar 2014, siehe Anhang

Auf FILMFESTIVALLIFE⁸⁷ können Filmschaffende und Filmfestivals einen eigenen Account anmelden und so miteinander in Verbindung treten. Die Plattform unterstützt “Filmschaffende weltweit bei der Verwertung ihres Films auf Filmfestivals”⁸⁸. FILMFESTIVALLIFE wurde mit dem Innovationspreis des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien ausgezeichnet.⁸⁹ Gründer Luca Zamai beschreibt das Profil seiner Website so:

“Finding films to screen and outfits for screening your films is very inefficient as long as you are doing it in multiple platforms. So, the solution is: One platform that channels everything. We want to be less of a submission platform and be more an environment, just like the film market in Cannes but the online version, accessible throughout the entire year where all types of industry people can exchange content. For me, we are a place where you go if you are a festival, seller, buyer, VOD service, whatever and you are looking for films- and the place you go if you want to have your film discovered, screened and sold.”⁹⁰

FILMFESTIVALLIFE hat derzeit 64 Filmfestivals in Deutschland registriert, die Dokumentarfilme mit im Programm haben. Auffällig ist auch hier die Spartenfestivalbildung: 13 Kurzfilmfestivals, 15 ethnologische Filmfestivals und Independent-, Open Air-, Nachwuchs-, Jugendfilmfestivals und so fort. Nur zwei dieser Filmfestivals sind ‘allgemeine’ Filmfestivals ohne jegliche Orientierung.⁹¹

32 der 64 Filmfestivals wurden in den Jahren 1999 bis 2015 gegründet. Das zeigt eine Tendenz, die auf die zunehmende Digitalisierung des Films zurückzuführen ist. Die Projektoren für Digitalfilme sind günstiger und einfacher zu beschaffen, es kommen nicht mehr so hohe Versandkosten auf die Festivalmacher zu, da beispielsweise keine 35mm-Rollen verschickt werden müssen, und es braucht kein intensiv ausgebildetes Fachpersonal zum Bedienen der jeweiligen Projektoren.⁹² Die meisten kleinen Festivals verzichten

⁸⁷ www.filmfestivallife.com/, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁸⁸ www.goincubator.de/portfolio/filmfestivallife.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ www.filmfestivallife.com/about/, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁹¹ <http://goo.gl/0w6p9X>, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁹² Vgl. Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, S.38

auf eine filmgerechte Projektion und bieten ausschließlich digitale Vorführungen an.⁹³ Diese Faktoren haben enorme Auswirkungen auf die Kosten eines Festivals und machen die Finanzierung oft erst möglich. Durch die einfachere Finanzierung und leichtere Beschaffung der Projektoren etcetera gibt es in den letzten Jahren also tatsächlich immer mehr Filmfestivals, sodass auch zahlreiche Provinzstädte eigene Festivals gründen.⁹⁴ Denn nicht nur die Großstädte, sondern auch mittelgroße Städte und Kleinstädte haben das Filmfestival als weichen Standortfaktor und zur Bewerbung ihrer Stadt für sich entdeckt.⁹⁵ Öffentliche Stellen fördern oder teilfördern in den meisten Fällen die Filmfestivals. 2002 erkannte auch die damalige Kulturstatsministerin, Dr. Christine Weiss die zunehmende Wichtigkeit der Filmfestivals und forderte “‘die kulturelle Bedeutung des deutschen und europäischen Films (...) im Bildungswesen durch Filmfestivals, Preisverleihungen und Archive aufzuwerten.’”⁹⁶ Das ZEITMAGAZIN veröffentlicht 2013 eine Grafik mit insgesamt 218 deutschen Filmfestivals (Abbildung 3). Die Grafik basiert auf den Angaben des Onlineportals FILMFESTIVALLIFE. Allein in Berlin sind 68 Filmfestivals zu Hause - “mehr wie das Jahr Wochenenden hat”⁹⁷, wie der Autor Matthias Stolz die Grafik kommentierte. Es kann davon ausgegangen werden, dass es noch weit mehr als diese 218 Filmfestivals auf deutschem Boden gibt, weil sicherlich nicht alle deutschen Filmfestivals bei FILMFESTIVALLIFE angemeldet sind. .

⁹³Vgl. Ibid., S.186

⁹⁴Vgl. Samlowski Wolfgang, *International Guide Film Video-Festivals*, S.

⁹⁵Vgl. Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, S.43

⁹⁶Ibid., S.16

⁹⁷Stolz Matthias, *Filmfeste*, 2012, www.zeit.de/2012/17/Deutschlandkarte-Filmfeste, Letzter Zugriff 31.01.2015

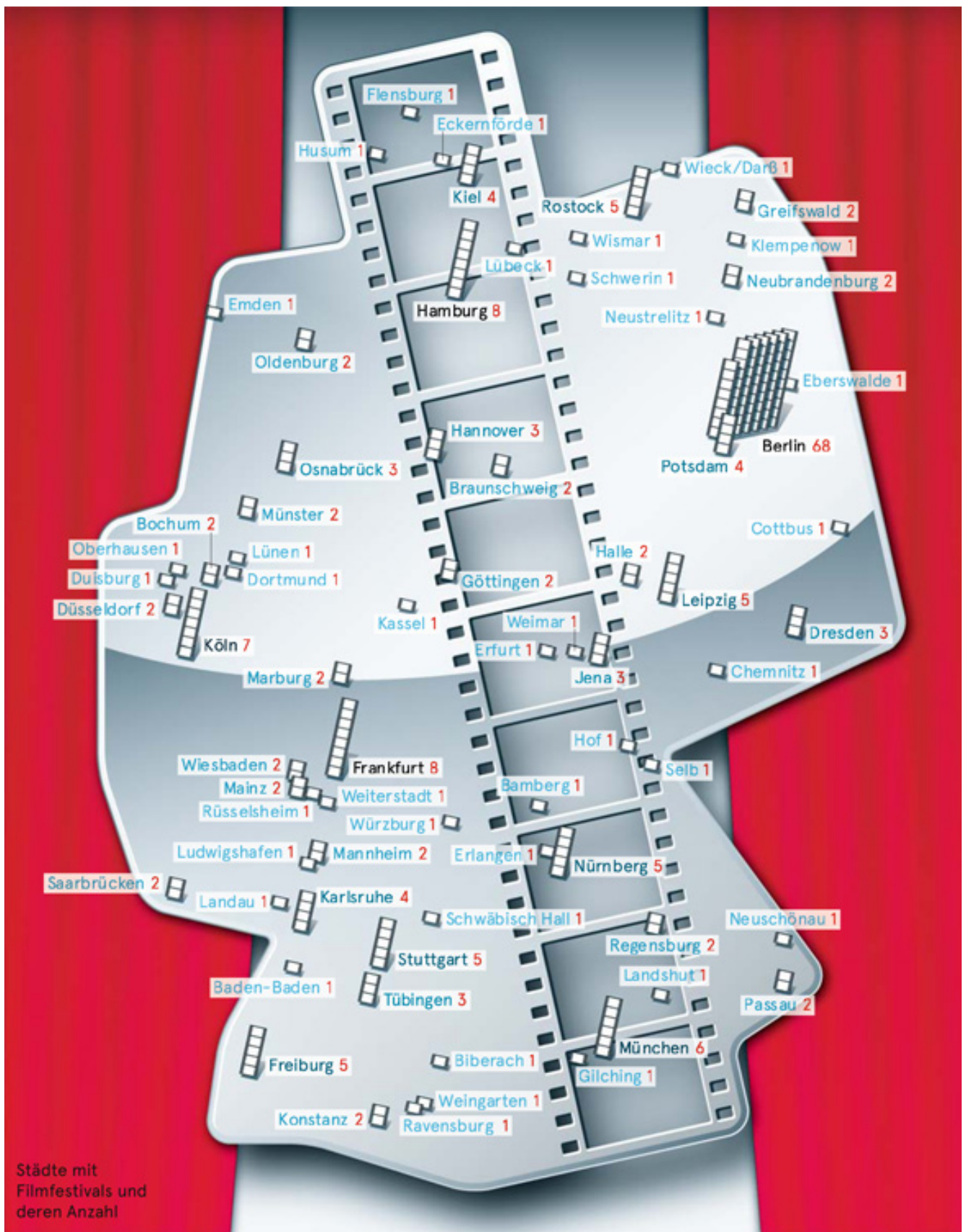


Abbildung 3: Grafik des *Zeitmagazins*, vom 18. April 2012. (Quelle: siehe Quellenverzeichnis)

Die Angabe von 218 deutschen Filmfestivals unterscheidet sich stark von dem, was Kai Reichel-Heldt in seiner Dissertation *FILMFESTIVALS IN DEUTSCHLAND* im Jahr 2007 angibt:

“In der Übersicht *CARREFOUR DES FESTIVALS* sind 56 deutsche Filmfestivals aufgeführt, die Export-Union listet in ihrer Festivalauswahl 64 Veranstaltungen und der *INTERNATIONAL GUIDE FILM.VIDEO. FESTIVAL 2003* führt 86 Filmfestivals auf, ohne dass eine dieser Listen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.”⁹⁸

Diese extreme Schwankung der Anzahl hat mehrere Gründe: Es kann daran liegen, dass erst durch *FILMFESTIVALLIFE* im Jahr 2012 eine Plattform geschaffen wurde, bei der sich auch kleine Filmfestivals registrieren, die auf den Websites keine Vertretung wegen ausstehender Prüfung der Qualität gefunden hätten. Denn auf den meisten Websites werden nur die ‘größeren’ Filmfestivals gelistet. Auf der anderen Seite scheint es tatsächlich so, dass es durch die Digitalisierung und die zunehmende Bereitschaft der Städtepolitik mehr Filmfestivals gibt, also noch vor zehn Jahren.

Die hohen Besucherzahlen geben den Filmfestivals ihre Daseinsberechtigung und zeigen, dass das Filmfestival sich heute nicht in einer Krise befindet, sondern vom Publikum als kulturelles Event wahrgenommen wird, das eine qualitativ hochwertige Filmauswahl zeigt. Als Grund für die steigenden Zuschauerzahlen bei Filmfestivals (bei sinkenden Zuschauerzahlen in Kinos) zeichnet der *VERBAND BAYERISCHER FILMFESTIVALS* die Exklusivität der Filmprogramme und die Präsenz der Filmemacher als verantwortlich.⁹⁹

3.3 Dokumentar(film)festivals

3.3.1 Ein nationaler Überblick bis 1992

Die Geschichte der Filmfestivals, die den Dokumentarfilm von Anbeginn in den Mittelpunkt stellen, beginnt Anfang der 1950er Jahre in Deutschland.

1952 ruft auf Betreiben des damaligen Oberbürgermeisters das Mannheimer Kulturstadamt in Zusammenarbeit mit dem Kinobesitzer Dr. Künzig in dessen Kino Alster-Lichtspiele

⁹⁸Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, S.14

⁹⁹Vgl. Pressemitteilung, siehe Anhang

die MANNHEIMER KULTUR-UND DOKUMENTARFILMWOCHE¹⁰⁰ ins Leben. Der Mannheimer Oberbürgermeister Dr. Hermann Heimerich spricht in seiner Eröffnungsrede 1952 an, warum schon damals Dokumentarfilme wichtig waren.

“Das Kino sei ‘wie eine Volksversammlung’, spräche aber Eigenschaften und Neigungen der Menschen an, die man nicht fördern sollte. Der Kultur- und Dokumentarfilm dagegen sei fast völlig aus den deutschen Kinos verschwunden, nur die Wochenschau sei geblieben. Kultur- und Dokumentarfilme seien Filme, ‘die das reale Leben widerspiegeln und eine grosse belehrende Wirkung haben’. Daher wolle man dieser Filmgattung wieder zum Durchbruch verhelfen.”¹⁰¹

Das Festival ist mit der Idee, Kultur- und Dokumentarfilme zu zeigen nicht erfolglos: 20 000 Zuschauer sehen sich in der Erstaufflage Filme an. Was 1952 als Kultur- und Dokumentarfilmfestival gestartet war, zeigte trotzdem schon drei Jahre später, 1955, erstmals einen abendfüllenden Spielfilm und mehrere Kurzfilme. Heute hat das Festival nichts mehr von seiner ursprünglichen Dokumentarfilm-Programmatik. Es zeigt unter dem Namen INTERNATIONALES FILMFESTIVAL MANNHEIM-HEIDELBERG¹⁰² inzwischen jährlich 40 bis 50 Filme von Newcomern vor rund 55 000 Zuschauern.¹⁰³ Das Konzept mit Dokumentarfilmen hat offensichtlich in irgendeiner Weise nicht funktioniert, das Festival zählt heute nicht mehr zu den deutschen Dokumentarfilmfestivals. Somit ist das älteste deutsche Dokumentarfilmfestival, das es heute noch gibt die DOK.LEIPZIG¹⁰⁴. 1955 gründet der Club der Filmschaffenden der DDR die GESAMT-DEUTSCHE LEIPZIGER WOCHE FÜR KULTUR- UND DOKUMENTARFILM. Sie beschreibt sich selbst auf ihrer Website als “erstes unabhängiges Filmfestival der DDR.”¹⁰⁵ Schon 1960 - nach dreijährigem Festivalsausfall -, wird es umgetauft in INTERNATIONALE LEIPZIGER DOKUMENTAR- UND KURZFILMWOCHE. 1968 beschließt das Ministerium für Kultur, das Festival “wegen der verschlechterten Situation im westdeutschen Kulturfilmschaffen”¹⁰⁶ in INTERNATIONALE LEIPZIGER DOKUMENTAR- UND KURZFILMWOCHE

¹⁰⁰www.iffmh.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁰¹www.iffmh.de/das-festival/das-gruendungsjahr/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁰²www.iffmh.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁰³www.iffmh.de/das-festival/festivalprofil/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁰⁴www.dok-leipzig.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁰⁵www.dok-leipzig.de/festival/festivalstruktur/festivalstruktur, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁰⁶www.dok-leipzig.de/festival/festivalstruktur/festivalstruktur, Letzter Zugriff 31.01.2015

CHE FÜR KINO UND FERNSEHEN umzubenennen. Erst 1991 bekommt das Filmfestivals den Titel, den es heute noch trägt. Wegen der veränderten Fördersituation nach der Wiedervereinigung heißt das Filmfestival seit 1991 INTERNATIONALES LEIPZIGER FESTIVAL FÜR DOKUMENTAR- UND ANIMATIONSFILM, oder auch: DOK.LEIPZIG¹⁰⁷. 2014 meldete das Festival einen neuen Besucherrekord von 42 000 Zuschauern und ist damit das bestbesuchte Dokumentarfilmfestival in Deutschland.¹⁰⁸ Der Festivalleiter Claas Danielsen spricht den Erfolg aus: “Wir erleben in Leipzig einen wahren Dokumentarfilmboom, die Zuschauerzahlen steigen Jahr für Jahr. Mittlerweile erreichen wir unsere Kapazitätsgrenze, knapp 80 Vorstellungen waren ausverkauft.”¹⁰⁹ Die DOK.LEIPZIG ist mit der Vergabe von 17 Preisen im Gesamtwert von 66 500 Euro und den bundesweit höchsten Zuschauerzahlen das größte Dokumentarfilmfestival in Deutschland.¹¹⁰

Das zweite Dokumentarfilmfestival, (das noch existiert) wird 1977 gegründet: Die DUISBURGER FILMWOCHEN¹¹¹. Sie versteht sich auch als FESTIVAL DES DEUTSCHSPRACHIGEN DOKUMENTARFILMS und heißt Grenzgänger und Mischformen willkommen.¹¹² Das Filmfestival veröffentlicht bisher keine Zuschauerzahlen.

1983 wird das KASSELER DOKFEST¹¹³ ins Leben gerufen und zeigt hauptsächlich dokumentarische Filme im Programm, aber auch Nordhessische Spielfilmproduktionen. 2013 besuchten 13 200 Zuschauer das Festival.¹¹⁴

1985 findet das INTERNATIONALE DOKUMENTARFILMFESTIVAL MÜNCHEN, das DOK.FEST MÜNCHEN¹¹⁵ erstmals statt. Auch dieses Dokumentarfilmfestival ernennt das Jahr 2014 zur zuschauerstärksten Ausgabe mit 27 000 Zuschauern.¹¹⁶

3300 Zuschauer im Jahr 2014 zählte das DOCUMENTART¹¹⁷ in seiner 23. Auflage.¹¹⁸ Es wurde 1992 gegründet. DOCUMENTART ist ein Filmfestival an der Grenze zu Polen, welches den internationalen Dialog fördern will und europäische, besonders osteuropäi-

¹⁰⁷ www.dok-leipzig.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁰⁸ www.dok-leipzig.de/festival/festival-news?start:int=11, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁰⁹ www.dok-leipzig.de/festival/festival-news?start:int=11, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹¹⁰ www.dok-leipzig.de/festival/festival-news?start:int=11, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹¹¹ www.duisburger-filmwoche.de/reglement.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹¹² www.duisburger-filmwoche.de/festival13/festival_reglement.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹¹³ www.kasselerdokfest.de/de/aktuelles/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹¹⁴ www.kasselerdokfest.de/de/festival/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹¹⁵ www.dokfest-muenchen.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹¹⁶ www.dokfest-muenchen.de/geschichte.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹¹⁷ www.dokumentart.info/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹¹⁸ www.dokumentart.info/dokumentart-2014/aktuelle-meldungen/23dokart-erfolgreich-beendet/920eb48482ae1d3f81b8416ed0b83f75/, Letzter Zugriff 31.01.2015

sche Dokumentarfilme zeigt.¹¹⁹

Mit diesen fünf Festivals sind alle Filmfestivals in Deutschland genannt, die vor 1992 gegründet wurden und den Dokumentarfilm in den Mittelpunkt ihres Programms stellen und darauf schon im Veranstaltungstitel hinweisen:

1955 DOK.LEIPZIG. INTERNATIONALES FESTIVAL FÜR DOKUMENTAR- UND ANIMATIONSFILM.

1977 DUISBURGER FILMWOCHEN. FESTIVAL DES DEUTSCHSPRACHIGEN DOKUMENTARFILMS.

1983 KASSELER DOKFEST.

1985 DOKFEST MÜNCHEN. INTERNATIONALES DOKUMENTARFILMFESTIVAL MÜNCHEN.

1992 DOCUMENTART. EUROPEAN FILMFESTIVAL FOR DOCUMENTARIES in Neubrandenburg und Szczecin/Polen.

Zwei dieser Dokumentarfilmfestivals beschränken sich allerdings nicht ausschließlich auf den Dokumentarfilm. Die DOK.LEIPZIG hat auch Animationsfilme mit im Programm und das KASSELER DOKFEST vergibt den GOLDENEN HERKULES an "alle auf Leinwand präsentierbaren Formate und Genres".¹²⁰

Nach 1992 wird es bis Anfang der 2000er still um die blühende Dokumentarfilmfestivallandschaft- es gründen sich lange keine weiteren deutschen Filmfestivals, die sich hauptsächlich mit dem dokumentarischen Film auseinandersetzen.

3.3.2 Die Dokumentar(film)festivals seit 2002

2002 (wenige Zeit nach dem ersten Dokumentarfilm-Besuchermillionär BUENA VISTA SOCIAL CLUB¹²¹) beginnt mit der NATURVISION¹²² eine Häufung von Dokumentarfilmfestivalgründungen.

¹¹⁹ www.dokumentart.org/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹²⁰ www.kasselerdokfest.de/de/preise/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹²¹ Regie: Wim Wenders, 1999

¹²² www.festival.natur-vision.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

- 2002** *NaturVision. Filmtage Bayerischer Wald* zeigt Dokumentarfilme und dokumentarische Kurzfilme zum Thema Natur und Umwelt. Seit 2012 wird es parallel auch in Ludwigsburg veranstaltet.¹²³
- 2004** *Dokumentarfilmwoche Hamburg* zeigt internationale und regionale Dokumentarfilmproduktionen.¹²⁴
- 2006** *Doku.Arts* in Berlin widmet sich dem Dokumentarfilm über Künstler und deren Schaffen.¹²⁵
- 2006** *Underdox. Filmfestival für Dokument und Experiment* bietet in München ein Programm an Dokumentar- und Experimentalfilmen, die mit Formen und Inhalten des Dokumentarischen spielen.¹²⁶
- 2007** *Nonfiktionale* in Bad Aibling widmet sich dem deutschsprachigen Dokumentarfilm zu einem jährlich wechselnden Thema, welches das Dokumentarfilmschaffen reflektiert.¹²⁷
- 2007** *Greenscreen. Internationales Naturfilmfestival Eckernförde* hat überwiegend dokumentarische Naturfilme im Programm.¹²⁸
- 2010** *Berlin Documentary Forum* widmet sich dokumentarischen Praktiken in unterschiedlichen Disziplinen” der Kunst; im *Haus der Kulturen der Welt*.¹²⁹
- 2012** *ZWICKL Schwandorfer Dokumentarfilmtage* bieten ein Programm an alten und neuen Dokumentarfilmen in der bayerischen Kleinstadt Schwandorf.¹³⁰
- 2014** *DOKKA Dokumentarfestival* in Karlsruhe, das sich der Vielfalt dokumentarischer Medien verschreibt.¹³¹

¹²³ www.festival.natur-vision.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹²⁴ www.dokfilmwoche.com/index.php?id=780, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹²⁵ www.doku-arts.de/2013/de/ueber-uns, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹²⁶ www.underdox-festival.de/de/festival.htm, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹²⁷ www.nonfiktionale.de/index.php?id=7, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹²⁸ www.greenscreen-festival.de/index.php?id=184, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹²⁹ www.hkw.de/de/programm/projekte/2014/berlin_documentary_forum_3/start_berlin_documentary_forum_3.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹³⁰ www.2wickl.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹³¹ www.dokka.de/p/festivalinfos, Letzter Zugriff 31.01.2015

Die neueren deutschen Dokumentar(film)festivals kennzeichnet die hauptsächliche Ausstellung des Dokumentarfilms und der Betonung des Dokumentarfilms im Veranstaltungstitel. Bei diesen neun Neugründungen ist es anders, als bei den 'Urgesteinen': sie verschreiben sich fast alle gänzlich dem dokumentarischen Film, legen dabei Wert auf Mischformen und setzen sich auch mit anderen dokumentarischen Medien auseinander. Spielfilme sind ausgeschlossen. Nur bei GREENSCREEN¹³² sind bei "unabhängigen Produktionen alle Genres zugelassen"¹³³.

Wurden vor der 2000er-Wende nur drei reine Dokumentarfilmfestivals in Deutschland gegründet (1977: DUISBURGER FILMWOCHEN; 1985: DOK.FEST MÜNCHEN; 1992: DOCUMENTART), sind es zwischen 2001 und 2014 sechs (GREENSCREEN, DOKKA, BDF zählen hier nicht dazu). Das sind in 12 Jahren fast doppelt so viele Festivalgründungen, wie in den 23 Jahren davor- und das innerhalb eines lange geglaubten Spartengenres. Ein enormer Anstieg, der deutliche Tendenzen zeigt. Die Festivals setzen sich stark mit Unterkategorien des Dokumentarfilms (wie beispielsweise dem Naturfilm) auseinander und wenden sich konzeptuell zuehrend künstlerischen Praktiken zu.

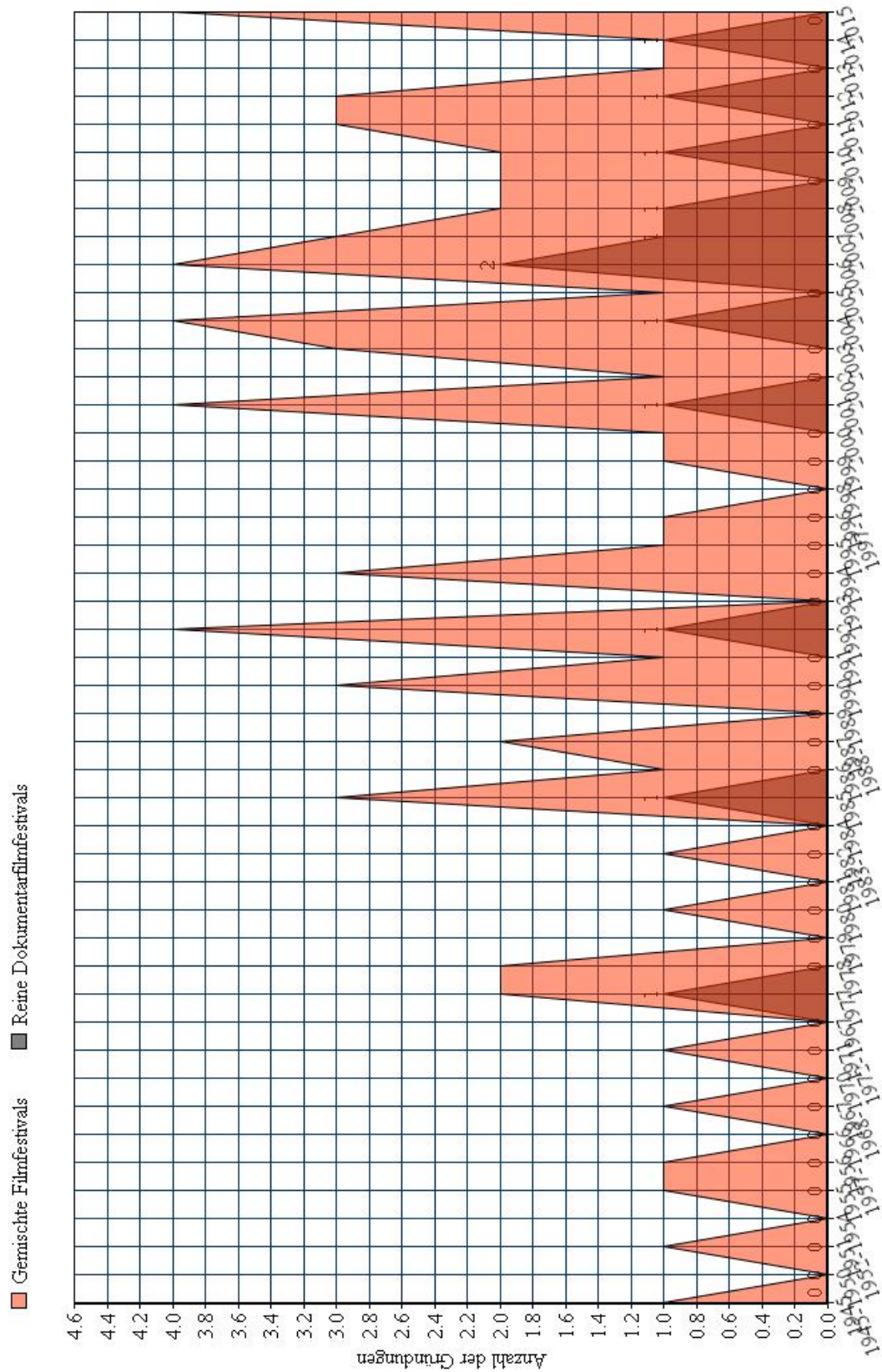
Bei den 64 Festivals, die auf FILMFESTIVALLIFE registriert sind und unter anderem Dokumentarfilme zeigen, sind sechs, die den Dokumentarfilm in den Mittelpunkt stellen: Die DOKUMENTARFILMWOCHEN HAMBURG, die DOKUMENTART, das DOKFEST MÜNCHEN, die DUISBURGER FILMWOCHEN, die DOK.LEIPZIG und das DOKFEST KASSEL. Das folgende Diagramm (Abbildung 4) zeigt die Gründungsentwicklung der Filmfestivallandschaft mit Dokumentarfilmanteil und dazu im Vergleich die reinen Dokumentar(film)festivals. Als Quelle dienten die Angaben von FILMFESTIVALLIFE¹³⁴, die neueren Dokumentar(film)festivals seit 2002 wurden von mir hinzugefügt.

¹³²www.greenscreen-festival.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹³³www.greenscreen-festival.de/index.php?id=184, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹³⁴<http://goo.gl/0w6p9X>, Letzter Zugriff 31.01.2015

Gründungen deutscher Filmfestivals mit Dokumentarfilmanteil



Gründungsjahr
www.filmfestivallife.com

Abbildung 4: Zwischen 2002 und 2014 haben sich neun Dokumentar(film)festivals in Deutschland gegründet. Mehr als in den 50 Jahren zuvor.

Die ‘konventionellen’ Dokumentarfilmfestivals: DOKUMENTARFILMWOCHE HAMBURG, ZWICKL & NONFIKTIONALE Drei der neuen Festivals widmen sich dem Dokumentarfilm in einer allgemeinen Art und Weise: die DOKUMENTARFILMWOCHE HAMBURG¹³⁵, das ZWICKL¹³⁶ und die NONFIKTIONALE¹³⁷. Sie werden unter dem Punkt ‘konventionell’ betrachtet, weil sie sich keiner speziellen Sparte des Dokumentarfilms widmen und somit zugänglich für alle Formen des Genres sind.

2004 gründet Rainer Krisp, Mitbegründer des 3001 KINO¹³⁸ in Hamburg gemeinsam mit Rasmus Gerlach die DOKUMENTARFILMWOCHE HAMBURG. Sie zeigt an fünf Tagen in fünf Sektionen internationale sowie regionale Dokumentarfilmproduktionen in vier Hamburger Kinos und hat gerne außergewöhnliche Dokumentarfilme wie DER UNFER-TIGE¹³⁹ im Programm. Seit 2009 gibt es den Wettbewerb DIREKT, in dessen Zuge der KLAUS-WILDENHAHN-PREIS vergeben wird. Er ist von der Landeszentrale für politische Bildung gestiftet und mit 3000 Euro dotiert. Die teilnehmenden Filme sollen sich mit “politisch relevanten Themen”¹⁴⁰ beschäftigen und anhand dokumentarischer Formen “die herkömmlichen Sehgewohnheiten genauso hinterfragen wie die dargestellten Inhalte.”¹⁴¹

Die HAMBURGER DOKUMENTARFILMWOCHE hat seit 2014 die Sektion FOKUS im Programm, welches sich jährlich anhand eines wechselnden Themas einer Methode des Dokumentarfilms widmet, welches 2014 INSZENIERTE DOKUMENTE¹⁴² hieß. Mit dem FOKUS weist die Hamburger Dokumentarfilmwoche eindeutige Parallelen zu dem bayrischen Filmfestival NONFIKTIONALE auf. Nicht nur thematisch überschneidet sich INSZENIERTE DOKUMENTE mit dem Thema GRENZGÄNGE der NONFIKTIONALE 2014. Beide wollten mit Beispielfilmen die Darstellung “komplexer Wirklichkeiten”¹⁴³ beziehungsweise “Dinge, die durch reine Beobachtung nicht festzuhalten sind”¹⁴⁴, untersuchen.

¹³⁵ www.dokfilmwoche.com/index.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹³⁶ www.2wickl.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹³⁷ nonfiktionale.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹³⁸ www.3001-kino.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹³⁹ www.youtube.com/watch?v=KaIwvj_bnnE, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁴⁰ www.dokfilmwoche.com/index.php?id=1009, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁴¹ www.dokfilmwoche.com/index.php?id=1009, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁴² www.dokfilmwoche.com/index.php?id=1013, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁴³ www.nonfiktionale.de/index.php?id=147, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁴⁴ www.dokfilmwoche.com/index.php?id=1013, Letzter Zugriff 31.01.2015

Auch die Reflexion über Instrumente, Möglichkeiten und Entwicklungen des Dokumentarfilms werden bei der HAMBURGER DOKUMENTARFILMWOCHE, als auch bei der NONFIKTIONALE anhand eines Mottos genauer betrachtet. Das Hamburger Filmfestival tut dies anhand einer Sektion, die NONFIKTIONALE nimmt das Motto gar als Überthema für das gesamte Festival.

Die Macher der NONFIKTIONALE wollten als Reaktion auf den “Boom des Dokumentarfilms”¹⁴⁵ die Lücke an reinen Dokumentarfilmfestivals schließen, indem sie 2007 ein Festival gründeten, das sich nicht auf Neuproduktionen beschränkt. Um ein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der deutschen Festivallandschaft zu schaffen, sollte jedes Festival unter ein eigenes Motto gestellt werden, das die handwerklichen “Aspekte des Genres genauer in den Blick”¹⁴⁶ nimmt.

Die Dokumentarfilmer Boris Tomschiczek und Knut Karger beschlossen 2007 gemeinsam mit der Filmjournalistin und Drehbuchlektorin Dr. Tamara Danicic ein Dokumentarfilmfestival zu gründen, das ihren Vorstellungen von einem gelungenen Festival entsprach. Der bayerische Kurort Bad Aibling wurde als Standort ausgewählt, da Tomschiczek dort lebte und die Stadtverwaltung signalisierte, das Festival finanziell zu unterstützen. Das Festival findet jährlich mehrere Tage in den zwei ortsansässigen Kinos statt und vergibt den mit 2000 Euro dotierten NONFIKTIONALE-PREIS und einen Sachpreis für die beste Kameraarbeit. Gewinner ist derjenige Film, der das jeweilige Motto am besten umsetzt. Die Motti seither waren: SEELENSUCHER-MENSCHENFRESSER (2007), WIRKLICH KOMISCH (2008), ECHT-ZEIT (2009), INNENWELTEN (2010), NABELSCHAU (2011), GRENZGÄNGE (2012), MECHANIK DER WELT (2013), DER GELIEHENE BLICK (2014), SCHAUPLÄTZE (2015).¹⁴⁷ Zu jedem der etwa zwanzig alten und neuen Filme, die es in das Programm schaffen, werden die Filmemacher zu einem Publikumsgespräch nach Bad Aibling eingeladen. Die Vorbereitungszeit beginnt neun Monate vor dem Festival und wird drei Monate vorher bereits zum Vollzeitjob für Leiterin Dr. Danicic.¹⁴⁸ Die ureigenen Instrumente und neuen Erscheinungen des Dokumentarfilms in einem Überthema zu reflektieren und darunter ein Programm an Beispielfilmen zu zeigen, ist ein Zeichen für den offensichtlichen Bedarf an Klärung dokumentarisch basierter Fra-

¹⁴⁵ www.nonfiktionale.de/index.php?id=147, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁴⁶ Manifest Nonfiktionale, 2007 (siehe Anhang)

¹⁴⁷ www.nonfiktionale.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁴⁸ <http://www.nonfiktionale.de/index.php?id=7>, Letzter Zugriff 31.01.2015

gen. Die Festivals treten hier ein als Aufklärer, die das interessierte Publikum aber auch Fachbesucher in Podiumsgesprächen und Diskussionen mit Informationen und Denkanstößen zu aktuellen Entwicklungen im Dokumentarfilm versorgen. Die NONFIKTIONALE will genauso wie die HAMBURGER DOKUMENTARFILMWOCHHE auch, Plattform für Diskussionen und Reflexionen über das Dokumentarfilmschaffen sein. Auch das ZWICKL will mit seinem Dokumentarfilmprogramm “Anziehungspunkt für ein buntes Publikum sein und mit seinen Themen und Inhalten zum Austausch, Gespräch und zur Diskussion anregen.”¹⁴⁹ Der Dokumentarfilm scheint bei diesen Festivals die Basis für Diskussionen im Kinosaal zu sein und möchte zumindest bei der NONFIKTIONALE und der DOKUMENTARFILMWOCHHE HAMBURG auch den Werkstattcharakter durch die Reflexion des Dokumentarfilmschaffens ermöglichen.

Das ZWICKL wurde 2012 von der Studentin für Theater- Film- und Medienwissenschaft Anne Madlene Schleicher in der bayerischen Kleinstadt Schwandorf ins Leben gerufen. Über lokale Sponsoren finanziert, kostet der Eintritt pro Film zwei Euro, im bayerischen ein ‘ZWICKL’ genannt. Das Festival vergibt keinen Preis und zeigt alte und neue Dokumentarfilme in bunter Mischung. 2012 und 2013 fand es in dem ortsansässigen Kino statt, 2014 dann belebte es erstmals ein leerstehendes Kino für die Zeit des Festivals wieder und bespielte noch zwei Nebenspielorte: den Schwandorfer Felsenkeller und die neue Leitwarte eines Müllkraftwerks.¹⁵⁰ Inzwischen setzt sich die Finanzierung zu circa je einem Drittel aus Eintrittsgeldern, lokalen Sponsoren und der Beteiligung der Stadt Schwandorf zusammen. In der Erstaufgabe des ZWICKL sahen sich 1300 Menschen Dokumentarfilme an. 2014 hatte das Festival die Rekordbesucherzahl von 2700 Besuchern in einer Woche erreicht.¹⁵¹

Auch die Erstaufgabe der NONFIKTIONALE brach die 1000er-Marke: 1100 Zuschauer seien dort gewesen, berichtet der Mangfall-Bote am 01. Oktober 2007. In den letzten drei Jahren hätten sich die Zuschauerzahlen auf 1500 Besucher eingependelt.¹⁵² Bei der NONFIKTIONALE sei nach Angaben von Dr. Tamara Danicic besonders der Verkauf von Festivalpässen gestiegen. Für die Festivalmacher heißt das, dass “immer mehr Zuschau-

¹⁴⁹www.2wickl.de/philosophie/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁵⁰www.2wickl.de/spielorte/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁵¹www.mittelbayerische.de/region/schwandorf/artikel/das-pralle-leben-auf-der-leinwand/1172232/das-pralle-leben-auf-der-leinwand.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁵²Vgl. Dr. Danicic Tamara, Fragenkatalog Nonfiktionale, siehe Anhang

er kommen, um sich auf das Programm als solches einzulassen und nicht nur wegen einzelner (nach thematischen Kriterien ausgesuchten) Filme.”¹⁵³

Die Einreichungen bei der HAMBURGER DOKUMENTARFILMWOCHE waren laut dem Programmheft nie so hoch wie im Jahr 2014.¹⁵⁴

Das ZWICKL und die NONFIKTIONALE finden beide in Kleinstädten statt. Die Stadt Schwandorf hat circa 30 000 Einwohner¹⁵⁵, Bad Aibling hat 18 000¹⁵⁶. In den ersten Konzepten der Festivals weisen die Gründer auf den Mehrwert eines Filmfestivals hin. Eine Stadt, besonders eine Kleinstadt, könne durch ein Festival auf sich aufmerksam machen und sein Image deutlich verbessern, auch als Anziehungspunkt für Tourismus.¹⁵⁷ Dass die Kommunen einen Wert für sich darin sehen, sieht man an der Finanzierung. Die Stadt Schwandorf tritt in der Erstaufgabe des ZWICKL noch als Mitsponsor auf, seit 2013 dann als Veranstalter und finanziert inzwischen ein Drittel der Kosten, die sich auf insgesamt 20 000 Euro belaufen. Die NONFIKTIONALE kostete in der Erstaufgabe allein schon 20 000 Euro, wobei die Hauptorganisatoren ehrenamtlich arbeiteten. Inzwischen haben sich die Ausgaben um 80 Prozent erhöht und Dr. Danicic sowie eine weitere Mitarbeiterin werden für ihren Arbeitsaufwand entschädigt. Die NONFIKTIONALE wird gar von der Stadt Bad Aibling, dem Landkreis Rosenheim, dem Bezirk Oberbayern und dem Land Bayern teilfinanziert.¹⁵⁸ Und auch die DOKUMENTARFILMWOCHE HAMBURG wird von einer öffentlichen Stelle gefördert: der Kulturbehörde Hamburg.¹⁵⁹

Die erste Idee dieser Festivals stammte aber nicht von den öffentlichen Stellen, sondern von Privatpersonen, die jedoch aus der Branche kommen. Ein Kinomitbetreiber, zwei Dokumentarfilmer, eine Filmjournalistin und eine Studentin für Filmwissenschaft legten den Grundstein für diese Festivals. So ist es auch mit dem DOKU.ARTS und UNDERDOX.

¹⁵³Ibid. siehe Anhang

¹⁵⁴Programmheft Hamburger Dokumentarfilmwoche, www.dokfilmwoche.com/index.php?id=1005, Letzter Zugriff 31.01.2015, S. 4

¹⁵⁵www.schwandorf.de/index.phtml?NavID=292.8&La=1, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁵⁶www.de.wikipedia.org/wiki/Bad_Aibling, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁵⁷Manifest Nonfiktionale, siehe Anhang

¹⁵⁸www.nonfiktionale.de/index.php?id=4, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁵⁹www.dokfilmwoche.com/index.php?id=702, Letzter Zugriff 31.01.2015

Die Spartenfestivals

Die Kunst-Dokumentarfilmfestivals: DOKU.ARTS & UNDERDOX Das DOKU.ARTS in Berlin und das UNDERDOX in München beschränken sich im Gegensatz zu den genannten 'konventionellen' Dokumentarfilmfestivals auf die künstlerische Seite des Dokumentarfilms. Das DOKU.ARTS beschränkt sich auf Dokumentarfilme, die Künstler und deren Schaffen begleiten und das UNDERDOX nennt im Nebentitel schon seine Orientierung: Das FILMFESTIVAL FÜR DOKUMENT UND EXPERIMENT. Dabei beschränkt sich das UNDERDOX nicht mehr nur auf den Kinosaal als Ausstellungsort, sondern benutzt auch Galerieräume zur Ausstellung der Filme.

DOKU.ARTS wurde 2006 von Andreas Lewin gegründet, der Dokumentarfilmregie am EUROPEAN FILM COLLEGE in Dänemark studierte.¹⁶⁰ Mehrere Wochen zeigt das Festival Filme im Zeughauskino im DEUTSCHEN HISTORISCHEN MUSEUM in Berlin.¹⁶¹ Das DOKU.ARTS wird von der KULTURSTIFTUNG DES BUNDES und der ALLIANZ KULTURSTIFTUNG gefördert.¹⁶²

“Fast von Beginn der Filmgeschichte an waren Filmemacher fasziniert davon, den künstlerischen Schaffensprozess zu dokumentieren. (...) Junge Filmemacher machen oft ihren ersten Film über Kunst oder einen Künstler. Die Herstellungszeiten dieser Filme sind meist besonders lang und resultieren in beeindruckenden Studien über das Leben und Werk von Künstlern.(...) Doku.Arts zeigt die Stärken, Vielfalt, Fantasie und Experimentierfreudigkeit des dokumentarischen Genres.”¹⁶³

Das UNDERDOX wendet sich ebenfalls hin zu dem Experimentalfilm, der oft mit dem dokumentarischen Genre eng verknüpft ist.

“Sein Programmschwerpunkt liegt auf internationalen Dokumentarfilmen, die sich durch ihre besondere künstlerische Form auszeichnen.”¹⁶⁴

Das UNDERDOX wurde (im selben Jahr wie das Doku.Arts) 2006 aus der Initiative der Filmjournalistin- und Kuratorin Dunja Bialas und dem Kinobetreiber Bernd Brehmer

¹⁶⁰www.alewinfilm.de/de/about, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁶¹www.doku-arts.de/2013-14/de/programme, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁶²www.doku-arts.de/2013-14/de/ueber-uns, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁶³www.doku-arts.de/2013-14/de/ueber-uns, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁶⁴www.underdox-festival.de/de/festival.htm, Letzter Zugriff 31.01.2015

gegründet. Mit im UNDERDOX-Team ist auch Florian Geierstanger, der nicht nur für das DOK.FEST München arbeitet, sondern auch als Kurator für das DOKKA tätig ist.¹⁶⁵ Inzwischen findet es in drei Münchner Kinos und in einer Galerie statt.

Die Natur-Dokumentarfilmfestivals: GREEN SCREEN & NATURVISION Fern ab von den großen Metropolen liegen die zwei Naturfilmfestivals: das NATURVISION¹⁶⁶ und das GREEN SCREEN¹⁶⁷.

Das NATURVISION wurde 2002 erstmals im Nationalpark Bayerischer Wald veranstaltet und findet seit 2012 auch in der circa 400 Kilometer entfernten Stadt Ludwigsburg (89.510 Einwohner¹⁶⁸) statt. Baden-Württemberg verfügt über eine große Lobby an filmischen Institutionen. Deshalb ist es nicht abwegig, dass das NATURVISION seit 2012 sein Hauptaugenmerk auf die Veranstaltung in Ludwigsburg legt. Nicht nur die FILMAKADEMIE BADEN-WÜRTTEMBERG ist in Ludwigsburg seit 1991 ansässig¹⁶⁹. Auch der Branchentreff Dokumentarfilm, DOKVILLE genannt, wird in der Stadt jährlich veranstaltet. Dieser Branchentreff ist eine Veranstaltung des HAUS DES DOKUMENTARFILMS in Stuttgart, deren Leiter Dr. Kay Hoffmann auch der Festivalleiter (neben Ralph Thoms) des NATURVISION ist.¹⁷⁰ So befruchten sich diese Veranstaltungen gegenseitig und profitieren voneinander.

Auch auf finanzieller Ebene ist dies zu sehen: das Land Baden-Württemberg finanziert seit 1997 die Filmakademie Baden-Württemberg¹⁷¹, zu einem Teil auch das HAUS DES DOKUMENTARFILMS. Da ist es nicht verwunderlich, dass die Schirmherrschaft des NATURVISION der Ministerpräsident von Baden-Württemberg, Winfried Kretschmann übernimmt.¹⁷² Das NATURVISION hat sich mit den ortsansässigen Institutionen zusammengetan: Die FILMAKADEMIE BADEN-WÜRTTEMBERG ist Kooperationspartner, das SWR ist Medienpartner und das Land Baden-Württemberg ist Supporter. Das Festival findet an drei Tagen statt. In seiner Pressemitteilung vom 24. Juli 2013 gibt das

¹⁶⁵www.underdox-festival.de/de/initiatoren.htm, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁶⁶www.natur-vision.de/landing/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁶⁷www.greenscreen-festival.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁶⁸www.ludwigsburg.de/Lde/start/stadt_buerger/statistik.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁶⁹www.filmakademie.de/bewerbung-studium/studiengang-film-medien/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁷⁰www.festival.natur-vision.de/de/filmfestival/team.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁷¹www.filmakademie.de/ueber-uns/geschichte-der-akademie/, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁷²www.festival.natur-vision.de/de/filmfestival/schirmherrschaft-und-pate.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

NATURVISION bekannt, dass “die Zuschauerzahlen im Vergleich zum Vorjahr um ein Drittel auf 4.500 gesteigert werden konnten.”¹⁷³ 2014 konnten die Zuschauerzahlen sogar verdoppelt werden.¹⁷⁴

Das GREEN SCREEN, Internationales Naturfilmfestival Eckernförde (28 000 Einwohner¹⁷⁵) hat sich nach eigenen Angaben auf der Website “seit 2007 zum größten jährlich durchgeführten Naturfilmfestival in Europa entwickelt.”¹⁷⁶ In dem Jahr 2009 hatte das Festival 8000 Zuschauer, 2010 waren es 9000¹⁷⁷ und 2011 sprach man in einem Zeitungskommentar der Kieler Nachrichten von “mehr als 10 000 Besuchern”¹⁷⁸. 2014 erreichte es mit 211 eingereichten Naturfilmen aus 35 Ländern und 14.500 Besuchern einen neuen Rekord.¹⁷⁹ Das Festival kostet 290 000 Euro.¹⁸⁰

Die Dokumentarfestivals: BDF & DOKKA Die restlichen zwei Festivals offenbaren eine aktuelle Entwicklung, die wie das UNDERDOX für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung ist.

Sie zeigen sich als Veranstaltungen, die das Dokumentarische als künstlerische Ausdrucksform unserer Zeit sehen. Sie begrenzen sich nicht mehr nur auf den klassischen Begriff des Dokumentarfilms, sondern setzen sich mit anderen künstlerischen Formen des Dokumentarischen auseinander. Das BERLIN DOCUMENTARY FORUM (BDF)¹⁸¹ und das DOKUMENTARFESTIVAL KARLSRUHE (DOKKA)¹⁸² untersuchen anhand verschiedener Veranstaltungsorte (auch außerhalb des Kinos) nicht mehr nur ‘das Dokumentarische’ im Film (so wie es die anderen Dokumentarfilmfestivals tun), sondern nehmen ‘das Dokumentarische’ als Ausgangspunkt, von dem aus die Phänomene ‘Wahrheit’, ‘Wirklichkeit’ und deren herrschaftliche Transportmöglichkeiten kritisiert und in Fra-

¹⁷³Pressemitteilung 24.Juli 2013, siehe Anhang

¹⁷⁴Pressemitteilung vom 28.07.2014, siehe Anhang

¹⁷⁵www.eckernfoerde.de/index.phtml?sNavID=296.85&La=1, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁷⁶www.greenscreen-festival.de/index.php?id=184, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁷⁷[www.greenscreen-festival.de/index.php?id=221&L=%25271&tx_ttnews\[tt_news\]=158&cHash=ca42f0e96e1dc0814c409a7626630c31](http://www.greenscreen-festival.de/index.php?id=221&L=%25271&tx_ttnews[tt_news]=158&cHash=ca42f0e96e1dc0814c409a7626630c31), Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁷⁸Kommentar, Rutz

¹⁷⁹[www.greenscreen-festival.de/index.php?id=203&tx_ttnews\[tt_news\]=425&cHash=2e7400d28cc8556fd2018ac800490204](http://www.greenscreen-festival.de/index.php?id=203&tx_ttnews[tt_news]=425&cHash=2e7400d28cc8556fd2018ac800490204), Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁸⁰[www.greenscreen-festival.de/index.php?id=221&L=%25271&tx_ttnews\[tt_news\]=639&cHash=cca51ce7293ce7060ab6a26ceada8a8a](http://www.greenscreen-festival.de/index.php?id=221&L=%25271&tx_ttnews[tt_news]=639&cHash=cca51ce7293ce7060ab6a26ceada8a8a), Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁸¹hkw.de/de/programm/projekte/2014/berlin_documentary_forum_3/start_berlin_documentary_forum_3.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁸²dokka.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

ge gestellt werden. Die Festivals sehen sich im Zugzwang, das Dokumentarische nicht länger auf den Film und das Kino zu beschränkt auszustellen, sondern ihr Konzept den aktuellsten Entwicklungen anzupassen.

Das *Berlin Documentary Forum* widmet sich seit 2010 “dokumentarischen Praktiken in unterschiedlichen Disziplinen”¹⁸³ der Kunst. Veranstaltungsort und Initiator ist das HAUS DER KULTUREN DER WELT¹⁸⁴ in Berlin- eine Institution, die unter anderem über einen Kinosaal und einen Theatersaal verfügt.

“Das Haus der Kulturen der Welt ist ein Ort für die internationalen zeitgenössischen Künste und ein Forum für aktuelle Entwicklungen und Diskurse. (...) In einer Zeit, in der lokale und nationale Fragestellungen untrennbar mit internationalen Entwicklungen verbunden sind, bringt das Haus die Vielstimmigkeit der Welt zu Gehör und macht diese für den innergesellschaftlichen Dialog produktiv.”¹⁸⁵

Das BDF ist eine mehrtägige Veranstaltung des Hauses und findet alle zwei Jahre statt. Sein Programm beinhaltet neben Dokumentarfilmen auch Installationen und weitere künstlerische Werke, die aber überwiegend aus filmischen Ausstellungsobjekten bestehen. Es “widmet sich in einem interdisziplinären Kontext der Produktion und Präsentation von dokumentarischen Praktiken. Im Laufe von vier Tagen wird ein erweitertes Feld solcher Praktiken, die Film, Fotografie, Kunst, Performance, Architektur, Kulturgeschichte und Theorie umfassen, kritisch erforscht- spannende Begegnungen an der Schnittstelle von Diskursivem und Realem.”¹⁸⁶

Ein weiteres Festival, das sich mit dem Dokumentarischen auch über den Film hinaus auseinandersetzt, findet 2014 erstmals statt: Das *DokKa*, das Dokumentarfestival in Karlsruhe, welches sich nach Aussagen der Festivalmacher “entgegen den üblichen Dokumentarfilmfestivals”¹⁸⁷, der Vielfalt der Dokumentation verschreibt. “Damit werden - im Gegensatz zu den weit verbreiteten Dokumentarfilmfestivals - neben dem Film wei-

¹⁸³www.hkw.de/de/programm/projekte/2014/berlin_documentary_forum_3/start_berlin_documentary_forum_3.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁸⁴www.hkw.de/de/index.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁸⁵www.hkw.de/de/hkw/ueberuns/Ueber_uns.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁸⁶hkw.de/de/programm/projekte/2014/berlin_documentary_forum_3/start_berlin_documentary_forum_3.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁸⁷www.dokka.de/p/festivalinfos, Letzter Zugriff 31.01.2015

tere dokumentarische Medien wie Hördokumentationen/Radiofeature und dokumentarische Installationen gleichwertig ins Programm eingebunden.”¹⁸⁸ Veranstaltungsort für die Dokumentarfilme, die Radiofeatures/Hördokumentationen und weiterer Programnteile ist die Kinemathek Karlsruhe und zwei Galerien.¹⁸⁹ Das DOKKA wurde 2013 von Nils Menrad, der an der HFG KARLSRUHE Medien Kunst und Film studiert hat, gegründet.¹⁹⁰ Die jährliche Veranstaltung DOKKA wird vom Kulturamt Karlsruhe und der Karlsruher Kulturinstitution ZKM gefördert und vom DOKKA E.V. unterstützt.¹⁹¹ Die Tendenz der neuen Dokumentar(film)festivals geht also hin zur Spartenbildung, zur intensiven Auseinandersetzung mit handwerklichen Fragen des Dokumentarfilmschaffens und erkennt künstlerische Werke genauso an, wie ‘klassische’ Dokumentarfilme. Letzteres wirkt sich auf die Beschaffenheit dieser Festivals aus: Sie finden nicht mehr nur im Kino statt, bieten andere Diskurse und andere Angebote. Die Festivals sehen sich als Forschungsort und Diskursraum, mit dessen Hilfe die Besucher auf die Suche nach der Wirklichkeit und der machtbezogenen Wirklichkeitsvermittlung gehen können. Die klare Tendenz zeigt hin zur Transmedialität des Dokumentarischen, die sich heute mehr denn je in künstlerischen Praktiken äußert. Die Festivals sind nur der Spiegel für diese Entwicklung und gleichzeitig der Ort, an dem die Geschichte, die in den Ausstellungsobjekten liegt, in anderen Diskursen fortgeführt wird. Bevor eine genauere Untersuchung der Konzepte der Festivals vorgenommen wird, sollen zu Anfang grundsätzliche Fragen des Dokumentarischen geklärt werden. Im Folgenden werden die Begrifflichkeiten ‘Dokument’, ‘Das Dokumentarische/Der Dokumentarismus’ und ‘Der Dokumentarfilm/dokumentarische Film’ unter dem Aspekt ‘Das Dokumentarische als Medium der Wirklichkeit’ beleuchtet.

¹⁸⁸www.dokka.de/p/festivalinfos, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁸⁹dokka.de/programm, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁹⁰Fragenkatalog Dokka, siehe Anhang

¹⁹¹dokka.de/p/sponsoren, Letzter Zugriff 31.01.2015

4 ‘Das Dokumentarische’ als Medium der Wirklichkeit

4.1 Das Dokument

Der Kern der Wortbedeutung ‘Dokument’ liegt in dem Beleg einer Tatsache; ein Dokument bezeugt also immer Tatsächliches.

Von zentraler Rolle ist dabei jedoch, wer dieses Tatsächliche schafft und damit quasi Erzeuger von Wirklichkeit wird. Als Akteure in diesem Kontext müssen zwei unterschiedliche Bedeutungsebenen des Dokuments beleuchtet werden, weil sie grundsätzliche Gedanken aufwerfen, die auch für das Dokumentarische in der Kunst von Bedeutung sein können.

Im juristischen Sinn ist ein Dokument eine von einer Obrigkeit beglaubigte Tatsache. Ein klassisches Beispiel dafür ist der Reisepass. Von staatlicher Stelle ausgestellt, gibt er Auskunft über Name und Herkunft einer Person. So wird das Dokument auch im alltäglichen Sprachgebrauch verstanden: Als “Urkunde, amtliches Schriftstück, Beweisstück, Zeugnis”¹⁹².

Auf einer natürlichen Ebene kann es uns im Sinne eines Fundstückes aus der Vergangenheit etwas tatsächlich Dagewesenes beweisen. Dabei ist der ausschlaggebende Unterschied zur juristischen Ebene des Dokuments, dass hier das Dokument *nicht* von einer staatlichen Autorität *erschaffen* wird. Folglich werden diese Art von Dokumenten meist nicht bewusst als solche angelgt, sondern nur beglaubigt.

So hat zum Beispiel der Homo sapiens vor 36 000 Jahren die “ältesten Gemälde der Menschheit”¹⁹³ erschaffen, die 1994 in Frankreich gefunden wurden. Er malte mit Kohle und Ocker umfangreiche Tierlandschaften an die Höhlenwände der Grotte Chauvet.¹⁹⁴ 36 000 Jahre später bezeugt die Höhlenmalerei diese Tatsache; es ist also ein Dokument für etwas Dagewesenes.

Dem juristischen sowie dem natürlichen Dokument gemein, dass sie durch eine Obrigkeit beglaubigt werden müssen. Der Polizist überprüft den Reisepass auf seine ‘Echtheit’

¹⁹² www.duden.de/rechtschreibung/Dokument, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁹³ Butaeye Damien, *Steinzeit auf Kunsthaz*, 2014, www.zeit.de/2014/32/grotte-chauvet-frankreich-hoehlenmalerei, Letzter Zugriff 31.01.2015

¹⁹⁴ Ibid.

und der Wissenschaftler ordnet die Höhlenmalereien anhand von Analysen in die Zeit vor 36 000 Jahren ein.

Damit einher geht jedoch ein grundlegendes Problem des Begriffs 'Wirklichkeit'. Denn ein Dokument kann die Wirklichkeit im Sinne der einzig wahren Wirklichkeit nicht belegen oder wiedergeben.

Denn es braucht auf der einen Seite immer jemanden, der es erstellt und auf der anderen Seite jemanden, der es interpretiert. Beide Vorgänge verfälschen das 'reine' Dokument (das Dokument kann nur 'rein' sein, solange es vom Menschen nicht als Dokument erkannt wird). Daraus lässt sich schließen, dass ein Dokument eigentlich nie als absoluter Beweis für etwas gelten kann. Denn "jedes Verfahren stellt wohl oder übel eine Manipulation des Dokuments dar".¹⁹⁵

Wenn beispielsweise eine Kamera eine Demonstration filmt, kann sie immer nur *einen* Bildausschnitt wiedergeben und nicht die gesamte Demonstration. Die Audioaufnahme einer Zeugenaussage kann nie die Mimik des Zeugen wiedergeben, die schriftlichen Protokolle eines wissenschaftlichen Experiments können dessen Verlauf 'nur' beschreiben und schwarz-weiß Fotos geben keine Auskunft über Farbigkeit von Kleidungsstücken im 19. Jahrhundert. Die Wirklichkeitsdarstellung eines Dokuments ist also abhängig von den medienspezifischen Mitteln. Seine eindimensionale Darstellung kann nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit zeigen. Hinzu kommt, dass der Mensch, - egal ob es eine 'Autorität' oder ein 'einfacher' Rezipient ist -, das Dokument in sein außerdokumentarisches Umweltwissen einfügt und anhand verschiedener subjektiver Faktoren interpretiert. Ein Dokument kann also in einem idealistischen Sinne nicht als letztgültiger und absoluter Beweis für etwas gelten. Es kann die Wirklichkeit immer nur eindimensional wiedergeben. Daher ist 'das Dokumentarische' der Effekt, der bei der Überführung der Wirklichkeit in ein Medium entsteht. Mal mehr und mal weniger hat ein Werk, Dokument oder Objekt einen dokumentarischen Gehalt.

¹⁹⁵ Comolli Jean-Louis, *Der Umweg über das Direct*, Orig. erschienen 1969, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, S. 219

4.2 Das Dokumentarische/ Der Dokumentarismus

Meint das 'Dokumentarische' eher den Überbegriff für jegliche dokumentarische Effekte der Wirklichkeit innerhalb eines Mediums, bezeichnet der 'Dokumentarismus' oftmals Praktiken der bildenden Kunst. Beide Begriffe werden oft im selben Kontext verwendet und werden in der vorliegenden Arbeit nicht voneinander unterschieden.

“Seit der Erfindung von Fotografie und Film und ihrer Institutionalisierung als visuelle Medien in Journalismus, Wissenschaft und Kunst hat sich der traditionelle Austausch zwischen Bericht erstattenden, szientifischen und künstlerischen Bildpraktiken zunehmend verstärkt. Denn die Schnittstellen dieser diskursiven Bereiche überlagert ein offener Begriff: das Dokumentarische - dieses lässt sich nicht auf ein technisch oder stilistisches Charakteristikum bildlicher Produktion reduzieren. Es ist vielmehr das theoretische Feld in einem komplexen System von Beziehungen und Bezügen, deren kleinster gemeinsamer Nenner in der ebenso simplen wie wirkungsreichen Tatsache liegt, dass Bilder generell kein Abbild von Realität wiedergeben.”¹⁹⁶

Oftmals wird das Dokumentarische als Erscheinung der Postmoderne gesehen, die seit den 1960er Jahren durch Videokunst voran getrieben wurde. Tatsächlich sind die Ursprünge jedoch schon viel früher zu suchen.

“Das Dokumentarische ist die Repräsentation vorgefundener Realität im aufgezeichneten Dokument, dessen Wahrhaftigkeit durch das indexikalische Verhältnis zum Original verbürgt wird. Es steht in enger Verbindung zur Entwicklung der Moderne, denn das Dokumentarische bringt sich selbst als das Genre einer objektiven Wissbarkeit ins Spiel.”¹⁹⁷

Die Französische Revolution gilt auf politischer Ebene als Beginn der Moderne. Die 'objektive Wissbarkeit' oder anders gesagt die Festlegung der 'Wahrheit' ist fortan nicht mehr allein der Obrigkeit vorbehalten. Das Individuum wird durch die Französische Revolution erstmals in den Fokus gerückt, dem die Fähigkeit zur individuellen Definition der Wirklichkeit zugetraut wird. Dies steht in enger Beziehung zum Dokument,

¹⁹⁶Holert Tom, *Die Erscheinung des Dokumentarischen*, Orig. erschienen 1997, in: *Auf den Spuren des Realen-Kunst und Dokumentarismus*, S.53

¹⁹⁷Cowie Elizabeth, *Dokumentarische Kunst: das Reale begehren, der Wirklichkeit eine Stimme geben*, in: *Auf den Spuren des Realen-Kunst und Dokumentarismus*, S.16

das vor allem im damaligen Kontext, die von einer Obrigkeit festgelegte Wirklichkeit ist. Die 'Suche' nach der Wahrheit, die nicht von einer Obrigkeit definiert wird, zieht sich somit durch die gesamte Moderne bis hin in die Postmoderne. Was Elizabeth Cowie meint folglich, dass das Dokumentarische das Werkzeug einer Gesellschaft ist, in der eine 'objektive Wissbarkeit' überhaupt möglich ist. Und die wurde durch die Moderne respektive die Französische Revolution eingeleitet.

Allerdings ist es erst Anfang des 20. Jahrhunderts der Theatermacher Erwin Piscator, der das Dokument als Beweismittel in einem künstlerischen Werk einsetzt. 1925 wird Piscators historische Revue TROTZ ALLEDEM! uraufgeführt. Durch die Montage aus Reden, Aufsätzen, Flublättern und Fotografien und Filmen wurde er zum "Wegbereiter einer neuen Theaterentwicklung"¹⁹⁸. Es ging ihm in dem von ihm erfundenen dokumentarischen Theater um den "möglichst vollständigen Ausschluss alles Erfundenen, bloß Erdachten, nur Fiktionalisierten."¹⁹⁹

Das Dokumentartheater bekam vor allem in den 1960er Jahren mit Peter Weiss einen neuen An Schub. Dieser Erfolg gründete vor allem in der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit. "Das Dokument versperrte dem bürgerlichen Publikum den Fluchtweg in eine problemlose Vergangenheitsbewältigung."²⁰⁰ Peter Weiss brachte das Ziel dieser Gattung zum Ausdruck:

"Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder."²⁰¹

Piscator war der Meinung, "am individuellen Dokument sei das objektive Allgemeine abzulesen.(...)Besondere Bedeutung kam dem Einsatz des Films zu. In ihm sah Piscator die einmalige Möglichkeit, das wissenschaftliche Dokument um die Zusatzpotenz einer wirkungsästhetischen, szenischen Wucht zu erweitern."²⁰²

¹⁹⁸Brauneck Manfred, Schneilin Gerard (Hg.), *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt Verlag 2007, S.309

¹⁹⁹Dr.Hornuff Daniel, *Lust am Allumfassenden.Dokumentarismen der Kunst*, S.28

²⁰⁰Brauneck Manfred, Schneilin Gerard (Hg.), *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt Verlag 2007, S.309

²⁰¹Weiss Peter, *Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Drama*, Frankfurt am Main: 1991, S.465

²⁰²Dr.Hornuff Daniel, *Lust am Allumfassenden.Dokumentarismen der Kunst*, S.28

In der Folge entstehen in gänzlich allen Bereichen der Kunst- auch durch die zunehmende Bildproduktion durch Fotografie und Film- dokumentarische Praktiken. Bis in die 1960er Jahre ist es dabei hauptsächliches Anliegen dokumentarischer Kunst, 'authentisches Material', 'im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet' wiederzugeben.

“Das Dokument wenn es sozusagen der scheinbaren ersten Wirklichkeit entnommen wird, darf sozusagen in der Form bearbeitet werden, es darf in Literatur überführt werden, in Radio überführt werden, ins Fernsehen überführt werden, in das Theater überführt werden, in die Kunst überführt werden, aber es darf nicht im Inhalt unverändert werden. Die Dokumentaristen brechen sozusagen den Kurzschluss zwischen dem Inhalt und der Form auf- das Dokument verfügt über etwas; dieses etwas ist zu übertragen in der Form allerdings zu bearbeiten.”²⁰³

Die in den 1960er Jahren aufkommende Videokunst setzt sich verstärkt mit den Massenmedien- vornehmlich dem Fernsehen- auseinander und öffnet sich damit einem neuen Diskurs des Dokumentarischen. Nicht mehr die Wahrheit soll möglichst sachengenaug abgebildet werden. Die Künstler kritisieren fortan anhand dokumentarischer Methoden die Obrigkeit und stellen die Wahrheit und Wirklichkeit und deren herrschaftliche und mediale Vermittlungsstrukturen in Frage.

„Die Frage nach dem Dokument in der Kunst beantworteten die Dokumentaristen der 1960er Jahre aus einem Geist heraus, dessen Auffassungen sich auch die spätere Postmoderne bediente. Offenkundig verstand man die Informationsleistung der Massenmedien, ihr Ineinander-Verschränken von Form und Inhalt als Produkt einer 'Simulation', als verdoppelte Realität. In ihr würden die Kategorien von Als-ob und Tatsache in einer neuen Dimension, in der vom Philosophen Jean Baudrillard seit den 1980er Jahren immer wieder postulierten 'Hyperrealität' erst amalgamiert und letztlich pulverisiert. Für den Menschen bleibe das Produkt referenzlos und damit

²⁰³Dr. Daniel Hornuff, in: *Die neue Lust am Dokumentarischen*, Radiosendung vom 30.05.2014, SWR2, Transkript im Anhang

nicht zu entschlüsseln. An die Stelle des Realen trete ein sich selbst spiegelndes, ausschließlich medial vermitteltes 'Simularkum'."²⁰⁴

Die Kritik an medialen Vermittlungsstrukturen der Obrigkeit wird in den 1970ern und 1980ern um die Debatte der Beziehung von Original und Kopie, Vorbild und Abbild und Realität und Imagination erweitert. Fortan ist es ein zentrales Anliegen künstlerisch-dokumentarischer Werke, die generelle Abbildbarkeit von Realität in Frage zu stellen. Dies zeigt sich in zahlreichen Dokumentarfilmen bis hin zu Theorien von Barthes und Baudrillard. Die Diskurse um Wirklichkeit und deren Abbildung halten bis heute an:

“Ob es sich um das weite, durch Genre-codes strukturierte Feld der dokumentarischen Fotografie und des Dokumentarfilms handelt oder um Arbeiten, die institutionell und distributionell dem künstlerischen Feld zuzuordnen sind- der Griff zu Rhetoriken, Haltungen, Epistemologien und Ansprüchen des Dokumentarischen ist ohne einen entsprechenden 'metadokumentarische' Diskurs, der diesen Griff wiederum thematisiert beziehungsweise problematisiert, nicht (mehr) vorstellbar. Man könnte noch weiter gehen und sagen: Das dokumentarische Bild- als 'Diskursgegenstand'- ist schon lange nicht mehr die anerkannte, beglaubigte Aufzeichnung einer außerfilmischen respektive außermedialen Realität, sondern im Gegenteil die vorzügliche Gelegenheit, sich eben über die Bedingungen dieser Beglaubigung, dieses Glaubens an die Abbildbarkeit von Realität sowie den Status des realistischen Bildes zweifelnde Gedanken zu machen.”²⁰⁵

Dokumentarische Praktiken durchdringen in den 1970er Jahren bereits- auch im entferntesten Sinn- künstlerische Werke. Installationskunst muss sich dabei nicht primär als dokumentarische oder realistische Kunst äußern. Trotzdem ist einigen dieser Werke die Auflösung zwischen Realität und dem vom-Leben-getrennten Kunstwerk, anzumerken. So säuberten 1973 Mitglieder des SPD-Ortsvereins Leverkusen-Alkenrath die Badewanne von Joseph Beuys, die ursprünglich als Ausstellungsobjekt gedacht war, um darin Geschirr zu spülen. 1986 entfernte der Hausmeister der Düsseldorfer Kunstakademie

²⁰⁴Dr. Hornuff Daniel, *Lust am Allumfassenden. Dokumentarismen der Kunst*, S.31 f.

²⁰⁵Holert Tom, DIE ERSCHEINUNG DES DOKUMENTARISCHEN, in: *Auf den Spuren des Realen- Kunst und Dokumentarismus*, S.51

Beuys' FETTECKE²⁰⁶ und 2011 reinigte eine Reinigungskraft einen Gummitrog, der im Rahmen der Installation WENN'S ANFÄNGT DURCH DIE DECKE ZU TROPFEN Martin Kippenberger im Museum Ostwall ausgestellt war.²⁰⁷ Die Grenze zwischen Vorbild und Abbild hatten die Leute nicht gesehen, weil die Ausstellungsstücke offensichtlich nicht als solche erkennbar waren.

“Das Dokumentarische kann nicht primär als Stilmittel begriffen und auf formale Kriterien reduziert werden, seine Prozessualität bedingt eine Durchdringung der Realitäten ebenso wie eine Hinterfragung von Repräsentationsformen und konfrontiert zwangsläufig mit den stets virulenten Abgrenzungen und Überlagerungen von Kunst, Theorie und Politik.”²⁰⁸

Vor allem aber seit den 1990er Jahren- mit der digitalen Überwachung, voyeuristisch-fotografischen Omnipräsenz und sozialen Kontrolle durch das Internet-, hat der Dokumentarismus eine weitere Wende genommen. Künstlerische Werke bedienen sich zunehmend Dokumenten aus dieser (mehr oder weniger auch freiwilligen) Überwachung (zum Beispiel Videos von Youtube) und kritisieren nicht mehr nur die Frage der abbildbaren Wirklichkeit, sondern kritisieren anhand dieser Dokumente auch gleichzeitig den Überwachungsapparat, der uns mit der digitalen Welt umgibt.

Die mehr als 100-jährige Geschichte des Dokumentarismus verbindet trotz der verschiedenen Ansätze ein Ziel. Nämlich der Wirklichkeit anhand dokumentarischen Materials nachzuspüren und sie mit diesem Mittel auch zu kritisieren.

4.3 Der Dokumentarfilm/dokumentarische Film

Im ersten Moment transportiert der Begriff 'Dokumentarfilm' auf einer pragmatischen Ebene die Bezeichnung eines Films, der unter Verwendung dokumentarischen Filmmaterials in Spielfilmlänge einen wahren Tatsachenzusammenhang schildert:

²⁰⁶o.N., *Von Fettecken und Badewannen*, Süddeutsche Zeitung, 2012, www.sueddeutsche.de/kultur/unabsichtlich-zerstoerte-kunstwerke-mit-dem-ellbogen-durch-den-picasso-1.1448652-2, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁰⁷o.N., *Putzfrau schrubbt Kunstwerk kaputt*, Süddeutsche Zeitung, 2011, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/wie-einst-beuys-fettecke-putzfrau-schrubbt-kunstwerk-kaputt-1.1180540>, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁰⁸Gludovatz Karin, *Vorwort*, in: *Auf den Spuren des Realen- Kunst und Dokumentarismus*, S. 8

“Film mit Dokumentaraufnahmen, der Begebenheiten und Verhältnisse möglichst genau, den Tatsachen entsprechend zu schildern versucht.” ²⁰⁹

Aber im historischen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Metadiskurs ist der Dokumentarfilm viel mehr als das. Seine Geschichte muss getrennt und gleichzeitig parallel zum Dokumentarismus in der Kunst dargestellt werden. Denn einerseits vollzieht er eine eigenständige Entwicklung und andererseits überschneiden sich ab den 1960er Jahren Methoden und Diskurse des Dokumentarfilms mit dem Dokumentarismus.

Im Folgenden werde ich die Geschichte des Dokumentarfilms skizzieren, wobei ich mich auf verschiedene Dokumentarfilmtheorien des 20. Jahrhunderts stütze, die Eva Hohenberger in *BILDER DES WIRKLICHEN* veröffentlicht hat. Besonders konzentriere ich mich dabei auf die Entwicklung in Deutschland, die für die folgende Arbeit in Zusammenhang mit deutschen Dokumentarfilmfestivals sinnvoll erscheint.

Dabei darf auch die Metaebene der Wirklichkeitsabbildung nicht außer Acht gelassen werden, da sie im 20. Jahrhundert maßgeblich von der bildlichen Massenproduktion der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorangetrieben und somit auf die Seite des filmischen Mediums gehört.

Vom Dokumentarfilm kann heute eigentlich anhand der beschriebenen Wirklichkeitsdebatten nicht mehr gesprochen werden. Der Begriff ‘Dokumentarfilm’ scheint in diesem Kontext überfällig geworden zu sein, da er aus einer Zeit stammt, in der diese Gattung als Medium für Wirklichkeitsabbildung gesehen wurde. Daher ist aus heutiger Sicht die Bezeichnung ‘dokumentarischer Film’ sinnvoller, weil er auf die Schwankungen dokumentarischen Gehalts eines Films hinweist.

Bevor ich auf die geschichtliche Entwicklung des Dokumentarfilms eingehe, möchte ich noch zwei Herangehensweisen erläutern, durch die sich verschiedene Dokumentarfilmtheoretiker der Begriffsdefinition ‘Dokumentarfilm’ im letzten Jahrhundert anzunähern versuchten. Es ist zum einen die Definition in Anlehnung an den Spielfilm und zum anderen die Definition über den Weg des Zuschauers.

²⁰⁹www.duden.de/rechtschreibung/Dokumentarfilm, Letzter Zugriff 31.01.2015

Theoretische Ansätze

“Orientiert man sich zunächst phänomenologisch am Gegenstand, dann hängt die theoretische Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm davon ab, daß er selbst als etwas vom Spielfilm Unterschiedenes wahrgenommen wird und propagiert werden kann.”²¹⁰

Mit der Gegenüberstellung von Spielfilm und Dokumentarfilm weist Eva Hohenberger schon auf die Abhängigkeit des Dokumentarfilms von seinem größten Gegenüber hin. Denn viele Filmtheoretiker versuchten gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anhand dieses Vergleichs eine Einordnung des Dokumentarfilms.

Scheinfeigl nannte es “doppelte Berufung”²¹¹, die dem Film eigen ist. So sei der Film zwiegespalten in den fiktiven Bereich mit seinen erdichteten Geschichten und dem dokumentarischen Bereich, der “feststellt und berichtet, wie die Welt schon in Geschichten eingewoben ist.” Der dokumentarische Film filme also eine Welt, die ihm “auf jeden Fall voraus geht”²¹². Und auch Dziga Vertov bekundete mit seiner Bewegung KINOGLAZ seine Einstellung “für die Wirkung durch Fakten, gegen die Wirkung durch Fiktion”²¹³. Der Dokumentarfilm steht hier immer auf der Seite der Wirklichkeit und der Spielfilm ihm gegenüber als Medium der Fiktion.

Jost behauptete hingegen, der Unterschied zwischen Fiktion und dem Dokumentarischen sei, dass der Dokumentarfilm keine “diegetischen Schemata”²¹⁴ benutze, um seine Geschichte zu erzählen. Ist der Film so konstruiert, dass “alle Ereignisse zum Aufbau einer einzigen Bedeutung beitragen”²¹⁵, hat er bereits fiktive Elemente benutzt. Francois Jost unterschied 1989 Fiktion, Erzählung und Objektivität, um den “Grad an Dokumentarität”²¹⁶ zu ermitteln.

²¹⁰Hohenberger Eva, *Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, S.9

²¹¹Scheinfeigl Maxime, *Abzeitige Bilder*, 1995, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, S.209

²¹²Ibid., S. 211 f.

²¹³Vertov Dziga, *Wir. Variante eines Manifests*, 1973, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, S.86

²¹⁴Jost Francois, *Der Dokumentarfilm: Narratologische Ansätze*, 1989, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, S. 203

²¹⁵Ibid., S. 203

²¹⁶Ibid., S. 207

Eva Hohenberger hingegen hat eine nüchterne Unterscheidung getroffen, die Klarheit bringt:

“1. Auf einer institutionellen Ebene unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch eine alternative Ökonomie. Er wird weniger kapitalintensiv produziert, besitzt andere Vertriebswege, eine andere (etwa an Bildungseinrichtungen gebundene) Öffentlichkeit.

2. Auf einer sozialen Ebene unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch einen Anspruch auf Aufklärung und Wissen über die real existierende Welt. Der Dokumentarfilm hat gesellschaftlich eine andere Funktion als der Spielfilm.

3. Auf der Ebene des Produkts unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch die Nicht-Fiktionalität seines Materials. In der Organisation dieses Materials ist er abhängig von den Ereignisverläufen der Wirklichkeit selbst.

4. Auf einer pragmatischen Ebene unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm durch die Aktivierung realitätsbezogener Schemata. Dokumentarfilme werden als Filme über die reale Welt erkannt.”²¹⁷

Der 4. Punkt von Eva Hohenbergers Definition deutet eine weitere wichtige Herangehensweise an, mit der sich zahlreiche Theoretiker dem Begriff ‘Dokumentarfilm’ angenähert haben. Diese Theorien gehen davon aus, dass der Wahrheitsgehalt eines Dokumentarfilms zu einem großen Teil von der Erwartung des Rezipienten abhängig ist.

“Mehr noch als der fiktionale Film produziert der Dokumentarfilm den Eindruck, dem Zuschauer Ereignisse, die bereits stattgefunden haben, lediglich zu übermitteln. Er produziert die referentielle Illusion und bezieht aus dieser Produktion sein Prestige.”²¹⁸

Der Zuschauer begibt sich beim Sehen und Hören eines Dokumentarfilms in einen bestimmten Bewusstseinszustand. Bill Nichols meinte 1976, dass der Dokumentarfilm “Zu-

²¹⁷Hohenberger Eva, *Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*, 2006, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, S. 20

²¹⁸Guynn William Howard, *Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer*, 1990, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, S. 248

schauererwartungen weckt wie jedes andere Genre auch.”²¹⁹ Für Vivian Sobhack hängt diese Erwartung nicht nur von der Darstellung von Seiten des Dokumentarfilmers ab, sondern auch von “extratextuellem Wissen und Urteilsvermögen”²²⁰ des Zuschauers. Auch Guynn meinte, der Zuschauer binde den dokumentarischen Text an “verifizierbare historische Momente”.²²¹ Der Zuschauer bettet also den jeweiligen Film anhand von dokumentarischen ‘textuellen Charakteristika’ des Films und ‘extratextuellem Wissen’ in einen Sinnzusammenhang und errechnet daraus seinen ganz persönlichen Wert der Glaubhaftigkeit des Materials und der Geschichte.

“Es gibt ein starkes Gefühl für das Reale im Dokumentarfilm, aber seine Wirkung wird durch eine Veränderung des Bewusstseins des Zuschauers von der Beziehung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit erzielt. Das Signifikat im Dokumentarfilm hat den Status eines Dokuments; sein Signifikant bewahrt Spuren der Gegenwart von Ereignissen, die bereits stattgefunden haben. Die Projektion eines Dokumentarfilms ist immer ein Wiedererzählen.”²²²

Zusammenfassend lässt sich mit der Unterteilung Hohenbergers in verschiedene Theorieansätze Klarheit in die verschiedenen Ansätze bringen. Sie unterteilt die Theorien in dem Sammelband *BILDER DES WIRKLICHEN* in normative, reflexive und dekonstruktive Theorien. Dies sind solche, die den Sollzustand des Dokumentarfilms beschreiben, solche, die zentrale Problemfelder wie den Wirklichkeitsbezug der Gattung beleuchten und solche, die die Gattung als solches in Frage stellen und diese höchstens im pragmatischen Sinne gelten lassen.²²³

Geschichte Bezeugt ist das Wort ‘documentary’ erstmals in einer Filmkritik von John Grierson aus dem Jahr 1926. Er übernahm es von den Franzosen, die damit den Reisefilm bezeichneten. Grierson verstand unter ‘documentary’, das “creative treat-

²¹⁹Nichols Bill, *Dokumentarfilm-Theorie und Praxis*, 1976, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, S. 150

²²⁰Sobhack Vivian, *Die Einschreibung ethischen Raums-Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm*, 1984, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, S. 183

²²¹Guynn Howard William, *Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer*, 1990, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, S. 240

²²²Ibid., S. 249

²²³Vgl. Hohenberger Eva, *Dokumentarfilmtheorie*, in: *Bilder des Wirklichen*, S. 29 f.

ment of actuality”²²⁴. Damit legte er schon zu Beginn des Genres fest, dass der Dokumentarfilm die künstlerische Bearbeitung (und somit auch in gewissem Sinne Inszenierung) nicht ausschließt. Durch Montage, Bildselektion, Musik oder Ton sollte die Wirklichkeit nicht nur aufgezeichnet, sondern zum Wissenserwerb für das Publikum gestaltet werden.²²⁵ Damit geht er mit der Philosophie des Dokumentartheaters ‘im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet’ einher. Auch Piscators erstes dokumentarisches Theaterstück wurde 1925 aufgeführt. Beide künstlerische Strömungen wiesen also schon zu Beginn ihrer ‘Karriere’ auf eine mediale Bearbeitung der Realität respektive Aktualität hin.

John Grierson verwies 1942 rückwirkend darauf, dass die Idee des Dokumentarfilms in seiner jetzigen Form aus der Schule der politischen Wissenschaften in Chicago in den 1920er Jahren stammte. Einige Studenten wollten die Mängel im Erziehungswesen füllen und suchten nach einer entsprechenden Methode.

“Deshalb wollten wir weg von der reinen Anhäufung von Tatsachen und hin zur Geschichte (story), in der die Fakten in eine lebendige, organische Beziehung zueinander gesetzt werden”.²²⁶

Dass dies anhand des filmischen Mediums umgesetzt werden sollte, war nicht von Anfang an klar. Der Film war “zufällig das passendste und interessanteste”.²²⁷

Laut Eva Hohenberger, dass der Dokumentarfilm erst durch Grierson die “Bedeutung eines realistischen Genres, das seine gesellschaftliche Funktion in der Bildung von Öffentlichkeit und politischem Konsens” hat, entwickelte.²²⁸ Denn mit Griersons Einführung des Begriffs ‘documentary’, wurden die vorher nicht unter einem Genre zusammengefassten, nicht-fiktionalen Filme das erste Mal als eigenständiges Genre wahrgenommen.²²⁹ Grierson hatte (neben Dziga Vertov) als einer der ersten den ‘Dokumentarfilm’ an einen Wirklichkeitsbezug gekoppelt und eine “interventionistische soziale Funktion”²³⁰ abgeleitet. Dabei ist in diesem Sinne die soziale Funktion auch eine propagandis-

²²⁴Forsyth Hardy, INTRODUCTION, in: GRIERSON ON DOCUMENTARY, London: Latimer Trend & Co. 1966, S.5

²²⁵Vgl. Cowie Elizabeth, *Dokumentarische Kunst*, in: *Auf den Spuren des Realen*, S.18

²²⁶Grierson John, *Die Idee des Dokumentarfilms 1942*, 1942, in: *Bilder des Wirklichen*, Seite 108

²²⁷Ibid., S.105

²²⁸Hohenberger Eva, *Dokumentarfilmtheorie*, 2006, in: *Bilder des Wirklichen*, S.14

²²⁹Vgl. Ibid., S. 15

²³⁰Ibid., S. 10

tische Funktion, da mittels des Dokumentarfilms, wie schon erwähnt, bestimmte soziale Ideale transportiert werden, um das Volk zu erziehen.

Bereits in den 1920er und 1930er Jahren bildet sich dann eine Vielfalt an dokumentarischen Filmen aus, die meist als Vorfilme vor Spielfilmen gezeigt werden²³¹. Besonders als Vorfilm tritt der Dokumentarfilm zwischen 1935 und 1955 in Form von Lehr-Werbe- Industrie- und Propagandafilmen, Städte-Kultur- und Landschaftsbildern oder Dokumentar- und Kulturfilmen auf.²³² Die Kulturfilme sind damals besonders interessant für das Publikum, denn sie zeigten ferne und exotische Länder, die die Zuschauer damals nicht oder nur schwer bereisen konnten. "Die Authentizität dieser Bilder wurde nicht diskutiert, sondern schlicht vorausgesetzt".²³³

Dabei war es gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sogar notwendig zu inszenieren. Schon bei dem amerikanischen Dokumentarfilmklassiker NANOOK OF THE NORTH von 1922 wurden, wie Martina Knoben in der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG 2009 schreibt, Protagonisten gecastet und nicht mehr übliche Jagdmethoden der Inuit vorge-täuscht.²³⁴ Allein die technischen Vorgehensweisen mit notwendig umfangreichem Licht und schweren 35mm-Kameras erlaubten bei den Dreharbeiten zu NANOOK OF THE NORTH keine rein beobachtenden Dreharbeiten. Heinz Huber sagt treffend über die Zeit, in der noch mit schwerem Equipment gearbeitet wurde: "Der Zugang zur dokumentarischen Wirklichkeit wird auf weiten Strecken vom technischen Apparat verstellt".²³⁵ Ab den 1930ern bis Ende des zweiten Weltkriegs wird der Dokumentarfilm unter Hitler extrem für propagandistische Zwecke benutzt. Aus dem Missbrauch des Dokumentarfilms für faschistische Interessen in Italien und Deutschland entwickelt sich in der Folge in Italien der filmische Neorealismus. Nach Kriegsende, 1945, widmet sich diese Strömung in seinen Werken dem einfachen Menschen unter Verzicht auf Fiktion. Es will wahre Begebenheiten und 'menschlichen Fakten' abbilden, allerdings unter Einbezug von Laienschauspielern, die sich selbst spielen.²³⁶ Die neorealistischen Filme sind keine

²³¹Vgl. Guynn Howard, *Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer*, 1990, in: *Bilder des Wirklichen*, S.247

²³²Vgl. Zimmermann Peter, Hoffmann Kay, *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, in: *Close up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms*, Band 16, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003, S.11

²³³Hohenberger Eva, *Dokumentarfilmtheorie*, in: *Bilder des Wirklichen*, S.10

²³⁴o.N., *Vom Unbehagen in der Fiktion*, in: *Süddeutsche Zeitung*, erschienen am 13.01.2009

²³⁵Vortrag Dr. Hoffmann Kay, siehe Anhang

²³⁶<http://filmllexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7595>, Letzter Zugriff

Dokumentarfilme, leiten aber inhaltlich die Sehnsucht nach Realismus im Film ein, der wenig später im Dokumentarfilm verwirklicht wird.

In den 1960er Jahren ist es eine technische Neuerung, die das erste Mal in der Filmgeschichte den Dokumentarfilm unter ausdrücklichem Ausschluß von Inszenierungsstrategien definiert.²³⁷ Der Synchronon wird möglich und die tragbare 16-mm-Kamera eröffnet den Filmemachern gänzlich "andere Dinge zu filmen".²³⁸ In Amerika entwickelt sich daraus das DIRECT CINEMA, in Frankreich das CINEMA VERIETE, dessen Philosophien der möglichst unbeeinflussten Wirklichkeitsdarstellung in Deutschland wohl auch durch den Propagandafilm der Nationalsozialisten bestärkt wurde. Wohingegen das CINEMA VERIETE den Moderator im Bild zeigt, versucht das DIRECT CINEMA den Zuschauer gänzlich vergessen zu lassen, dass eine Kamera anwesend ist. In Deutschland zeigt sich allerdings in den 1960er und 1970er Jahren das DIRECT CINEMA mit dem bekanntesten Vertreter, Klaus Wildenhahn, als dominant.

Klaus Wildenhahn war der Überzeugung, dass der synthetische Film (womit er den Spielfilm meinte) der Film des Großbürgertums war und der Dokumentarfilm der des Volkes und der Arbeiterklasse. Der Dokumentarfilm sollte das Sprachrohr für diejenigen sein, "die sonst nicht zu Wort kommen(...) die sonst nicht an den Diskussionen teilnehmen".²³⁹ Wildenhahns Verständnis des Dokumentarfilms war von der Sichtbarmachung sozialer, gesellschaftlicher Probleme gekennzeichnet. Die Filme sollten ein reales Bild der Wirklichkeit der Gesellschaft abgeben, die nicht durch begleitende Musik oder ähnliche Inszenierungselemente verfälscht werden sollte.

"Mißlungen sind Filme, die mit der einen Arbeitsmethode auf die Wirkung der anderen abzielen. Spielfilme, die ihr Hauptaugenmerk auf die propagandistische Wirkung richten, und Dokumentarfilme, die artistisch, unterhaltend sein wollen, haben ihre Aufgabe verfehlt."²⁴⁰

Obwohl Wildenhahn in diesem Zitat die propagandistische Wirkung des Dokumentarfilms ausspricht, sollte diese Wirkung nicht im Sinne einer vorgefertigten Meinung

31.01.2015

²³⁷Dr. Hoffmann Kay, *Trau-Schau-Wem. Wie die digitale Gestaltung hoffähig wurde*, Vortrag Tagung Zürich, 2013 an der Hochschule für Gestaltung HdK

²³⁸Comolli Jean-Louis, *Der Umweg über das Direct*, 1969, in: *Bilder des Wirklichen*, S. 225

²³⁹Wildenhahn Klaus, *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Leseunden*, Berlin: Deutsche Film- und Fernsehakademie, 1973, Seite 114

²⁴⁰Ibid., S.196

produziert werden. Der Dokumentarfilm strebt laut Wildenhahn auf eine Lösung zu, setzt sie aber keineswegs voraus. "Das bedeutet nicht, daß der Dokumentarist keine Perspektive hat; es bedeutet, daß er seine Auskunft über gesellschaftlichen Fortschritt dem Produkt nicht aufredet, sondern daß er seine Motivation als Antrieb benutzt, um Konflikte der Basis zu veröffentlichen."²⁴¹

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die DIRECT-CINEMA-Bewegung in Deutschland maßgeblich verantwortlich für den gesellschaftlichen Konsens war, der heute noch herrscht. Denn in der allgemeinen, oberflächlichen Meinung wird der Dokumentarfilm immer noch als ein gutmütiges 'puristisches' Medium gesehen, das der Sichtbarmachung von sozialen sowie politischen Problemen dient und den Zuschauer im Sinne einer uneigennütigen Wahrheitsabbildung aufklären will. Dies hat wohl auch mit dem journalistischen Eindruck zu tun, den die Filme des DIRECT damals wie heute vermitteln.

Vor allem, weil die DIRECT-CINEMA-Filme nicht für das Repräsentationskino von Interesse waren (weil sie nicht dessen Ästhetiken verwendeten), sondern ihren Platz im neuen Massenmedium der 1960er Jahre, dem Fernsehen fanden. Somit wurden sie auch eher als ein berichterstattendes Medium wahrgenommen. Wo das Kino keinen Platz für die Filme des DIRECT CINEMA hatte, schuf sich die Bewegung ihr Refugium in Dokumentar- und Werbefilmen hauptsächlich im Fernsehen.²⁴² Da die Filme des DIRECT eine Sonderstellung außerhalb des ökonomisch orientierten Kinosystems hatten, zählte das DIRECT CINEMA und "sein ästhetisches Streben auch politisch".²⁴³ Das heißt sie wurden als unabhängiger von Meinungsmache angesehen und daher mehr mit der Abbildung der Wirklichkeit identifiziert. Wackelkamera oder Hintergrundgeräusche- um nur zwei Authentisierungsstrategien des DIRECT zu nennen- vermitteln eine wirklichkeitsgetreue Darstellung beim Zuschauer.

"Auf ästhetischer Ebene eröffnen die Techniken des direct daher einen neuen formalen (und wie man gesehen hat, auch thematischen) Bereich, einen Freiraum für Experiment und Erfindung, für die Manipulation der Beziehungen zwischen Ton und Bild, zwischen dem Erlebensmodus des Dokuments und dem der Fiktion, zwischen Zufall und Struktur, von deren an-

²⁴¹Ibid., S.192

²⁴²Comolli, in: *Bilder des Wirklichen*, S. 225

²⁴³Ibid., S. 226

scheinend unendlich kombinierbaren und variierbaren Möglichkeiten (...)”.²⁴⁴

Diese Möglichkeiten beginnen parallel zum DIRECT die bildenden Künstler mittels der aufkommenden Videokunst auszuschöpfen. Dabei stellen sie in ihren Werken oftmals diese Authentisierungsstrategien des Mediums Film und des Massenmediums Fernsehen und deren Beglaubigung durch Obrigkeiten in Frage. Daraus entwickelt sich eine Debatte, die sich nicht nur auf den Dokumentarfilm beschränkt, sondern auf das Abbild vom Bild per se (siehe 2.2). Denn durch den Eingriff des Filmemachers in die ‘Wirklichkeit’ durch Kamera, Schnitt oder Montage wird sogar im DIRECT CINEMA das Dokument erst hergestellt. Denn der Film im Sinne eines Dokuments “geht der Reportage nicht voraus, sondern es ist ihr Produkt.”²⁴⁵

“In der Folge öffnete sich der Dokumentarfilm, auch beeinflusst von postmodernen Debatten wie dem Strukturrealismus neuen essayistischen und selbstreflexiven Formen, die nicht mehr den Schein einer Authentizität erzeugen wollten, sondern stärker auf Subjektivität setzten. Hinzu kam eine Veränderung des bis dahin öffentlich-rechtlichen Fernsehsystems mit der Einführung des Privatfernsehens ab 1984. Dies hatte einen wachsenden Druck auf Einschaltquoten als Maßstab des Erfolgs zur Folge und dem Ziel, stärker zu unterhalten. Die immer stärkere Formatisierung, Serialisierung und Fiktionalisierung bis hin zum durchinszenierten ‘Reality-TV’ war eine Konsequenz, um die Zuschauerinnen und Zuschauer an die Sender zu binden.”²⁴⁶

Wichtig ist, dass ab den 1980er Jahren eine “bewusste Dramatisierung des Dokumentarfilms”²⁴⁷ beginnt, die die zunehmende Vermischung von fiktiven und dokumentarischen Elementen ins Rollen bringt.²⁴⁸ Seit Ende der 1990er Jahre beginnen sich dann die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation zunehmend gänzlich aufzulösen. Es gilt

²⁴⁴Ibid., S.228

²⁴⁵Ibid., S. 219

²⁴⁶Dr. Hoffmann Kay, *Spiel mit der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Spielfilm*, Vortrag auf dem Dok.fest München, 2013

²⁴⁷Dr. Hoffmann Kay, in: *Die neue Lust am Dokumentarischen*, Radiosendung vom 30.05.2014, Transkript im Anhang

²⁴⁸Vgl. Dr. Hoffmann Kay, *Spiel mit der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Spielfilm*

nicht mehr als ‘verpönt’ oder unmoralisch, beide Genres zu vermischen. Einerseits, weil sich verschiedene künstlerische Disziplinen zunehmend in einander verschränken und andererseits weil das neue Massenmedium Internet diese Grenzen auch nicht mehr zieht.

“Erst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelte sich ein Spektrum hybrider Formen von Doku-Drama und Doku-Soap bis Experimental- und Fake-Doku, Video Dairies oder auch Internet-Präsentationen, das mit der Verbindung von Dokumentation und Fiktion an diese Tradition erinnert und die Genregrenzen ebenso souverän überspielt wie die Grenzen zwischen Film, Fernsehen und Neuen Medien.”²⁴⁹

Der deutsche Dokumentarfilmer Andres Veiel bemerkt bei sich und einigen seiner Kollegen die Tendenz, sich verstärkt in den “Zwischenzonen von Dokument und Fiktion”²⁵⁰ zu bewegen. Dies äußert sich auch auf Dokumentarfilmfestivals.

“Dokumentarfilmfestivals wie Nyon gehen noch einen Schritt weiter und öffnen sich dem Fiktionalen, sie zeigten dieses Jahr zum ersten Mal auch Spielfilme mit dokumentarischer Handschrift. Auch die Jury des Festivals hat sich diesem Trend angeschlossen. Sie hat dieses Jahr ausschließlich experimentelle Mischformen ausgezeichnet. Sie konstatierte eine Krise des klassischen Dokumentarfilms”²⁵¹

Spielfilme leihen sich dokumentarische Elemente wie die Wackelkamera genauso aus, wie der Dokumentarfilm Schauspieler als Protagonisten besetzt. Animationssequenzen und Reenactments bieten die Möglichkeit, Szenen zu zeigen, die die Kamera während der Dreharbeiten nicht einfangen konnte. So kann trotzdem ohne einen Dramaturgieverlust erzählt werden. Die Hybride, die dabei entstehen, wie beispielsweise die sogenannten Mockumentarys, zeigen eine deutliche Verwischung der Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm. Diese Vermischung rollte seit Anfang der 2000er die Debatte der generellen Abbildbarkeit von Wirklichkeit durch Film auf einer neuen Ebene wieder auf:

²⁴⁹ Zimmermann Peter, Hoffmann Kay, in: *Triumph der Bilder*, S.14 f.

²⁵⁰ Veiel Andres, *Die Grenzen des Darstellbaren*, in: *Dokumentarfilm im Umbruch*, S.274

²⁵¹ Ibid., S.274

“Daß auch umgekehrt dokumentarische Authentisierungsstrategien in den Spielfilm Einzug gehalten haben, schwächt nicht nur die Gründungsmythen zweier strikt getrennter Gattungen zunehmend ab und gibt den Blick für deren Interferenzen frei, sondern deutet darauf hin, daß der Dokumentarfilm nicht als fiktionsfreie Diskursform zu begreifen ist. Jede Erzählung fiktionalisiert oder ‘irrealisiert’, wie Metz sagt (1972,45), die in ihnen dargestellten Ereignisse, und zwar unabhängig davon, ob diese Ereignisse wahr sind oder nicht. Die Wahrheit von Ereignissen wird im Dokumentarfilm zwar vorausgesetzt, aus den Filmen allein ist allerdings die Faktizität oder Fiktivität von Ereignissen nicht ableitbar.”²⁵²

Dabei war schon- wie weiter oben im Text kurz angedeutet- durch das DIRECT CINEMA und dessen vermeintliche Authentizität dieser Diskurs in den 1960er/1970er Jahren aufgekommen. Metz hatte 1972 behauptet, jeder Film sei ein fiktionaler Film, weil er durch Produktions- und Bearbeitungsprozesse die Realität fiktionalisiere. Viele andere Theorien gehen mit dieser Meinung einher. Scheinfeigel meint, der Dokumentarfilm ist im besten Fall lediglich ein ‘Abbild’ der Wirklichkeit, das aus der Subjektivität der Filmemacher heraus entsteht. Comolli ist der Überzeugung, dass schon allein die “kinematografische Perspektive” die Realität verstellt.²⁵³ Es ist also eine täuschende Annahme, der Dokumentarfilm würde nicht fiktionalisieren.

“Denn Realismus und Konstruktivismus in Bezug auf Wahrnehmung und zeichen-beziehungsweise medienvermittelte Repräsentationen haben sich in der Geschichte der Philosophie von Anfang an wechselseitig herausgefordert; von Aristoteles über Thomas von Aquin bis zu Kant und Hegel. Für alle gilt, dass sie das Wahrnehmen und Darstellen der Welt als gleichermaßen konstruktiv und reaktiv auf eine objektive Welt bezogen aufgefasst haben. Auch die Frühzeit der Realismus- und Dokumentarismusmedien par excellence-Fotografie und Film- ist dort, wo ihr Dokumentarismus postuliert wird, durchsetzt und geradezu strukturiert von konstruktivistischen, antirealistischen Elementen.”²⁵⁴

²⁵²Hohenberger, in: *Bilder des Wirklichen*, S.22

²⁵³Comolli, in: *Bilder des Wirklichen*, S. 220

²⁵⁴Sonderegger Ruth, *Nichts als die reine Wahrheit?*, in: *Auf den Spuren des Realen*, S.68

Das fikionalisierte, respektive inszenierte Merkmal, das den Dokumentarfilm schon seit seinen Anfängen begleitet, hat bis heute überlebt.

Ein Unterschied ist allerdings gerade in den letzten 10 Jahren zu beobachten, in denen sich die moralischen Grenzen der beiden Filmgattungen nicht mehr nur überschneiden, sondern verschmelzen. Schon 1969 sah Comolli diese Entwicklung voraus, als er meinte, der experimentelle Film sei derjenige, der das Dokumentarische und das Fiktive zu vermischen ermöglichte:

“(...) ein System der Wechselseitigkeit entsteht, daß Reportage und Fiktion, sei es abwechselnd, sei es in ein und demselben Film eingesetzt, aufeinander reagieren, einander verändern, einander umformen - und am Ende möglicherweise ununterscheidbar werden.”²⁵⁵

5 Das Dokumentarische: Transmediales Erzählen der Wirklichkeit

‘Transmedia Storytelling’²⁵⁶ ist ein von Henry Jenkins geprägter Begriff, der das Erzählen einer Geschichte über verschiedene Medien hinweg bezeichnet.

“This is a very different pleasure than we associate with the closure found in most classically constructed narratives, where we expect to leave the theatre knowing everything that is required to make sense of a particular story.”²⁵⁷

Beim transmedialen Erzählen wird keine geschlossene Geschichte innerhalb eines Mediums erzählt, sondern sie wird auf anderen medialen Plattformen fortgesetzt. Um also alle Informationen der Geschichte zu erfahren, muss der Rezipient auch alle anderen Medien konsumieren. Trotzdem ist aber die Geschichte innerhalb jedes einzelnen Mediums schlüssig.

“Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience.”²⁵⁸

²⁵⁵Comolli, in: *Bilder des Wirklichen*, S. 218

²⁵⁶henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁵⁷henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁵⁸henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

Transmediale Erzählweisen sind vor allem in den letzten Jahren ein neues Gebiet, das Fernsehsender beschreiten.

“Im Moment sehr beliebt ist das Transmediale, das nicht nur Formen mischt, sondern speziell die multimediale Verwertung im Blick hat und Inhalte auf Plattformen wie Fernsehen, Radio, Internet, mobilen Endgeräten in einer für diese Medien spezifischen Form zu betreiben.”²⁵⁹

Ein deutsches Beispiel dafür ist die Serie ALPHA 07- DER FEIND IN DIR²⁶⁰, die 2010 von dem Fernsehsender SWR produziert wurde. Die Macher fragten sich, wie man eine Geschichte in der Zukunft erzählen könnte, während die Menschen immer mehr Medien nutzten und sich selten nur noch auf eines davon konzentrierten.²⁶¹ Gesucht wurde ein “transmedialer Erzählkosmos”, in dem “jede Geschichte in jedem Medium für sich alleine funktionieren kann”. Das Ergebnis war ALPHA 07, eine Science-Fiction-Serie, die im SWR gesendet wurde. Die Story hörte nicht nach Ende der Folge auf dem Bildschirm auf, sondern wurde mit Hilfe von “gefakten Websites, YouTube-Kanälen und Blogs”²⁶², mit einem sechsteiligen Hörspiel, einer fiktionalen Reportage und Wissenssendungen und Radio-Podcasts weitererzählt.

Dies machte auch 2013 die Arte-Serie KATE. Die fiktive Story über eine fast 30-jährige, die sich während einer Depression in der Psychiatrie befindet, wird online über die Website ergänzt. Besucher der Seite können Kates Spuren im Internet verfolgen: “Was gibt Kate in ihre Suchmaschine ein? Welche Musik hört sie gerade in ihrer Playlist? Auf welchen Seiten ist sie im Internet unterwegs? Was schreibt sie in Foren?”²⁶³ Ein eigener Facebook-Account von Kate gehört in diesem transmedialen Projekt genauso dazu, wie eine in Kooperation mit dem FRAUNHOFER INSTITUT gestaltete App, bei der der User Psychotests parallel zu Kate beantworten kann. Und als letzter Streich werden selbstproduzierte Clips und Fotostrecken der Zuschauer mit in die Serie eingebaut.²⁶⁴

²⁵⁹Dr. Hoffmann Kay, *Spiel mit der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Spielfilm*

²⁶⁰www.alpha07.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁶¹www.alpha07.de/de/about/die-idee/entstehung-des-projekts/, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁶²Dr. Hoffmann Kay, *Spiel mit der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Spielfilm*

²⁶³creative.arte.tv/de/magazin/aboutkate-eintrittskarte-fuer-ein-einzigartiges-crossmedia-projekt, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁶⁴creative.arte.tv/de/magazin/aboutkate-eintrittskarte-fuer-ein-einzigartiges-crossmedia-projekt, Letzter Zugriff 31.01.2015

In diesen Projekten ist es also nicht mehr nur der Film auf dem Bildschirm, der eine geschlossene Handlung erzählt. Kanäle anderer Medien ergänzen mit ihren ganz eigenen Mitteln die Story. Jenkins meint, durch die Ausweitung der Geschichte auf andere mediale Kanäle, entstünde ein größerer realistischer Effekt:

“The extension may add a greater sense of realism to the fiction as a whole (as occurs when fake documents and time lines were produced for the website associated with The Blair Witch Project or in a different sense, the documentary films and cd-roms produced by James Cameron to provide historical context for Titanic).”²⁶⁵

Eine Verwischung von Fiktion und Realismus entsteht bei der Serie KATE beispielsweise, wenn Mitarbeiter der Redaktion einen Facebook-Account für ‘Kate’ einrichten, von dem aus in ihrem Namen gepostet wird. Hier sollen ganz bewusst die “Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen”.²⁶⁶ Mit transmedialen Erzählweisen versuchen KATE und ALPHA07 ihr junges Publikum dort an sich zu binden, wo es am aktivsten unterwegs ist: in sozialen Medien und im Internet. Ein ‘Nebeneffekt’ der dabei entsteht, ist eben, dass die Geschichte nicht mehr ausschließlich fiktiv ist, sondern realistischen Gehalt bekommt.

“Unsere Alltagserfahrungen sind doch geradewegs durchdrungen von Ereignissen, in denen sich Dinge von sich aus als ‘dokumentarisch’ zeigen. Wer auf Facebook Freunde anklickt, betrachtet deren Bilder wie selbstverständlich als Abdrücke fotografisch fixierter Gesichter oder gar als Spuren eines ganzen Alltags.”²⁶⁷

Das Massenmedium Internet hat mit Facebook, Blogs, Instagram, Websites, Youtube und so weiter Plattformen geschaffen, die die Realität vermeintlich wiedergeben, weil ‘wir’ unseren Alltag selbst dokumentieren.

“Wenn es etwas gibt, das Hitchcocks Bild vom Spülsteinrealismus entkräftet, dann ist es der Internetvoyeurismus, mit dem wir in die Wirklichkeit

²⁶⁵henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁶⁶creative.artetv.de/magazin/aboutkate-eintrittskarte-fuer-ein-einzigartiges-crossmedia-projekt, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁶⁷Dr. Hornuff Daniel, *Lust am Allumfassenden. Dokumentarismen der Kunst*, S.27

anderer Leute eindringen und uns umgekehrt nicht viel daraus machen, wenn andere Leute in uns eindringen. Die wirklichste Wirklichkeit nämlich war immer privat; sie betraf die Körper, die Beziehungen, die Gefühle; sie betraf vor allem Dinge, die die anderen nichts angehen, jedenfalls nicht in direkter Form, eher in symbolischer, allegorischer und ritueller: nicht als Abbild sondern als Sinnbild. Wenn es keine Privatsphäre mehr gibt, muss auch die Idee von Wirklichkeit in ihrem Bild neu gedacht werden.”²⁶⁸

Die neuen transmedialen Erzählweisen werfen den Gedanken des ‘Neu-Denkens’ der Wirklichkeit und ihrem Bild auf. Denn sie sind durch den dokumentarischen Gehalt, der ihnen inne ist, gezwungen mit dieser scheinbaren Wirklichkeit des Internets und anderer Medien zu ‘spielen’. Das Dokumentarische respektive Authentische ist folglich der Effekt, der bei der Verwendung dieser Neuen Medien entsteht.

5.1 Transmedialität des Authentischen/Dokumentarischen

Das transmediale Erzählen wird von dem dokumentarischen/authentischen Effekt aber nicht nur ‘begleitet’. Denn im generellen können dokumentarische Praktiken-gerade in den letzten 25 Jahren- als transmedial eingeordnet werden. Irina O. Rajewsky hat 2006 eine Transmedialitätstheorie entworfen, die sich zu gewissen Teilen mit der Theorie Jenkins’ überschneidet. Transmedial sind demnach:

“Phänomene, die man als medienunspezifische ‘Wanderphänomene’ bezeichnen könnte, wie z.B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde.”²⁶⁹

Rajewsky führt als Beispiel die Parodie an, “die zwar im literarischen Medium entwickelt und paradigmatisch verwirklicht worden ist”, dessen Wirkung aber auch in anderen

²⁶⁸Seeßlen Georg, *Realismus & Film*, in: Spex (Magazin für Popkultur), München: Piranha Media GmbH 2014, No 357, Seite 81

²⁶⁹Rajewsky Irina O. *Intermedialität*, Stuttgart: A Francke Verlag Tübingen und Basel 2002, S. 12

Medien mit “dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln” erzielt wird.²⁷⁰ Nun kann das Dokumentarische ebenfalls als Erscheinung gesehen werden, das im schriftlichen Dokument entwickelt wurde und im Dokumentartheater und Journalismus das erste Mal im künstlerischen Kontext verwendet wurde. Denn obwohl heute das Dokumentarische primär durch Audio- und Bildaufnahmen umgesetzt wird, kann eine dokumentarische Wirkung auch durch andere Medien mit deren eigenen Mitteln erzielt werden.

Betrachtet man das Dokumentarische hinsichtlich seiner Beweiskraft für die Wirklichkeit, ist es im Kern eigentlich das Authentische, das transmedial ist und durch dokumentarische Materialität erst sichtbar wird.

“Es gibt keinen Boom am Dokumentarischen, sondern einen neuen Boom am Authentischen. (...)Das Dokumentarische ist eine Spielvariante bei der Suche nach dem Authentischen. Wenn man begriffen hat, was das Authentische ist, die Suche nach dem Eigentlichen, nach dem Tatsächlichen, nach dem Wahren, nach der eigentlichen Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit, dann stellt sich sofort vielleicht auch der Gedanke ein, naja, das Dokumentarische ist sozusagen eine Möglichkeit diese Suggestion von Authentizität zu realisieren, ob in der Kunst, ob im Radio oder anderen medialen Formen.”²⁷¹

Daraus kann abgeleitet werden, dass das Authentische transmedial ist, weil jedes Medium es mit seinen eigenen Mitteln austrägt. Die Transmedialität des Authentischen reicht bis zum Anbeginn der Menschheit zurück. Der Realismus zum Beispiel verfolgte das Ziel, Realität wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Erste realistische Strömungen finden sich schon in der Antike, tauchen aber auch in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und in der Literatur im 19. und 20. Jahrhunderts auf.²⁷²

Allerdings ist es die Transmedialität des Dokumentarischen, auf die ich gerade im Bezug zur Entwicklung in den letzten 25 Jahren als zeitgeistliche Erscheinung Bezug nehmen möchte.

²⁷⁰Ibid., S.12

²⁷¹Dr. Hornuff Daniel, in: *Die neue Lust am Dokumentarischen*, Radiosendung vom 30.05.2014, Transkript siehe Anhang

²⁷²www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_7440.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

Wie in Kapitel 4 schon erklärt, war es das Dokumentartheater, welches als erste künstlerische Strömung tatsächlich mittels Beweisen eine Wirklichkeit darstellen wollte. Seither tauchen dokumentarische Methoden in vielen verschiedenen Medien auf und werden mit den ihnen eigenen Mitteln ausgetragen. In den letzten 25 Jahren hat sich das Dokumentarische in der Kunst durch mehrere Faktoren wie Digitalisierung oder Datenspeicherung so vervielfacht, dass die Kunst zunehmend darauf reagiert.

Ein Beispiel für den dokumentarischen Effekt von Literatur ist die 2009 erschienene „teilnehmende Beobachtung“²⁷³ von Moritz von Uslar. In DEUTSCHBODEN beschreibt der Autor seine Beobachtungen der ostdeutschen Kleinstadt Zehdenick. Aus der Ich-Erzählperspektive schildert er reportage-ähnlich seine Erlebnisse in der Kleinstadt.

Der Film hingegen vermittelt das Dokumentarische über Bildpraktiken und Audiosignale. Beispielsweise wird die Authentizität durch eine Wackelkamera oder Hintergrundgeräusche hervorgerufen.

Das dokumentarische Theater bezieht sich auf Relikte der Wirklichkeit, wenn es juristische Dokumente als Vorlage für die Geschichte benutzt. So trägt jedes Medium das Authentische mit seinen eigenen dokumentarischen Methoden aus.

“Es scheint, als kehrte die aus dem Bereich der Theorie vertriebene Sehnsucht nach Wahrheit und Realität nun durch die Hintertür der Künste zurück- und hier vor allem in dokumentarischer Form. Dokumentarische Codes, die in anderen Feldern audiovisueller Produktion und Rezeption- wie etwa dem Dokumentarfilm oder der Dokumentarfotografie- entwickelt wurden, flossen dementsprechend in verschiedene Felder der bildenden Kunst ein. Gleichzeitig wurden dokumentarische Produktionen aller Art- besonders im Bereich Film und Fotografie- stärker ins Kunstfeld integriert. Dabei entstand eine bislang theoretisch wenig bearbeitete Zone der Überschneidung von Videokunst, Kino, Reportage, Fotoessay et cetera, in der verschiedene existierende Genres und Formate in audiovisuellen Film-, Video- und Installationsarbeiten zum Einsatz kommen.“²⁷⁴

²⁷³Moritz von Uslar, *Deutschboden: Eine teilnehmende Beobachtung*, Köln: Kiepenheuer&Witsch 2010

²⁷⁴Steyerl Hito, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität*, in: *Auf den Spuren des Realen*, S.95

Rajewsky sagt, transmedial sei oftmals schlicht ein Stoff oder Diskurs, der “unabhängig des Ursprungsmediums im kollektiven Gedächtnis einer Zeit verankert” ist.²⁷⁵ Das Dokumentarische ist- sieht man die Wirklichkeit-Abbild-Debatte als ‘Stoff’ oder ‘Diskurs’, der bezeichnend für das “kollektive Gedächtnis” vorrangig der letzten 25 Jahre ist- somit transmedial.

Jens Schröter meint, “transmediale Intermedialität” liege vor, wenn sich “*nachträglich* konkrete Analogien zwischen medialen Artefakten konstruieren lassen, die bspw. Rückschlüsse auf ein zu einem gegebenen Zeitpunkt dominierendes “skopisches Regime” (vgl. Jay 1988) zulassen.”²⁷⁶ Als Beispiele für transmediale Intermedialität nennt er Fiktionalität, Rhythmisierung, Bildkomposition oder Serialität.²⁷⁷

Das Dokumentarische kann als solches “skopisches Regime”²⁷⁸ gesehen werden. Denn durch zunehmende visuelle Technologien und deren Omnipräsenz in unserer Gesellschaft werden die dokumentarischen Bildpraktiken und damit das menschliche Sehen beeinflusst. Das dokumentarische Bild, wie wir es heute kennen, wird eigentlich durch die technische Revolution mit 16mm-Kamera und Synchrontonaufnahme im DIRECT CINEMA geboren. Es springt vom DIRECT CINEMA über auf andere Kunstformen wie beispielsweise auf die Videokunst oder Performance und von dort aus zurück auf die Literatur und die darstellenden Künste und spitzt sich in den letzten Jahren unter dem Begriff ‘Dokumentarismus’ zu.

“Auch in diesen Fällen wird auf Ästhetiken bzw. Diskurse abgehoben, die in unterschiedlichsten medialen Systemen mit den jeweils eigenen Mitteln realisiert werden können. Für diese dritte Kategorie erscheint der Terminus des ‘Transmedialen’ angemessen, umfaßt sie doch gerade medienunspezifische Phänomene- Phänomene also, die sich jenseits von Mediengrenzen bzw. ‘über Mediengrenzen hinweg’ manifestieren.”²⁷⁹

Die neueren deutschen Dokumentar(film)festivals DOKKA, UNDERDOX und BDF machen die Transmedialität des Dokumentarischen sichtbar, indem sie verschiedene Medien ausstellen, die dokumentarische Praktiken mit deren eigenen Mitteln verwirklichen.

²⁷⁵Rajewsky, *Intermedialität*, S. 12 f.

²⁷⁶Jens Schröter, www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12 , Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁷⁷Ibid.

²⁷⁸Ibid.

²⁷⁹Rajewsky, *Intermedialität*, 12 f.

6 Die neuen Dokumentar(film)festivals als transmedialer Aufführungsort und als Diskursraum für die öffentliche Auseinandersetzung mit Herrschaft und Wirklichkeit und deren Abbild: UNDERDOX, DOKKA und BERLIN DOCUMENTARY FORUM

6.1 Festivalkonzepte

Die drei Festivals UNDERDOX in München, das BERLIN DOCUMENTARY FORUM (BDF) und das DOKKA in Karlsruhe reagieren mit ihren Konzepten auf die zunehmende Auseinandersetzung künstlerischer Praktiken mit dokumentarischen Effekten. Dabei ist zwar ein Großteil ihrer Programme mit filmisch-dokumentarischen Inhalten und Formen durchsetzt. Jedoch gibt es auch Beispiele, die ohne bildliche Praktiken auskommen und trotzdem einen dokumentarischen Gehalt transportieren. Deshalb reagieren die drei Festivals auch veranstaltungstechnisch auf diese Veränderungen. Sie entfernen sich von dem Konzept eines klassischen Filmfestivals, indem sie nicht mehr nur im Kino ausstellen, sondern auch andere Veranstaltungsorte wählen. Trotzdem verweisen Veranstaltungsangebote, wie Publikumsgespräche- und Diskussionen mit den Künstlern auf das Konzept eines Filmfestivals.

Während das DOKKA und das BDF als Dokumentarfestivals bezeichnet werden sollten, weil sie auch außerfilmliche Projekte ausstellen, ist das UNDERDOX ein reines Filmfestival.

Im Folgenden werden die Festivalkonzepte im Hinblick auf ihren programmatischen Ansatz und ihre Gründungsgeschichte vorgestellt.

6.1.1 Underdow. Filmfestival für Dokument und Experiment

Das UNDERDOX. FILMFESTIVAL FÜR DOKUMENT UND EXPERIMENT gründeten 2006 die Filmjournalistin und Festivalkuratorin Dunja Bialas und der Kinobetreiber Bernd Brehmer in München.²⁸⁰ Bialas arbeitete bereits für das DOK.FEST als Programmku-

²⁸⁰www.underdow-festival.de/de/initiatoren.htm, Letzter Zugriff 31.01.2015

ratorin und Bernd Brehmer ist Mitbetreiber des Münchner Werkstattkinos, wo das UNDERDOX bis heute stattfindet (allerdings inzwischen auch an weiteren Spielorten). Das einwöchige Festival findet jährlich statt und interessiert sich für das Dokumentarische als Grenzgängerform und für die Schnittpunkte zwischen Experimental- und Dokumentarfilm.

Das Interesse der Initiatoren Bialas und Brehmer liegt in den Schnittpunkten zwischen Experimental- und Dokumentarfilm. Das Festival wird von dem Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Abteilung Förderung von Kunst und Kultur) und dem Verein Filmstadt München e.V. unterstützt.²⁸¹ Es finanziert sich aber auch über lokale Sponsoren.

Das Programm windet sich um alle Formen und Hybride des Dokumentar- und Experimentalfilms. Es ist den Organisatoren ein wichtiges Anliegen, "Dokumentarfilme zu zeigen, die keine klassischen Dokumentarfilme sind, sondern was experimentelles haben, ganz besonders auf die Form achten, und Experimentalfilme, die teilweise mit Fundstücken aus der Wirklichkeit operieren."²⁸² Auch der internationale Dokumentarfilm, der sich durch seine "besondere künstlerische Form" auszeichnet, sowie "Spielfilme, die dokumentarisch erzählen" oder "unterhaltsame Fake Documentaries, die Wirklichkeiten 'neu' erfinden und sie in scheinbar echten Dokumentarfilmen inszenieren" werden gezeigt.²⁸³ Eine zusätzlich feste Sektion bilden die beiden Kurzfilmprogramme: das UNDERDOX DOKUMENT und das UNDERDOX EXPERIMENT. Die Filme sollen die Macharten des jeweiligen Genres beleuchten, ohne jedoch das jeweils andere Genre dabei aus den Augen zu verlieren. Zusätzlich werden seit der Erstaufgabe Künstlerfilme aus Bayern gezeigt, die seit 2014 unter dem Titel VIDEODOX eine eigene Sektion bilden. Das Regulärprogramm besteht aus internationalen Filmen. Sie können nicht eingereicht werden, sondern werden auf Anfrage der Kuratoren ausgewählt.

Weil die Künstlervideos eine große Rolle beim UNDERDOX spielen, gehört seit 2012 auch jedes Jahr eine Galerie zu den Ausstellungsorten des Filmfestivals. 2014 waren die Aufführungsorte der Filme drei Kinos (Filmmuseum, Werkstattkino, Theatiner Filmkunst)

²⁸¹www.underdox-festival.de/de/partner.htm, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁸²www.podcast.de/episode/249024650/Nici+im+Interview+mit+Dunja+Bilas+und+Bernd+Brehmer+vom+Underdox-festival/, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁸³www.underdox-festival.de/de/festival.htm, Letzter Zugriff 31.01.2015

und die Galerie der Künstler in München.²⁸⁴

UNDERDOX klingt wie das Wort 'Underdogs'. 'Underdog' kennt man als Begriff für: "Benachteiligter, Schwächerer; jemand, der einem anderen unterlegen ist."²⁸⁵ Mit diesem Wortspiel weisen Bialas und Brehmer schon im Titel auf die Philosophie ihres Festivals hin. Nicht nur, dass der Dokumentar- sowie der Experimentalfilm oftmals außerhalb des ökonomischen Kinosystems produziert wird. Das UNDERDOX fängt in seinem Programm diejenigen Filme auf, die für klassische Dokumentarfilmfestivals zu unkonventionell oder experimentell sind.²⁸⁶ Daher möchte es sich gerade in München neben dem eher kommerziellen DOK.FEST MÜNCHEN als Festival positionieren, welches künstlerisch ambitionierte Produktionen zeigt. Um sich einen eigenen Platz auf der Münchner, sowie nationaler Filmfestivallandschaft zu sichern, werden die Filme in deutscher oder Münchner Erstaufführung gezeigt.²⁸⁷

Was anfangs in nur einem Kino gestartet war, ist inzwischen auf vier Veranstaltungsorte ausgeweitet worden. Bernd Brehmer nennt als Grund für die Expansion die steigende Anzahl der Einreichungen. Durch die zunehmende "Genreverquickung"²⁸⁸ des Dokumentar- und Experimentalfilms, seien die Hybride dieser beiden Sparten heute mehr präsent als noch vor neun Jahren.

Mit den Publikumsgesprächen, die nach dem Film Möglichkeit zum Austausch mit den Künstlern bieten, schließt das UNDERDOX an die klassische Tradition eines Filmfestivals an. Es ist neben dem BERLIN DOCUMENTARY FORUM und dem DOKKA das einzige, dass sich als reines Filmfestival auf nur ein künstlerisches Medium beschränkt.

6.1.2 Berlin Documentary Forum (BDF)

Das BERLIN DOCUMENTARY FORUM (BDF) ist eine Veranstaltung vom HAUS DER KULTUREN DER WELT (HKW) in Berlin. Es wurde 2010 auf Initiative von Hila Peleg gegründet, die seither auch die künstlerische Leitung übernimmt. Es findet alle zwei Jahre (im Biennale-Turnus) für fünf Tage statt. Das HKW wird von der Beauftrag-

²⁸⁴ www.underdox-festival.de/de/kinos.htm, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁸⁵ www.duden.de/rechtschreibung/Underdog, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁸⁶ www.podcast.de/episode/249024650/Nici+im+Interview+mit+Dunja+Bilas+und+Bernd+Brehmer+vom+Underdox-festival/, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁸⁷ www.underdox-festival.de/de/festival.htm, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁸⁸ www.podcast.de/episode/249024650/Nici+im+Interview+mit+Dunja+Bilas+und+Bernd+Brehmer+vom+Underdox-festival/, Letzter Zugriff 31.01.2015

ten der Bundesregierung für Kultur und Medien und dem Auswärtigen Amt gefördert und unterliegt dem Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH.²⁸⁹

Das HAUS DER KULTUREN DER WELT veranstaltet neben dem BDF zahlreiche andere kulturelle Veranstaltungen, wie zum Beispiel das Medienkunstfestival TRANSMEDIALE oder das Sommer-Open-Air WASSERMUSIK.

“Im Haus vereinen sich künstlerische und soziale Beziehungen zu einem besonderen Netz, das in und über Berlin hinausreicht. Hier können Besucher Kunst als Praxis des Experimentierens, Infragestellens und Entdeckens erleben.(...) Mit thematischen Ausstellungen und mit internationalen Tagungen im Frühjahr und Herbst macht das Haus künstlerische und gesellschaftliche Prozesse erfahrbar, die für unsere globale Gegenwart relevant sind. In zentralen Projekten widmet sich das HKW den Fragen künstlerischer Forschung und Wissensproduktion.”²⁹⁰

Mit dem BERLIN DOCUMENTARY FORUM zeigt das HKW einmal mehr sein zentrales Interesse an “künstlerischer Forschung und Wissensproduktion”. Das Programm ist gekennzeichnet von internationalen Produktionen, die zu einem Teil auch Auftragsarbeiten des HKW beziehungsweise des BDF sind.

Denn mit diesem Dokumentarifestival reagieren die Organisatoren auf die zunehmende Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen in jeglichen Bereichen der Kunst und widmen sich im Besonderen den vielfältigen Möglichkeiten der Erzählung von ‘Wirklichkeit’.

In den letzten beiden Jahrzehnten, also seit 1990, habe sich das Bedürfnis verstärkt, dem Zusammenhang zwischen Kulturen und Realität, “eine höhere Beachtung zu schenken”²⁹¹, so der Intendant des HKW, Bernd M. Scherer über das BERLIN DOCUMENTARY FORUM.

“Da ist zum einen auf die rasante Medienentwicklung hinzuweisen, die zunehmend auch aufgrund der technischen Möglichkeiten der Digitalisierung

²⁸⁹www.hkw.de/de/programm/projekte/2014/berlin_documentary_forum_3/team_bdf2014/team.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁹⁰www.hkw.de/de/hkw/ueberuns/Ueber_uns.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

²⁹¹Scherer Bernd M. (Intendant des HKW), BDF Festivalkatalog, 2010

ein Eigenleben jenseits der Rückbindung an nicht medialisierte Realitäten zu führen beginnt. Hinzu kommt, dass aufgrund der gestiegenen Mobilität unterschiedliche Repräsentationsweisen und damit Verständnisse der Welt in eine unmittelbare Konkurrenzsituation miteinander treten, was die Frage nach ihrer 'Welthaftigkeit' in neuer Schärfe stellt. Nicht zuletzt befinden wir uns u.a. aufgrund der angesprochenen Entwicklungen ganz offensichtlich in einer Übergangssituation, in der die alten Bedeutungssysteme in Frage stehen und die Notwendigkeit besteht, in der Auseinandersetzung mit einer sich im Flusse befindenden Realität neue Repräsentationsweisen und Inhalte zu entwickeln."²⁹²

Beim BERLIN DOCUMENTARY FORUM werden keine Preise ausgelobt, dafür aber an anderer Stelle an die Tradition eines Filmfestivals angeknüpft: Durch die Präsenz der Künstler und Filmemacher in Gesprächen und Diskussionen.

Das BERLIN DOCUMENTARY FORUM hat keine thematischen oder formatischen Sektionen, dafür aber bei jeder Ausgabe einen Orientierungspunkt, der sich zwar nicht in einem schlagwortartigen Motto äußert, aber in der jeweiligen Veranstaltungsbeschreibung:

“Die erste Ausgabe des Berlin Documentary Forum untersuchte die maßgeblichen Konzepte im dokumentarischen Kino und anderen Disziplinen, mit einem besonderen Blick auf die politischen Kontexte, die den Genres und Funktionen engagierter dokumentarischer Traditionen zugrunde liegen. Die zweite Ausgabe widmete sich den Grenzen dokumentarischer Repräsentation, der Montage, Continuity, Mimikry und Rhetorik, den 'blinden Flecken' in visuellen Regimen und dem 'optisch unbewussten'.”²⁹³

2014, in der dritten Ausgabe des BDF ging es um die “lange Geschichte des narrativen Realismus”.²⁹⁴ Es wurden Arbeiten gezeigt, “ die Dokumentation und Realismus auf neue Art definieren.”²⁹⁵

²⁹²Ibid.

²⁹³Jahrespressekonferenz HKW, 06.12.2013

²⁹⁴Ibid.

²⁹⁵Ibid.

Obwohl das BERLIN DOCUMENTARY FORUM auch andere dokumentarische Medien ausstellt, widmete es sich in seiner ersten Ausgabe 2010 und seiner zweiten Ausgabe 2012 besonders filmischen Praktiken. 2014 stellte es die 'Erzählung' in den Mittelpunkt:

“Das dritte BERLIN DOCUMENTARY FORUM untersucht Spannungen und Widersprüche in der Erzählproduktion sowie deren Bedeutung für die Gestaltung gesellschaftlicher Realität und gelebter Erfahrung. Es betrachtet das Erzählen von Geschichten nicht bloß als Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern sieht darin eine Art und Weise, diese Wirklichkeit zu erzeugen. Das Erzählen erfüllt vielfältige Aufgaben. Es kann Überkommenes bewahren, nationale Identität schaffen, gesellschaftliche Hierarchie verfestigen, Wahrheit und Echtheit herstellen und die kollektive wie individuelle Vorstellung einschränken oder beflügeln- hegemonische Bildungen bekräftigen, aber auch andere Deutungen von Erinnerung und Geschichte hervorbringen.”²⁹⁶

Das BDF 2014 näherte sich diesen Themen durch “Essays, Biografien, Film, Dialog und Journalismus.”²⁹⁷

6.1.3 DokKa. Dokumentarfestival Karlsruhe

Das DOKKA, das Dokumentarfestival Karlsruhe ist das neueste unter den drei untersuchten Festivals. Es fand 2014 das erste Mal statt und wurde von Nils Menrad, selbst Film- und Medienkünstler, ins Leben gerufen. Es findet in Kooperation mit der Kinemathek Karlsruhe e.V. statt, wird von der Stadt Karlsruhe gefördert und vom Verein DokKa e.V. unterstützt.

Das DOKKA will jährlich an vier Tagen nicht nur Dokumentarfilme, sondern auch Hördokumentationen/Radiofeatures und dokumentarische Installationen ausstellen. Das Dokumentarfestival wurde mit der Intention gegründet, anstelle der Dokumentarfilmfestivals, auch über das filmische Medium hinaus, “verschiedene dokumentarische Bereiche zu verknüpfen”.²⁹⁸

In der Festivalbroschüre schreiben die Organisatoren:

²⁹⁶Ibid.

²⁹⁷Ibid.

²⁹⁸Menrad Nils, Fragenkatalog DokKa, siehe Anhang

“Ein neues Konzept mit Arbeiten aus unterschiedlichen dokumentarischen Bereichen liegt dem ersten Dokumentarfestival zugrunde. Diese Versuchsanordnung muss sich bewähren. 20 Regisseure, Autoren und Künstler reisen nach Karlsruhe und präsentieren ihre Arbeiten. Das Programm hat keine Parallelveranstaltungen. Jeder vorgestellten Arbeit soll möglichst die gleiche Aufmerksamkeit zuteil werden.”²⁹⁹

Die Aufmerksamkeit auf außerfilmische dokumentarische Praktiken machen die Organisatoren auch mit der Preisvergabe klar. Vier Preise werden von einer unabhängigen Jury vergeben: Der DOKKA-PREIS für die beste dokumentarische Arbeit (1000 Euro), ein DOKKA-PREIS für die ausgezeichnete Hördokumentation (Preisträger wird im SWR2 ausgestrahlt) und der DOKKA-FÖRDERPREIS Dokumentarfilm (Herstellung einer digitalen Kinokopie). 2015 wird einmalig ein Sonderpreis ausgelobt: DOKKA-PREIS der Globale (Sonderpreis im Rahmen der GLOBALE, wird vom ZKM³⁰⁰ vergeben und ist mit 1000 Euro dotiert).

Auch hier begleiten Diskussionen das Programm:

“Die Frage der Wirklichkeitsabbildung spielt im dokumentarischen Bereich eine wichtige Rolle und begleitet daher auch das DokKa Festival. Über die Auswahl der Arbeiten und die Gespräche ist dies auch zentraler Teil des Festivals.”³⁰¹

Das Festival nimmt ausschließlich Arbeiten aus deutschsprachigen Ländern an, mit Ausnahme von Frankreich, das aufgrund der geografischen Nähe auch teilnehmen darf. Die Werke aus Frankreich müssen allerdings über deutsche oder englische Untertitel verfügen.

Es hatte 2014 zwei Schwerpunkte: RECHT UND GERECHTIGKEIT und TRINATIONALE METROPOLREGION OBERRHEIN. Auch in Zukunft will es sich in seinem Programm “spezifischen thematischen und/oder regionalen Schwerpunkten”³⁰² widmen.

²⁹⁹Festivalbroschüre DokKa 2014, S.7

³⁰⁰zkm.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

³⁰¹Menrad Nils, Fragenkatalog DokKa, siehe Anhang

³⁰²Festivalkatalog DokKa 2014, S.6

6.2 Das Dokumentarische als transmediales Leitthema

Das DOKKA und das BDF setzen 'das Dokumentarische' als Leitthema für ihre Ausstellung ein. 'Das Dokumentarische' wird hier als sichtbare Größe für das Authentische gesehen.

Sie beschränken sich nicht, - wie das UNDERDOX- auf dokumentarische Praktiken des filmischen Mediums, sondern öffnen sich jeglichen anderen künstlerischen Medien, die in irgendeiner Weise mit dem 'Dokumentarischen' hantieren.

Auf der einen Seite sind das Ausstellungsobjekte, die sich auf dokumentarische Methoden beziehen und auf der anderen Seite solche, die das 'Dokumentarische' nicht im Sinne des Materials verwenden, sondern sich auch mit Wirklichkeit in einem fiktiven oder epischen Rahmen beschäftigen. So ist das 'Dokumentarische' sowohl in seiner Materialität als auch in seinem Inhalt in verschiedenen Medien präsent und kann daher als transmediales Leitthema dieser Festivals gesehen werden.

Das BDF möchte anhand verschiedenster künstlerischer Medien - vom dokumentarischen Film bis hin zu Theaterstücken -, den Bereich "dokumentarischer Praktiken in den Künsten"³⁰³abdecken:

"Dokumentarisches Arbeiten heißt, die Verfahren der Bilderzeugung zu hinterfragen. Zum ersten Mal untersucht ein internationales Treffen Dokumentarpraktiken quer durch alle Disziplinen. Das BERLIN DOCUMENTARY FORUM zeigt, wie das Dokumentarische in den Bildenden Künsten, in Performance, Literatur und Film an Bedeutung gewinnt. Wo die Unterschiede zwischen Realität und Fiktion, zwischen Artefakt und Dokument zunehmend ins Wanken geraten, versteht das Forum Dokumentation nicht als Abbildung der Realität, sondern als Erschließung der Wirklichkeit durch Bilder und Erzählungen. Dabei sucht es nach neuen Formen der Reflexion und Medienkompetenz in einer Welt, in der Realität nicht statisch ist, sondern ein komplexer Wirkungszusammenhang." ³⁰⁴

Auch das DokKa will als Festival "verschiedene dokumentarische Bereiche verknüp-

³⁰³Pressemitteilung HKW, 06.12.2013

³⁰⁴www.hkw.de/de/media/publikationen/10_berlin_documentary_forum.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

fen”.³⁰⁵

6.2.1 Ausstellungsobjekte

Das BDF stellte 2014 17 Projekte unterschiedlicher Disziplinen in unterschiedlichen Ausführungen und Formaten aus.³⁰⁶ Darunter waren 13 audiovisuelle Projekte (unterschiedlicher Art, vom Film über Screening bis hin zu Fernsehbeiträgen), ein Theaterstück, eine Graphic Novel mit Lesung und zwei Werke, die sich primär über Akustik ausdrückten. Mehr als zwei Drittel des Programms besteht beim BDF also aus filmischen Projekten. (Dabei ist anzumerken, dass auch das Theaterstück oder eine akustische Installation von visuellen Bildern Gebrauch machten.) Allerdings sind diese im Festivalkatalog mit keinem einzigen Wort als ‘Dokumentarfilme’ betitelt. Das Festival distanziert sich so von den gängigen Wirklichkeits-Kontexten des Publikums. ‘Screening’, ‘Film’ oder ‘Fernsehen’ nennt es das BERLIN DOCUMENTARY FORUM und weist damit den Leser des Festivalprogramms lediglich auf das zuzuordnende Quellmedium hin. Mit der Abwesenheit des ‘Dokumentarfilms’ wird nicht nur klar, dass das Dokumentarische unabhängig von dem klassischen Dokumentarfilm gedacht werden muss. Das Festival grenzt sich damit bewusst von klassischen Filmfestivals ab.

Fast alle Projekte des BERLIN DOCUMENTARY FORUMS zeichnet eine Multimedialität aus. Sie kombinieren Audio, Bild und Literatur, um dokumentarische Praktiken der einzelnen Medien auf neue Art und Weise zu kombinieren.

Das DOKKA hingegen zieht klarere Grenzen. Eingeteilt in ‘Dokumentarfilme’, ‘Hördokumentationen/Radiofeatures’ und ‘Installationen’ treten die Ausstellungswerke schon im Festivalkatalog als zugehörig zu der jeweiligen Kategorie auf. Der Großteil des Programms besteht aus Dokumentarfilmen, die als klassische Kino-Dokumentarfilme gesehen werden können.

In seiner Erstaussgabe 2014 bestand das Programm neben Installationen und Hördokumentationen/Radiofeatures aus sechzig Prozent Dokumentarfilmen (11 an der Zahl. Drei Installationen und fünf Hördokumentationen/Radiofeatures). An der Preisvergabe des Festivals lässt sich erkennen, dass hier aber trotzdem jedes Medium gleichwertig in seiner dokumentarischen Praxis gewürdigt wird. Es werden folgende Preise vergeben:

³⁰⁵Menrad Nils, Fragenkatalog DokKa, siehe Anhang

³⁰⁶Vgl. Festivalkatalog BDF 2014

“Beste dokumentarische Arbeit” (1000 Euro), “ausgezeichnete Hördokumentation” (wird im SWR2 ausgestrahlt), “Förderpreis Dokumentarfilm” (Firma Digital Cinema Mastering spendet die Dienstleistung für die Herstellung einer Digitalen Kinokopie (DCP).

307

Im Folgenden möchte ich Programmbeispiele des DOKKA und des BDF nennen, die das Dokumentarische auf ihre ureigene mediale Weise transportieren und somit das Dokumentarische als transmediales Leitthema dieser Festivals herausstellen.

Körper/Sprache als Seismograph der Wirklichkeit Der anwesende Körper und dessen Sprache als Seismograph der Wirklichkeit, kann bei Performances oder Theaterstücken präsent sein. Als ‘erstes’ Medium, das die Wirklichkeit eben nicht in ein Fremdmedium überführt, sondern als Erzähler, seine Geschichte der Wirklichkeit präsentiert, ist der Körper und seine Sprache ein Medium, das das Dokumentarische mit seinen eigenen Mitteln umsetzt.

Ein gutes Beispiel für den Körper und die Sprache als Medium der Wirklichkeit ist Rabih Mroue’s Theaterstück RIDING ON A CLOUD. Es wurde 2014 im Rahmen des BERLIN DOCUMENTARY FORUM aufgeführt.

In dem Stück spielt Mroues Bruder Yasser sich selbst. Er erkrankte nach einem Kopfschuss im libanesischen Bürgerkrieg an Aphasie. Yasser konnte fortan zwar “Menschen und Dinge erkennen, wenn sie direkt vor ihm standen, jedoch nicht deren Abbildungen.”³⁰⁸

“Der Arzt schlug vor, er solle selbst Bilder machen, um auf diese Weise zu einem Verständnis für das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Repräsentation zurückzufinden. Ziel des Arztes war es, Yassers Fähigkeit zu reaktivieren, eine klare und problemlose Übereinstimmung zwischen Zeichen und Referent herzustellen.”³⁰⁹

In dem Theaterstück unterfüttert Yasser seine Geschichte der Heilung mit Videos, die er während des Heilungsprozesses gedreht hat. Zwar benutzt er diese filmischen Elemente, um das Dokumentarische zu verstärken, jedoch ist hier ausschlaggebend, dass Yasser

³⁰⁷Festivalkatalog DokKa 2014, S.11

³⁰⁸Ibid., S.91

³⁰⁹Ibid., S.91

selbst als Seismograph der Wirklichkeit in der Präsenz seines Körpers und seiner Sprache anwesend ist.

“Eine inzwischen beliebte Auffassung scheint darin zu liegen, nicht das Medium der Kunst- wie etwa die Fotografie-, sondern den Künstler selbst als Medium eines dokumentarischen Akts auszuweisen. Es geht in diesem Ansatz also darum, zu begründen, warum das Künstlersubjekt, ähnlich dem Dokumentartheater der 1960er Jahre, eine Instanz ist, in die sich Wirklichkeitserfahrungen besonders unverstellt einprägen können. So sei das Material der Realität in der sensiblen Konstitution des Künstlers bestens aufgehoben, ja das Leben selbst könne sich in seiner ganzen Fragilität im Innenraum des Künstlers in ungetrübter Weise konservieren.”³¹⁰

Der Körper und die Sprache als Seismograph der Wirklichkeit wird in Mroues Theaterstück besonders deutlich. Der Zuschauer nimmt also den Darsteller/Künstler als autobiografischen Erzähler wahr, der die Geschichte ‘wirklich’ erlebt hat.

Durch die Wahl der Form ‘Theater’ wird diese Wirklichkeit auf eine andere Ebene erhöht. Zwar basiert die Geschichte auf wahren Begebenheiten und wird auch als biografische Erzählung gerahmt, jedoch wird ausgehend von der Krankheit Aphasie auch das Verhältnis von ‘Zeichen und Referent’ in Frage gestellt. Dazu ist das Theater, das in den Bereich des Fiktiven gehört, ausschlaggebend für diese Zeichen-Referent-Frage. Stets spielt das Stück mit der Subjektivität von ‘Wirklichkeit’.

“RIDING ON A CLOUD nutzt diverse Strategien, um einen Keil zwischen die schlichte Gleichsetzung von Realität und Darstellung zu treiben. Yasser tritt auf der Bühne als er selbst auf, spricht über sein Leben und projiziert die Videos, die er im Laufe seines Heilungsprozesses gedreht hat. Verflochten mit diesen autobiografischen Gesten ist eine Meditation über die Metamorphosen, die bei der Entstehung von Erzählungen entstehen.”³¹¹

Zwar wird hier nicht der Eindruck vermittelt, es könne tatsächlich Wirklichkeit als eine feste Instanz transportiert werden. Trotzdem bekommt das Stück durch die autobiografische Erzählung Yasser Mroues, einen enormen dokumentarischen Gehalt.

³¹⁰Dr.Hornuff Daniel, *Lust am Allumfassenden.Dokumentarismen der Kunst*, S.34

³¹¹Festivalkatalog BDF 2014, 91

So trägt RIDING ON A CLOUD, obwohl filmische Elemente verwendet werden, das Dokumentarische innerhalb des Mediums 'Körper' und 'Sprache' mit seinen eigenen Mitteln aus. Denn die wahrhaftige Präsenz Yasser Mroues, seine Stimme und seine Körpersprache generieren in Fusion mit der Erwartung und dem Wissen des Zuschauers eine dokumentarische Ebene, die über ein Abbild oder aufgezeichnete Hördokumente nicht erzeugt werden kann. So ist hier der Künstler als Seismograph der Wirklichkeit anwesend: Er ist das Medium, das die Wirklichkeit überträgt und für den Zuschauer zugänglich macht.

Das Bild als archäologische und ethnologische Überlieferung 'Wirklichkeit' kann aber nicht nur persönlich, sondern auch in einem filmischen oder archäologischen Abbild übermittelt werden.

Zahlreiche dokumentarische Filme auf dem DokKa und dem BDF operieren mit filmischen Fundstücken von Kulturen und begeben sich somit auf eine archäologische und ethnologische Ebene. Die dokumentarischen Filmmaterialien fungieren hier als eine Art natürliches Dokument³¹², das Verhältnisse als visuelles Abbild wiedergibt.

Ein klassisches Beispiel ist ANDERE WELT, von Christa Pfafferoth. Der Dokumentarfilm stammt aus dem Jahr 2013 und beobachtet Gefangene einer forensischen Psychiatrie in Deutschland. Der Film wurde 2014 unter dem Schwerpunkt RECHT UND GERECHTIGKEIT auf dem DOKKA gezeigt. Der Film offenbart sich hier als Medium, das einen geschlossenen Kosmos zeigt, in den der Zuschauer in seinem Alltag nicht eintreten kann. Zäune, Überwachungskameras und biometrische Zutrittskontrollen werden als Rahmen eingesetzt, der diese Welt von der 'unseren' trennt. So nutzt der Film die Institution 'Psychiatrie', um die Sozialstruktur einer ganzen Gesellschaft abzubilden. Er ist also mehr als nur der geschlossene Kosmos. Er ist eine ethnologische Überlieferung, die durch das 'Abbilden' generiert wird.

Zwar spielt der authentische Ton hier auch eine Rolle, vordergründig ist es aber das Bild, das den Einblick gibt. Wenn zum Beispiel eine Einstellung eingeblendet wird, die mehrere Zentner an Gurten zeigt, die nebeneinander nach Schildern sortiert sind. 'Hand', 'Fuß', 'Oberschenkel', 'Bauch', 'Sonstiges'. Das Abbild verweist hier auf eine Geschichte, die außerhalb des Bildes liegt. Der Zuschauer stellt sich vor, wie die

³¹²siehe Kapitel 4.1

Gurte zum Festschnallen der Patientinnen benutzt werden. Es zeigt dem Zuschauer die Grausamkeit, die in diesem Kosmos Alltag ist und auch mit der nötigen Gelassenheit behandelt wird.

Ein filmisches Beispiel, das gänzlich auf Kommentar oder Stimme verzichtet, ist der Stummfilm CHEVEUX ET CHICHIS aus dem Jahr 1911. Er war einer von fünf Filmen, die im Rahmen des Kinderprogramms WIE DIE DINGE ENTSTEHEN des BDF 2014 gezeigt wurden.

“WIE DIE DINGE ENTSTEHEN widmet sich einem filmischen Genre, das es nicht erst seit der ‘Sendung mit der Maus’ gibt. Es versammelt dokumentarische Arbeiten, in deren Zentrum die Herstellungsprozesse von Alltagsgegenständen stehen. Woraus sind die Dinge gemacht und wie werden sie geformt? Wie ist das Verhältnis von Hand- und Maschinenarbeit? Bereits der älteste Film im Programm (aus dem Jahr 1911!) zeigt, wie Perücken aus Echthaar gefertigt werden.”³¹³

Das Programm war für Kinder ab fünf Jahren erstellt worden und übernahm besonders mit CHEVEUX ET CHICHIS einen geschichtsvermittelnden Auftrag. Der etwa 10-minütige Stummfilm zeigt den Weg des Echthaars zur Perücke. Die Frauen mit langem dicken Haar sind ‘echte’ Personen aus dem letzten Jahrhundert und tragen dementsprechend andere Kleidung und sitzen auf anderen Stühlen. Ihnen werden die Haare abgeschnitten, die dann nach der Säuberung von Näherinnen zur Perücke weiterverarbeitet werden.³¹⁴ In flimmernden schwarz-weiß Bildern, die entgegen den Sehgewohnheiten der Kinder nicht aus 25fps (Frames per Second) bestehen, übermittelt der Film nicht nur inhaltlich ‘Geschichte’. Durch das grobkörnige und farblose Bild wird den Kindern auch die Geschichte des Filmmaterials bewusst und bildet somit in doppelter Hinsicht einen dokumentarischen Wert aus. So hat das Filmbild nicht nur als Überträger von ‘Geschichte’, sondern auch als Material archäologischen Wert.

Eine Art ethnologischen Vortrag bildet das Projekt INDIGENOUS ACTIVISM IN THE AMERICAS: ANDREA TONACCI’S FILM ARCHIVE, das ebenfalls auf dem BDF 2014 gezeigt wurde.

³¹³www.filmvermittlung.de/index.php?/project/berlin-documentary-forum/, Letzter Zugriff 31.01.2015

³¹⁴Ibid.

Anhand von Filmaufnahmen verschiedener indigener Völker aus Nord-, Zentral- und Südamerika aus den 1970er Jahren erschließen die Künstler Maria Therza Alves und Jimmie Durham gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Richard Hill die Geschichte des Kampfes dieser Völker. Die Filmbilder sind dem Privatarchiv des italienischen Filmmachers Andrea Tonacci entnommen. Er hatte in den 1970er Jahren indigene Anführer interviewt.

“Jeder der Befragten sprach bestimmte Anliegen an, die zu jener Zeit von zentraler Bedeutung waren; so etwa die Notwendigkeit, den indianischen Kampf in den USA zu politisieren, die Dringlichkeit, unter den internationalen indigenen Gemeinschaften eine strategische Einheit zu formen, und die Wichtigkeit, bei den Vereinten Nationen vertreten zu sein. Die Gespräche markieren ein akutes Moment in der Geschichte des indigenen, sich gegen die imperialistisch-kolonialen Mächte und Institutionen richtenden Aktivismus in den Ländern Amerikas.”³¹⁵

Die filmischen Aufnahmen überliefern in der Funktion eines Dokuments die damaligen politischen und gesellschaftlichen Situationen der USA. Würde man den Ton weglassen, bliebe das Bild als historische Überlieferung. Und dies nicht nur im Sinne des technischen Materials um etwas über die damaligen technischen Bedingungen der Kamera zu erfahren, die rückwirkend unseren Eindruck der Vergangenheit beeinflussen.

Der Zuschauer erfährt durch das Bild auch, wie sich indigene Völker in den 1970er Jahren kleideten und wie ihre Mimik und Gestik Gefühle ausdrückte. Gerade in der weit entfernten Zukunft können solche Bilder als geschichtlich-archäologische Überlieferungen der Wirklichkeit zum Einsatz kommen.

³¹⁵Festivalkatalog BDF 2014, S.97



Abbildung 5: Filmstill aus INDIGENOUS ACTIVISM IN THE AMERICAS: ANDREA TONACCI'S FILM ARCHIVE. (Quelle: siehe Bildverzeichnis)

Eine andere Art des Bildes als Dokument im Sinne eines Spurenfossils ist die Installation SCRATCHING-KRATZEN aus dem Jahr 2013. Martin Zawadzki druckte zerkratzte U-Bahn-Fensterscheiben auf Papier. Mittels des Kaltnadeldrucks - dessen Methode sich eigentlich die 'höhere' Kunst bedient - manifestiert sich der künstlerische Wert dieses eigentlich übersehenen Dokuments der Street-Art der 1990er Jahre. Der archäologische Wert entsteht aber vor allem, weil das Zerkratzen der Scheiben seit einigen Jahren durch Spezialfolien und Videoüberwachung verhindert wird.³¹⁶

“Die Installation SCRATCHING-KRATZEN beschäftigt sich also mit einem mittlerweile beinahe 'historisch' zu nennenden Phänomen. Die Hoch-Zeit des Zerkratzens von Scheiben in U- und S-Bahnen Berlins war Mitte der 1990er Jahre. Im Frühjahr 2013 bekam ich eine letzte Charge zerkratzter S-Bahn Scheiben zur Verfügung gestellt. Mich interessierte bei der drucktechnischen Reproduktion die quasi archäologische Arbeit, das Festhalten und Sichtbarmachen auf Papier und der Erhalt dieser anonymen Zeichen über einen langen Zeitraum.”³¹⁷

Zwar wurden die Drucke auf dem DOKKA 2014 in Verbindung mit einer Videoprojektion einer Performance gezeigt. Sie übertragen aber in ihrer alleinigen Präsenz des

³¹⁶Fesitalkatalog DokKa 2014, S.24

³¹⁷www.scratching-kratzen.de/, Letzter Zugriff 31.01.2015

Abdrucks schon einen archäologischen beziehungsweise ethnologischen Wert.

“Zu den Besonderheiten des Scratchens und Scratch-Tagging (wie auch zu denen des Etching, dem chemischen Verätzen glatter Oberflächen) gehört nicht allein die Destruktion einer von vielen genutzten Oberfläche, die im Sinne des Gesetzes als ‘Vandalismus’ bezeichnet wird, sondern auch das Verstellen tourismusrelevanter Sichtmöglichkeiten der immer auch als Standortpräsentation genutzten Verkehrsmittel. Den Fahrgästen wird nicht nur eine ungelenke und zerstörerisch wirkende Ästhetik aufgezwungen, ihnen wird auch der als allgemeiner Freizügigkeit zugehörige Blick auf die Stadt als Reiseziel genommen.”³¹⁸

Die Drucke als “schöpferische Anverwandlung eines Sachbestands”³¹⁹ machen urbane Kultur der Vergangenheit sichtbar und visuell zugänglich. Als eingefrorenes Moment sind diese Bilder - ebenso wie Filmbilder - ein Dokument der Vergangenheit, die sie gleichzeitig gegenwärtig werden lässt.

³¹⁸www.scratching-kratzen.de/de/besprechung.htm, Letzter Zugriff 31.01.2015

³¹⁹Ibid.



Abbildung 6: Ein Kaltnadeldruck einer zerkratzten U-Bahnscheibe. (Quelle: siehe Bildverzeichnis)

Die Akustik/Hördokumentation als räumliches Dokument Die “Akustik als Gradmesser der Authentizität”³²⁰ kann beim Rezipient auf zwei Weisen erfolgen. Entweder beim Film, mit begleitenden Bildern oder alleine. Gerade beim rein akustischen Werk achtet der Rezipient bewusster auf Nebengeräusche oder natürliche Sprechweisen, um den dokumentarischen Wert herauszufiltern. “(...)denn zufällige ‘Nebengeräusche’ lassen einen authentischeren Eindruck entstehen als ihr sauberer, erhabener Begleiter, der Ton.”³²¹

³²⁰Festivalkatalog DokKa 2014, S.7

³²¹Bruzzi Stella, *Ton und Bild im dokumentarischen Film*, in: Festivalkatalog BDF 2014, S.12

Ich möchte mich in diesem Abschnitt auf die rein akustischen Werke konzentrieren, weil sie als Medium im Sinne der Transmedialität das Authentische mit ihren medieneigenen Mitteln austragen.

Den Ton als alleiniges Medium für Wirklichkeitserzählungen haben sowohl das DOKKA als auch das BERLIN DOCUMENTARY FORUM im Programm. Gerade beim DOKKA ist mit der eigenen Programmsektion HÖRDOKUMENTATION/RADIOFEATURE die Akustik und deren dokumentarischer Wert von zentraler Bedeutung. Fünf der 20 Projekte waren Hördokumentationen/Radiofeatures und wurden im Kinosaal 'gezeigt'.

“Oft nehmen wir bei Dokumentarfilmen den Ton nicht bewusst wahr, nutzen ihn jedoch permanent als Indikator und Gradmesser für Authentizität. Bei Hördokumentationen/Radiofeatures funktioniert dies durch das fehlende Bild nicht mehr. Der Ton steht im Fokus unserer Aufmerksamkeit und wird hierdurch vielmehr kritisch hinterfragt.(...) Der bei der Korrespondenz zwischen Bild und Ton entstehende Zwischenraum fehlt und fordert von rein akustischen Arbeiten eine größere Präzision und Anstrengung bei der Produktion.”³²²

In DAS HACKER-SYNDROM³²³ montiert Johannes Nichelmann aus Interviews und Original-Tönen die Geschichte von Stephan Urbach. Das Radiofeature wurde 2014 auf dem DokKa gezeigt. Der Hacker Stephan Urbach half während des arabischen Frühlings Regimegegnern über das Internet.

“Aus Deutschland schaltete er Kommunikationswege im weltweiten Netz der Datenleitungen. Videos und Nachrichten kamen dank dieser Verbindungen aus dem Land. Versteckt vor den Augen der Geheimdienste, sicher für die Absender und unzensuriert für die restliche Welt.”³²⁴

Während der Interview-Sequenzen hört man nicht nur Urbach seine Geschichte erzählen. Ein Stuhl knarzt, der Journalist Nichelmann räuspert sich, der Zuhörer hört, wie

³²²Peleg Hila, *Der Ort des Konflikts: Narration und das Dokumentarische*, in: Festivalkatalog DokKa 2014, S.7

³²³www.johannes-nichelmann.de/wordpress/?dt_portfolio=das-hacker-syndrom, Letzter Zugriff 31.01.2015

³²⁴Festivalkatalog DokKa 2014, S.28

jemand seine Hand auf die Tischfläche schlägt. Urbach spricht undeutlich, mit brandenburgischem Dialekt. Zwischendurch hört man Originaltöne aus dem Krisengebiet. Dies alles sind Codes, die der Zuhörer mit seinem außertextuellem Wissen zusammenfügt. Sie ergeben einen Grad an Authentizität, der ausschließlich über den Ton vermittelt wird.

Deutlich ist hier auch, dass sich dem Zuhörer über die Nebengeräusche nicht nur Authentizität vermittelt, sondern auch eine räumliche Vorstellung eröffnet. Da ist ein Stuhl, ein Tisch, zwei Personen. Der Zuhörer lässt sein subjektives Bild entstehen und damit auch einen Raum, der maßgeblich durch die Lautstärke und die Soundqualität vermittelt wird.

Eine noch deutlichere 'Raumdokumentation' zeigte das DokKa 2014 mit AUSCULTA. Die Hördokumentation von Johannes S. Sistermanns macht das Leben der Zisterzienserinnen im Kloster Lichtenthal in Baden-Baden hörbar. Nicht anhand des klassischen Interviews erzählt Sistermanns den Alltag des Klosters. Er nutzt die Stille, die von Nebengeräuschen begleitet wird, um die Zurückgezogenheit und Spiritualität dieses Hauses und seiner Bewohnerinnen erfahrbar zu machen. Bei der Produktion des Hörbeitrags stellte er sich die Frage:

"Wie ist über die Mittel der Technik von Mikrofon und Mischpult dieses Leben zu 'erhören', wie künstlerisch zu gestalten, was sich doch nicht sagen lässt, sondern einzig sich zeigt?"³²⁵

Mittels einer 5.1 Mikrofon-Aufnahme nahm er verschiedene Situationen des Klosterlebens auf. Den tropfenden Brunnen, den Gang der Zisterzienserinnen durch die langhallenden Gänge zum Gebet, den Garten des Klosters mit Vogelgezwitscher, den Altar und die knarrenden Holzbänke, während sich die Nonnen setzen. Um den Ton nicht nur eindimensional aufzunehmen, nutzte Sistermanns Stative und Ton-Angeln, um den jeweiligen Situationen räumlich gerecht zu werden. Mehrere Mikrofone wurden an einen Kanal angeschlossen. Die atmosphärischen Töne hat Sistermanns nicht chronologisch montiert, sondern so, dass das Raumgefühl immer nur 'angeschnitten' wird.

"Gesang, Worte, Stille und Geräusche erfahren hier Intensivierung in vielen Räumen durch Echo und Hall. Und Räume verhallten wieder in an-

³²⁵www.sistermanns.eu/#project/r10, Letzter Zugriff 31.01.2015

deren, entfernteren Klosterräumen. (...) Räume vergrößern jede Körper- und Klangbewegung und resonieren noch entfernt.”³²⁶

Auch das BERLIN DOCUMENTARY FORUM zeigte 2014 eine Arbeit, die sich mit der Dokumentation von Raum und Ton auseinandersetzt.

Allerdings ist SCHOOL (2009-2011) keine reine Hördokumentation, sondern eine Installation. Smadar Dreyfus brachte an mehreren israelischen Schulen ein “Netz an Mikrofonen”³²⁷ an der Decke der Klassenzimmer an. Sie verließ während der Aufnahmen den Klassenräume und flog am Ende der Produktion mit insgesamt 70 Stunden Tonmaterial nach London zurück. Die Künstlerin reduzierte das Material auf sieben Stunden. Dabei bemerkte sie, “dass die Mikrofone Äußerungen und Geräusche aufgenommen hatten, welche die Lehrer nicht gehört hatten, und gerade die waren es, die hauptsächlich die Klassendynamik und ihre Untertöne deutlich werden ließen.”³²⁸ In der Installation auf dem BDF wurden sieben verschiedene Unterrichtsstunden in sieben Räumen abgespielt.

“Jeder der Räume dieser Installation beherbergt eine Audioaufnahme eines jeweils anderen Unterrichtsgegenstandes-Arabisch, das Bibelstudium, Biologie, Staatsbürgerkunde, Geografie, Geschichte und Literatur. Alle Räume sind durch einen zentral gelegenen Gang miteinander verbunden.”³²⁹

Dabei werden die hörbaren Stimmen in englischen Untertiteln auf Bildschirmen eingeblendet. Die dominante Stimme, die zu hören ist, blinkt dabei immer als Größte in der Mitte des Bildes auf. Alle Nebestimmen sind peripher dazu angeordnet. Jede Übersetzung der Stimme erscheint nur so lange, wie sie auch zu hören ist. Damit illustriert Dreyfus die Audioaufnahmen.

Trotzdem ist die Akustik aber ausschlaggebend für die Raumerfahrung. Durch die Anordnung in verschiedenen ‘Räumen’ kann der Besucher selbst den Weg der Geschichte wählen. Er bestimmt, in welche Unterrichtsstunde er zuerst geht.

Smadar Dreyfus entschied sich bewusst für das akustische Medium.

³²⁶Ibid.

³²⁷Gespräch Dreyfus Smadar und Balsom Erika, *The Sounds of School*, in: Festivalkatalog BDF 2014, S.60

³²⁸Ibid.

³²⁹Festivalkatalog BDF 2014, S. 117

“Ich empfinde Sound intuitiver, intimer als ein Bild. (...) Ohne die offensichtliche Gewissheit eines Bildes betritt man etwas anderes, etwas Mehrdeutiges, das sich außerhalb des Wissbaren befindet”.³³⁰

Zusätzlich konstituiert sich durch den Hall der Aufnahmen und die Freiheit des Ausstellungsbesuchers, sich zu bewegen eine Dokumentation der Raumarchitektur, die sich nur durch Akustik aufzeichnen lässt.

“Im Kontext des Berlin Documentary Forums 3 ist es meiner Ansicht nach wichtig, im Auge zu behalten, dass *School* aus geschnittenen nicht-fiktionalen Audioaufnahmen von Unterrichtsstunden in einer Schulpause in Tel Aviv besteht und etwas entstehen lässt, was tatsächlich eine fiktionale Schule ist. Die Aspekte der Arbeit, die wir besprochen haben- darunter der Sound, der die Besucher eintauchen lässt, das Fehlen von Bildern, die Vorrangstellung der Stimme, die Bedingungen der Übersetzung und die Schaffung eines affektiven Raumes werfen Fragen über das Zuschauen auf und komplizieren auf diese Weise das Verhältnis der Arbeit zum Dokumentarischen.”³³¹

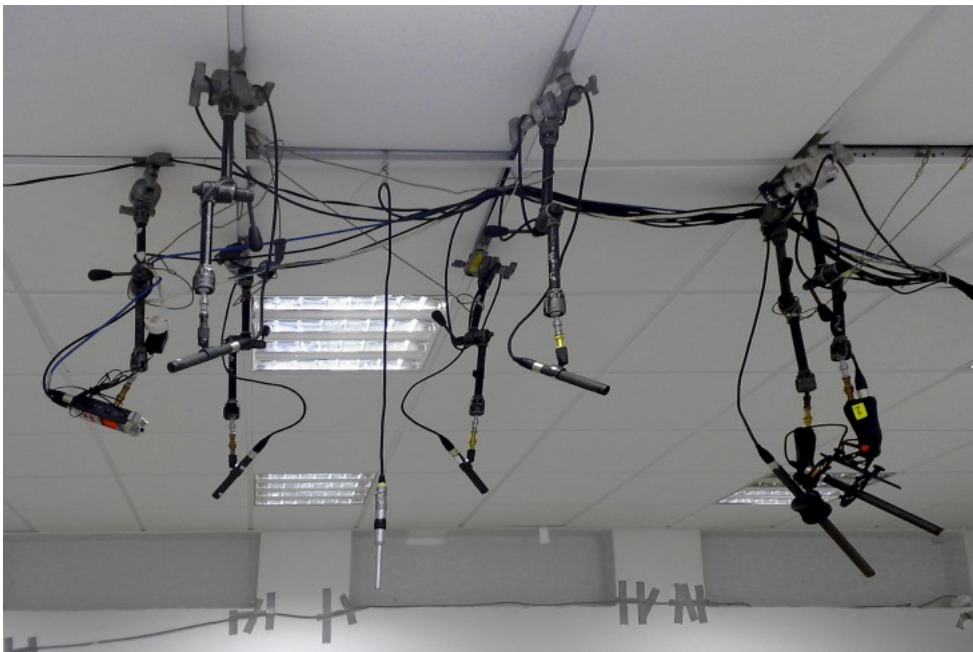


Abbildung 7: Aufnahmesituation bei *School* (2009-2011). (Quelle: siehe Bildverzeichnis)

³³⁰Dreyfus, in: BDF Festivalkatalog 2014, S.62

³³¹Ibid., S.65

6.2.2 Galerie oder Kinosaal? Die Festivals auf der Schwelle zur Kunstaussstellung

Die Festivals UNDERDOX, DOKKA und BERLIN DOCUMENTARY FORUM zeichnet der freie Umgang mit dokumentarischen Praktiken aus. Dabei bestimmt dieser konzeptuelle Ansatz auch die Wahl der Ausstellungsorte. Theater und Seminare sollen nicht im Kinosaal stattfinden, weil sie beim Publikum nicht mit dem 'Kino' in Verbindung gebracht werden sollen. Die neueren Dokumentar(film)festivals weisen den verschiedenen dokumentarischen Projekten ihren adäquaten Ausstellungsort zu.

Und selbst bei den Filmen ist es oft nicht der Kinosaal, der als Veranstaltungsort dient. Denn nicht die Kino-Dokumentarfilme bilden hier das Hauptsegment. Andere dokumentarische Filmformen, - Videokunst und audiovisuelle Installation - bedürfen anderen räumlichen Verhältnissen. Zum einen weil die künstlerisch ambitionierten Werke nicht für das Kino gedacht sind und weil die zugehörigen technischen Bedingungen im Kinosaal gar nicht erfüllt werden können. Wenn beispielsweise mehrere Projektionen gleichzeitig abgespielt werden müssen. Der Kinosaal mit der Leinwand als zentralem Ausrichtungspunkt bietet daher oft nicht die technischen und räumlichen Möglichkeiten, die Installationen benötigen.

Zum anderen verbindet der Zuschauer mit dem Kinosaal bestimmte Erfahrungen und Erwartungen, die gerade durch die neueren dokumentarischen Werke eigentlich durchbrochen werden sollen. Im klassischen Kino ist es ein klares Abkommen zwischen Dokumentarfilm und Zuschauer: Der Dokumentarfilm zeigt eine wahre Begebenheit, eine Art von Realität und der Zuschauer akzeptiert dies. Diese Zuschauererwartung, die mit dem Raum 'Kino' verknüpft ist, eröffnet aber auch neue Möglichkeiten. Das UNDERDOX und das BDF nutzen den Kinosaal bewusst, um mit diesen Erwartungshaltungen des Publikums zu spielen. Sie zeigen Werke, die eigentlich nicht für die Projektion oder das Abspielen im Kinosaal geschaffen wurden. Eine Stärke des Kinosaals liegt dabei in der 'Fesselung' der Zuschauer. Durch das Sitzen sind diese fast gezwungen, sich dem Werk in einer gemeinschaftlichen Rezeption hinzugeben. Die Hemmschwelle aufzustehen ist in jedem Fall größer, als in einer Black Box im Museum.

Aber auch andere dokumentarische Praktiken, etwa das Theater oder die Performance, verlangen nach alternativen Veranstaltungsorten. Das Haus der KULTUREN DER

WELT (HKW) verfügt neben einem Theatersaal und einem Kinosaal, auch über eine Ausstellungshalle, zwei Konferenzräume und ein Auditorium.³³² Das DOKKA findet in der Kinemathek Karlsruhe statt und in zwei Galerien und das UNDERDOX besetzt in der Festivalzeit drei Münchner Kinos und eine Galerie.

Der Film ist im Programm aller drei Festivals stark vertreten. Der Kinosaal wird von jedem Festival dabei anders eingesetzt. Das DokKa zeigte den Teil an konventionellen Dokumentarfilmen in der Kinemathek Karlsruhe. Die zehn Dokumentarfilme wurden also in einem dem Zuschauer bekannten räumlichen Kontext projiziert. Die fünf Hördokumentationen/Radiofeatures wurden ebenfalls hier abgespielt. Da der Zuschauer sich im Kinosaal nicht bewegt, bietet dieser Raum “gleichbleibende akustische Ausgangsbedingungen”³³³. Bei den Hördokumentationen/Radiofeatures soll der Zuhörer dieser Ohnmacht gegenüber dem räumlich-akustischen Werk ausgeliefert sein.

Der Kinosaal kam beim BDF 2014 nur wenig zum Einsatz. Ähnlich wie das DOKKA zeigte das BDF im Kinosaal nur diejenigen dokumentarischen Filme, die auch für das Kino produziert wurden. Darunter fielen 2014 die älteren Produktionen, wie DEUTSCHE BILDER von 1949 bis 1987 oder THE STONE GARDEN/THE MONGOLS/P LIKE PELICAN: PARVIZ KIMIAVI. Das UNDERDOX nutzt den Kinosaal hingegen als Ort der Erwartung und Gestaltung konträrer als das DOKKA und das BDF. Seit der Erstaufgabe machen Künstlervideos einen wichtigen Teil des UNDERDOX-Programms aus.

“UNDERDOX präsentiert auch ortsansässige Nachwuchskünstler. In einer eigenen Programmsektion zeigen wir Videoarbeiten von Künstlerinnen und Künstlern aus München und Umgebung. Ihre Videoarbeiten sind bei UNDERDOX erstmals auf einer Kinoleinwand zu sehen. Durch die Projektion im Kinosaal verändert sich der Kontext der Rezeption gegenüber der im Kunsbetrieb üblichen Situation, was eine veränderte Aufmerksamkeit für die Videos bedeutet. Anders als bei vielen Installationen üblich haben die Zuschauer bei UNDERDOX ein kollektives Hör- und Seherlebnis der Arbeiten, die sie von Anfang bis Ende verfolgen. Im Anschluss an die Videoprojektionen gibt es ein Publikumsgespräch mit den anwesenden

³³²Auf der Website gibt es die Möglichkeit zu einem virtuellen Rundgang:

hkw.de/de/hkw/gebauede/panoramen/uebersicht_panoramen.php, Letzter Zugriff 31.01.2015

³³³Festivalkatalog DokKa 2014, S.7

Künstlern. UNDERDOX bietet so auch ein Forum für den Austausch über zeitgenössische Kunst.”³³⁴

So zeigte das UNDERDOX 2012 beispielsweise DIE ERNTE, eine Dokumentation der Performance/Installation PUNKT-LINIE-FLÄCHE von Seung-il Chung im Werkstattkino. Die Installation zeigt eine Plattform mit Spaghetti, die wie in einem Reisfeld aus dem Boden ragen. Die Künstlerin erntet diese Spaghetti. DIE ERNTE ist eine bloße Aufnahme der Installation und wird mit der Projektion im Kinosaal vom künstlerischen Betrieb dekontextualisiert und tritt in einer Art Repräsentationskino dort wieder auf.³³⁵

2014 schrieb das UNDERDOX das erste Mal den VIDEOBOX-FÖRDERPREIS aus, der mit 1000 Euro dotiert ist.³³⁶ In Zusammenarbeit mit dem Berufsverband Bildender Künstler wählten die Verantwortlichen einen Teil der 14 Videoarbeiten für die Vorführung im Kinosaal aus, als “Statement zur White-Cube-Black-Box-Diskussion”.³³⁷ Die Festivalmacher spielen damit auf die Diskussion um dokumentarische Praktiken in der Kunst an. Kunst-Institutionen wie Museen oder Galerien haben sich gerade in den letzten Jahren dem zunehmenden Gebrauch audio-visueller Praktiken angepasst und Black Boxes oder White Cubes als Ausstellungsraum im Ausstellungsraum genutzt. Vor allem die Documenta im Jahr 2002 wird dabei oftmals als Wendepunkt bezeichnet, der diese filmischen Ausstellungsmöglichkeiten letztgültig legitimierte.

Die neuen Dokumentar(film)festivals reagieren allesamt auf diese Entwicklung. Das UNDERDOX setzte diesen Diskurs gleich unter ein ganzes Motto: DAS KINO. DAS KUNST. Das Festival wollte in Anlehnung an den Eröffnungsfilm ICH WILL MICH NICHT KÜNSTLICH AUFREGEN damit spielen, was das Kino für uns heute bedeutet und wie es in ‘Räumen’ mit der Kunst verschmilzt. Max Linz, der Regisseur von ICH WILL MICH NICHT KÜNSTLICH AUFREGEN schreibt in der Filmbeschreibung³³⁸:

“Es geht nicht um die Entscheidung zwischen scheinbaren Alternativen (Kino oder TV, Black Box oder White Cube), nicht um Distinktion, sondern

³³⁴ www.underdofestival.de/de/festival.htm, Letzter Zugriff 31.01.2015

³³⁵ Underdofestival Katalog No 07, 2012, Seite 39

³³⁶ www.underdofestival.de/de/videos.htm, Letzter Zugriff 31.01.2015

³³⁷ Festivalkatalog Underdofestival, No 9, 2014, S.2

³³⁸ Ibid.

um die Integration audiovisueller Ausdrucksformen in einen medialen Zusammenhang, der von Kino übers Fernsehen in die Galerie und das Online-Archiv reicht. Die Amphibie ist unterbewertet. Wir haben sie die ganze Zeit falsch interpretiert.”³³⁹

Nicht das Abgrenzen ist demnach Aufgabe der Institutionen, sondern das ‘Integrieren’. Das tut vor allem das BERLIN DOCUMENTARY FORUM, indem es die Ausstellungsstücke nicht über gängige Schlagwörter definiert, sondern im Festivalkatalog auf nähere Genre-Beschreibungen mittels Schlagwörtern verzichtet (lediglich die Art der Vorführung wird genannt: ‘Screening’, ‘Film’).

Die Online Graphic Novel AN ORAL HISTORY OF PICASSO IN PALESTINE beispielsweise wurde auf dem BDF 2014 projiziert, während die ‘wirklichen’ Personen aus der Graphic Novel die Texte lasen. Gleichzeitig war die Graphic Novel auch Online abrufbar. Aber auch das gesamte Programm vermittelt einen sehr offenen Umgang mit Räumlichkeiten. So wird im Festivalkatalog und im Flyer nicht darauf hingewiesen, in welchen Räumen die Projekte ausgestellt sind. Der Besucher tritt folglich mit einer offenen Erwartung an die Projekte heran.

„Wahrscheinlich ist der Erfolg des experimentell-selbstreflexiven Dokumentarismus von Walid Raad- ähnlich wie die Entdeckung von Harun Farocki und anderen dokumentarisch arbeitenden FilmemacherInnen und KünstlerInnen - so nur im Kunstbereich vorstellbar. Vielerorts drängen die diskursiven und institutionellen Dynamiken derzeit auf die Entgrenzung und Expansion der Zuständigkeiten des künstlerischen Feldes.”³⁴⁰

Die Videoinstallation PARALLELE I-IV von Harun Farocki auf dem BDF 2014 zeigte den Film etwa nicht in dem hausinternen Kinosaal. Im Auditorium waren vier Leinwände aufgebaut, auf denen chronologisch die einzelnen Kapitel der Videoinstallation gezeigt wurden. Das Publikum musste von seinem Sitz nach jedem Kapitel aufstehen und zum nächsten Bildschirm wechseln. So sollte das Bewusstsein für die Installation erhalten bleiben und der Kino-Rezeptions-Kontext vermieden werden.

³³⁹Linz Max, in: Festivalkatalog Underdox, No9, 2014, S.24

³⁴⁰Holert Tom, *Die Erscheinung des Dokumentarischen*, in: *Auf den Spuren des Realen*, S.61

Die drei Installationen des DOKKA 2014 wurden in zwei Galerien in Karlsruhe gezeigt. Dabei arbeitet das DOKKA genauso wie das UNDERDOX in München mit einem lokalen Kunstverein zusammen. Zwei der drei Installationen waren filmische Werke, die im Badischen Kunstverein und im Architekturschaufenster Karlsruhe gezeigt wurden. 10111938 beispielsweise ist die Dokumentation einer Performance. Die Künstlerin Margarete Rabow schrieb alle 9845 Namen der 1938 in das Konzentrationslager Buchenwald verschleppten Juden auf Straßen vor dem Konzentrationslager.

“Die Installation mit vier 16mm Filmprojektoren dokumentiert in tausenden kurzen Aufnahmen die hangeschriebenen Namenszüge und das Gesicht der Künstlerin Margarete Rabow während der Erinnerungsarbeit.”³⁴¹

Diese Installation wäre in einem Kinosaal technisch nicht möglich gewesen. Denn durch die frontale Sitzausrichtung können Zuschauer ihre Sichtrichtung nicht frei bewegen, was gerade bei dieser Arbeit ein wichtiger Aspekt ist.

“Installative Arbeiten nutzen zwar oftmals Bild und Ton in einer dem Dokumentarfilm ähnlichen Art und Weise, müssen jedoch stets die räumlichen Aspekte mit einbeziehen. Bietet der Kinosaal gleichbleibende akustische Ausgangsbedingungen, klingen Ausstellungsräume immer verschieden und beeinflussen Wirkung und Rezeption.”³⁴²

Das Dokka will der veränderten Situation dokumentarischer Arbeiten gerecht werden, in dem es den jeweiligen Ausstellungsobjekten auch die ihnen entsprechend gerecht werdenden Ausstellungsräume bietet. Oberbürgermeister der Stadt Karlsruhe, Dr Frank Metrup sieht das DOKKA als Grenzgänger, das sich experimentellen und neuen Formen öffnet. “Mit seinen drei Sparten will DokKa diese Verfestigung aufbrechen.”³⁴³

“Wie der Spielfilm ist deshalb auch die Institution Kunst mit ihrem Museums- und Galeriearchitekturen (aber auch mit ihren ideologischen Narrativen) zum Kontext und zum Container des dokumentarischen Bildes geworden. Rasch haben sich Raumkonventionen entwickelt, die auf den Boom

³⁴¹Festivalkatalog DokKa 2014, S.26

³⁴²Festivalkatalog DokKa 2014, S.7

³⁴³Festivalkatalog DokKa 2014, S.6

von Video und Film reagieren- einem Boom, der sich in den letzten Jahren mehr und mehr mit dem 'documentary mode' verschwisterte."³⁴⁴

So passen sich die neueren deutschen Dokumentar(film)festivals diesen Veränderungen des Dokumentarischen an und finden für die jeweiligen Werke passende Ausstellungsorte. Das UNDERDOX vertauscht gar Videokunst und Film mit den Ausstellungsorten Galerie und Kino und versucht dadurch den Zuschauern bewusst zu machen, welche Erwartungen sie an diese bestimmten Räumlichkeiten heften. So trägt es mit dazu bei, diese Konventionen aufzulösen. Das DOKKA wählt ebenfalls das Kino und zwei Galerien. Darin präsentieren es jedoch im Kinosaal die 'konventionellen' Dokumentarfilme und die Hördokumentationen und in den Galerien die Installationen. Beim BERLIN DOCUMENTARY FORUM rückt die Erwartungshaltung der Besucher durch die Nichtnennung der Veranstaltungsräumlichkeiten extrem in den Hintergrund. Das schafft Platz für die Werke, die so unvoreingenommener wahrgenommen werden können.

6.3 Die Festivals als Diskursraum für hegemoniale und mediale Vermittlungsstrukturen der Realität

"Realität wird als ein Schauplatz der Transformationen verstanden, als ein Ort des gesellschaftlichen und kulturellen Widerstandes und der Imagination; sie wird begriffen als ein Feld, in dem komplexe Kräfte und aktive Prozesse wirksam sind, die von den Dynamiken der Macht strukturiert werden."³⁴⁵

Was die Leiterin des BERLIN DOCUMENTARY FORUM, Hila Peleg hier anspricht, ist, dass kritische dokumentarische Praktiken nicht vorgeben, die Realität als "eindeutige Darstellung"³⁴⁶ in einem Werk zusammenfassen zu können. Vielmehr erkennen kritische dokumentarische Praktiken an, dass es mehrere Dimensionen von Realität gibt und setzen sich mit diesen Differenziertheiten auseinander.

Realität ist ein kollektives Konstrukt, das in wechselseitiger Beeinflussung von Hegemonien und Medien entsteht. Medien sowie die Politik verfolgen ihre jeweils eigenen

³⁴⁴Holert, in: *Auf den Spuren des Realen*, S.47

³⁴⁵Peleg, in: Festivalkatalog BDF 2014, S.6

³⁴⁶Ibid.

Interessen, - manchmal auch die gleichen -, und sind voneinander abhängig. Im gegenseitigen Wechselfluss verändern sie durch ihre Abhängigkeit Methoden der Repräsentation und ihren Inhalt. Die Authentizität, die sowohl Medien in der Berichterstattung und der Aufklärung als auch die Politik verfolgen, soll vor allem durch dokumentarische Praktiken im audiovisuellen Bereich transportiert werden. Besonders das Bild und der Ton ist bei den neuen öffentlichen Realitätskonstruktionen stets omnipräsent. Audiovisuelle Überwachungsmethoden durchdringen unseren Alltag genauso, wie audiovisuelle Dokumentationen unseres Privatlebens.

Daher beschäftigen sich neuere künstlerische Werke nicht nur mit der Reflexion dieser Vermittlungsstrukturen innerhalb der medialen Codes, in dem sie gängige Methoden verändern und dadurch den Zuschauer anregen, Realitätskonstruktionen zu hinterfragen (wenn zum Beispiel das Bild und der Ton entkoppelt wird).

„Die Kunst und das Dokumentarische verbindet ein wechselvolles Verhältnis von (Selbst-) Reflexion und Verfremdungsstrategien, Affirmation ebenso wie das Potenzial offensiver Kritik.“³⁴⁷

Auch inhaltlich setzen sich dokumentarische Praktiken primär mit politischen Verhältnissen auseinander. Sie dokumentieren politische globale Geschehnisse, kritisieren Herrschaft, oder legen Machtstrukturen frei. Dabei bildet die Art der Erzählung einen wichtigen Faktor, wenn es um Realitätskonstruktion geht:

„Erzählung und Erzählen sind im Kern kollektive Instrumente. Dementsprechend bilden sie die Fundamente von Staaten und Institutionen; sie bestimmen und lösen Konflikte; und sie umreißen Aktionshorizonte und Spielräume der Handlungsfähigkeit. Narrative erzeugen eben jene Fakten und Effekte, die sie benennen, erfinden oder beschreiben, aber sie zeichnen sich auch verantwortlich für die Wirklichkeit und ziehen andererseits Realitäten und Macht zur Verantwortung. Traditionen des narrativen Realismus in den Künsten (Literatur, Film, Theater) bringen soziale und symbolische Hierarchien aus dem Gleichgewicht und verändern so die Wirklichkeit.“³⁴⁸

³⁴⁷Gludovatz, in: *Auf den Spuren des Realen*, S.9

³⁴⁸Pressekonferenz HKW 2014

Das Dokumentarische ist also eine Methode, mit der sowohl mediale und herrschaftliche Vermittlungsstrukturen und Machtverhältnisse in Frage gestellt werden können. Gerade durch die aktuelle Realitätskonstruktion, die mithilfe von Codes der Wirklichkeit erschaffen wird, sind dokumentarische Praktiken ein Mittel, um genau diese Realitätskonstruktion im Inhalt und der Form zu hinterfragen.

Die untersuchten Festivals verhandeln stets in Podiumsgesprächen und Diskussionen die den einzelnen Werken zugrunde liegenden politischen sowie medialen Auseinandersetzungen mit deren Vermittlungsstrukturen der 'Wirklichkeit'. Es scheint, als würde das Dokumentarische stets automatisch die Debatte um die Wirklichkeit und deren Abbild hervor. Zahlreiche Theorien versuchen genauso, wie Gespräche und Panels, die Frage nach 'Realität' und deren Abbildbarkeit zu beantworten. Dr. Daniel Hornuff sieht diese Debatte schon in den 1960er Jahren als diskutiert und findet diese erneute Grundsatzdebatte als "Ausruck einer Verlegenheit"³⁴⁹:

„Im Gefühl, nicht mehr wesentlich voran zu kommen oder gar schon in Stagnation zu verharren, werden Kunst und Dokument zu Sprungbrettern einer Lust am Allumfassenden.. Besonders augenfällig wird die Expansion der Debatte ins Allgemein-Unspezifische an der mittlerweile florierenden Fülle der verwendeten Begriffe: So kreuzen sich mit 'Dokument', 'Dokumentarismus', 'Dokumentalität', 'Doku-Fiktion', 'dokumentierend', 'dokumentarisch', Begriffswelten wie 'Authentizität', 'Wahrheit', 'Tatsächlichkeit', 'Wirklichkeit', 'Realität', 'Realismus', aber vor allem auch 'Zeugenschaft', 'Beleg', 'Beglaubigung', 'Zertifikat', 'Belehrung', 'Aufklärung' und sogar, wie gesehen, 'Anklage', 'Verhandlung', 'Tribunalisierung' und 'Gerichtbarkeit'.“³⁵⁰

6.3.1 Die Auseinandersetzung mit Herrschaft und Politik

Die untersuchten Dokumentar(film)festivals setzen sich stark mit Herrschaft und Politik auseinander. Dies zeigt sich zum Einen in den einzelnen dokumentarischen Werken, die sie ausstellen. Und zum Anderen zeigt sich diese Auseinandersetzung in Motti oder

³⁴⁹Dr. Hornuff Daniel, *Lust am Allumfassenden. Dokumentarismen der Kunst*, S.36

³⁵⁰Ibid.

thematischen Orientierungen. Damit unterscheiden sie sich von anderen Dokumentarfilmfestivals, die weniger die Herrschaft und Politik in den Vordergrund rücken.

Klar ist hier, dass gerade durch die Öffnung der Festivals zum künstlerischen Sektor sich dieser politische Ansatz geradezu aufdrängt. Denn 'Politik' im wörtlichsten, sowie im philosophischen Sinn ist essentieller Inhalt künstlerischer Praxis.

„Was dann als Dokumentarkunst bezeichnet wird, umfasst oftmals Werke, mit denen ein dezidiert politischer Anspruch artikuliert werden soll. Denn gerade die Zerrüttungen des Lebens und seiner allgemeinen Ordnungen, der gesellschaftlichen Mechanismen und sozialen wie kulturellen Gefüge seien es, auf die Künstler besonders feinfühlig zu reagieren vermögen.“³⁵¹

Verwendet der Künstler dokumentarische Praktiken, verlangen diese daher geradezu danach, sie politisch aufzuladen. Oder der Künstler beginnt eben mit einer politischen Idee, für die sich das Dokumentarische als effektivstes Instrument herausstellt.

Dr. Daniel Hornuff wies 2014 in einem Radioessay über DOKUMENTARISMEN IN DER KUNST³⁵² auf die politische Haltung dokumentarisch arbeitender Künstler hin. Er zitierte Jutta Held, die meinte, es sei gerade die politische Kunst, die auf das reale Leben der Menschen übergreifen könne. Die Kunsthistorikerin Ursula Frohne meinte, dass gerade die linke politische Bewegung in die "Sphäre der Kunst" abgewandert sei.³⁵³

„Beide Positionen machen deutlich, dass das Dokumentarische der Kunst an einen ganz bestimmten Künstlertypus, nämlich an den gesellschaftspolitisch engagierten gebunden wird. So findet nicht nur eine Direktverschaltung zwischen Wirklichkeitserfahrung und künstlerischer Produktion statt- sondern ebenso eine Kopplung von Dokument und Intervention.“³⁵⁴

Dieses Einschreiten des Künstlers mittels dokumentarischer Praktiken zeichnet sich schon im Dokumentartheater und im DIRECT CINEMA der 1960er Jahre ab. Denn im Grunde war der Künstler hier Beauftragter, der für das Bewusstsein der Menschen und die Probleme des Volkes eintrat und der so der Obrigkeit die Stirn bot.

³⁵¹Ibid.

³⁵²Ibid.

³⁵³Ibid.

³⁵⁴Ibid.

Dokumentarische Praktiken dienen also deshalb gerade im künstlerischen Bereich dazu, Herrschaftsstrukturen offen zu legen, weil sie sich genau den Methoden dieser Herrschaften bedienen: nämlich 'Dokumenten', die in irgendeiner Weise mit einer Art Beglaubigung behaftet sind.

Ganz in diesem Sinne des starken Bezugs zwischen Kunst und Politik nannte das UNDERDOX 2012 als programmatisches Leitthema ARTS & POLITICS. In dem damaligen Programm wurde der Fokus auf den Bezug zwischen künstlerischem Schaffen und Politik gelegt. Das Langfilm-Programm bestand aus 15 Filmen, die sich auf unterschiedlichste Weise mit politischen Verhältnissen und Strukturen auseinandersetzten. Nicht nur dokumentarische Filme, die aktuelle politische Situationen in der Welt abbildeten, wurden gezeigt. Stark zum Ausdruck kam dabei auch, wie zentral die politische Aufklärungsarbeit zum künstlerischen Feld gehört.

Christian von Borries benutzte in MOCRACY-NEVERLAND IN ME die Form der Collage, die aus Youtube und TV-Clips zusammengesetzt war, um diese "scharfsinnig als Phänomene einer verschwindenden politischen Demokratie"³⁵⁵ zu interpretieren. Durch das Herausnehmen öffentlicher Videos aus dem Kontext und der 'neuen' Montage, versuchte Von Borries den Gegensatz zunehmender Demokratie und dem gleichzeitigen Zuwachs von Konzernmächten herauszuarbeiten. MOCRACY ist "die Utopie eines Nicht-Ortes, wo Filmclips als Zweckentfremdung des individuellen Torsos dienen."³⁵⁶ "Der Film selbst imitiert Demokratie in geraffter Form; eine fehlgeschlagene Mehrstimmigkeit."³⁵⁷ Hier wird also Macht und Herrschaft und die völkische Ohnmacht und Ignoranz durch Montage hergestellt. Zusätzlich entnimmt von Borries Videos aus der Öffentlichkeit, und stellt so die Illusion der Demokratie heraus.

Eine Sichtbarmachung politischer Verhältnisse auf rationalerer Ebene war der Film ZAVTA. Andrey Gryazev begleitete die russische Aktivistengruppe VOINA, denen auch die Pussy-Riot-Heldin Nadja Tolokonnikova angehört. Unter der Bedingung der VOINA, den Film ohne Geld zu produzieren, filmte er "fast wie ein Mitglied der Familie" die Wohngemeinschaft der Gruppenmitglieder.³⁵⁸

2013 stand beim UNDERDOX eine spezifischere politische Orientierung im thematischen

³⁵⁵Festivalkatalog Underdix, No 7, 2012, S.10

³⁵⁶Ibid.

³⁵⁷Ibid.

³⁵⁸Ibid.

Mittelpunkt der Programmauswahl: 15 Filme im Hauptprogramm versuchten “die Aufarbeitung von Terror und Gewalt”.³⁵⁹ Zusätzlich dazu war noch eine weitere politische Sektion Teil des Programms: “Wie Formenerneuerungen politisch sein können, zeigen die Filme unseres Specials “Surfing the Black Wave”.³⁶⁰ 10 Kurzfilme boten einen Einblick in die politische Lage Jugoslawiens.

Karpo Godina, Krsto Papic und Petar Krelja sind Vertreter der Schwarzen Welle, die in den 60er und 70er Jahren in Jugoslawien den ideologischen und kinematographischen Aufbruch wagten. Über formale Strukturen von Ereignissen analysieren die Künstlerinnen Marta Popivoda und Sarah Vagnaght von heute ausgehend Zusammenhalt und Zerfall Jugoslawiens.”³⁶¹

Das BERLIN DOCUMENTARY FORUM verhandelt Herrschaft und Politik stets im Zusammenhang mit Realitätskonstruktionen. Denn die Realität ist ein “Feld, in dem komplexe Kräfte und aktive Prozesse wirksam sind, die von den Dynamiken der Macht strukturiert werden.”³⁶²

“Die dritte Ausgabe des BERLIN DOCUMENTARY FORUMS versucht die Realität als umkämpfte politische Idee wieder einzusetzen, der man nicht ausweichen kann, wie die kritisch-dokumentarischen Praktiken im Film, der bildenden Kunst, der Performance, der Kulturtheorie und der Geschichte aufzeigen: Felder, die sich aufgrund ihrer beständigen wechselseitigen Beeinflussung immer weiter ausdehnen und diversifizieren. Das vorgestellte Programm versteht das Narrativ als einen Ort, an dem Gesellschaft und Kultur strukturiert und geformt werden. Narrative rahmen gelebte Erfahrung in einer gesellschaftlichen Wirklichkeit.”³⁶³

Und auch im Festivalkatalog des DOKKA 2014 ist zu lesen, dass allen dokumentarischen Werken eine “Erzählung über den Zustand unserer Welt” zugrunde liege. Vor allem aber setze sich dokumentarisches Arbeiten seit jeher mit dem Spannungsfeld zwischen

³⁵⁹Festivalkatalog Underdow, No 8, 2013, S.2

³⁶⁰Ibid. S.4

³⁶¹Ibid.

³⁶²Peleg, in: Festivalkatalog BDF 2014, S.6

³⁶³Ibid.

Recht und Gerechtigkeit auseinander. Diesen politischen Ansatz würdigten die DokKa-Organisatoren 2014 mit de Schwerpunkt RECHT & GERECHTIGKEIT.³⁶⁴

6.3.2 Found Footage

“Die Gleichsetzung von ‘Realismus’ und ‘Dokumentation’ wird in neueren Arbeiten zunehmend in Frage gestellt, nichtfiktionale Repräsentationsformen werden zergliedert und die verschiedenen Bestandteile herausgetrennt.”³⁶⁵

Beim Found-Footageing werden nicht vom Filmemacher selbst hergestellte, ‘gefundene’ Aufnahmen zu einer Geschichte verwebt. Die Methode mit Found Footage tritt vor allem in audiovisuellen Produktionen im experimentellen Sektor bei den Dokumentar(film)festivals UNDERDOX und BDF auf.

Es beschäftigten sich aber 2014 auch zwei andere deutsche Dokumentarfilmfestivals damit. Das DOKU.ARTS veranstaltete die Fachtagung RECYCLED CINEMA, in dessen Rahmen die rechtlichen Fragen der Verwertung von Archivmaterial im Dokumentarfilm besprochen wurden.³⁶⁶ Die NONFIKTIONALE stand 2014 unter dem Motto DER GELIEBENE BLICK³⁶⁷. Es wurden Filme gezeigt, die mit Found Footage auf verschiedenste Arten arbeiteten. Mit dem Thema des Erzählens anhand bereits vorgefundener Dokumente beschäftigte sich 2011 auch der amerikanische Literaturwissenschaftler David Shields in dem Buch REALITY HUNGER. In dem Klappentext ist zu lesen:

“Mit seinem ebenso provozierenden wie höchst informativen Werk, das selbst zu einem großen Teil aus Zitaten, Aphorismen und Anekdoten anderer Autoren besteht, regt Shields dazu an, traditionelle Ansichten über Originalität, Authentizität und Kreativität zu überdenken.”³⁶⁸

Das Found Footageing tritt also nicht nur in Dokumentarfilmen auf. Dave Shields sieht diese Art der Collage als gesamtkünstlerische Methode, die sich im letzten Jahrhundert entwickelt hat.

³⁶⁴Festivalkatalog DokKa 2014, S.8

³⁶⁵Bruzzi, in: Festivalkatalog BDF 2014., S.10

³⁶⁶www.doku-arts.de/2013-14/de/fachtagung, Letzter Zugriff 31.01.2015

³⁶⁷www.nonfiktionale.de/index.php?id=159, Letzter Zugriff 31.01.2015

³⁶⁸Shields David, *Reality Hunger. Ein Manifest*, München: Verlag C.H.Beck 2011

“Die Collagetechnik, die Kunst, Fragmente schon vorhandener Bilder so wieder zusammenzusetzen, dass sie ein neues Bild ergeben, war die wichtigste Neuerung in der Kunst des 20. Jahrhunderts.”³⁶⁹

Gerade aber durch die zunehmende Produktion und Zirkulation von Bildern und Tonaufnahmen durch Digitalisierung und Internet hat sich das Found Footageing in den letzten Jahren zu einer Art Trend entwickelt.

Es steht immer in enger Verbindung zu dem Dokumentarischen, weil es bereits durch die Dekontextualisierung den Wert eines Dokuments bekommt. Der Filmemacher entnimmt das Material dem ersten Produzenten des Materials. Bereits bei diesem Vorgang verstärkt sich die Beschaffenheit des Materials als Dokument, weil es auf etwas Dage-wesenes außerhalb des Found-Footageing-Produkts verweist.

2013 merkten die Festivalmacher des UNDERDOX in der Ansprache des Festivalkatalogs an, dass viele Filme des Programms “Kompositionen aus Found Footage”³⁷⁰ waren.

“Der Filmemacher tritt in ihnen als Autor zurück und lässt, ganz wie Godard es forderte, in der Montage eine Form entstehen, ‘die denkt’.”³⁷¹

THE RADIANT beispielsweise behandelt mittels Interviews und TV-Ausschnitten und Werbefilmsequenzen die Ereignisse um die Atomkatastrophe Fukushima. Das Londoner Künstlerkollektiv THE OTOLITH GROUP versuchte dadurch die hintergründigen Vorgänge und weiten Verzweigungen einer solchen Katastrophe zu untersuchen. Durch die Verwendung gefundenen Materials stellen sie damit auch die medial-politische Darstellung solcher Katastrophen in Frage.³⁷² Besonders auffällig ist die Verwendung von Found Footage in dem Programm des UNDERDOX. Dafür ist der große Teil an experimentellen Filmen verantwortlich. Denn gerade dieses Genre experimentiert mit Filmmaterial, mit der Materialität des Lichts und mit Geschichte und deren Vermittlungsstrukturen. Daher collagieren und montieren Künstler dieser Strömung oft Archivmaterial oder Online-Material, um Wahrnehmungsstrukturen des Zuschauers aufzubrechen.³⁷³ Auch 2014 zeigte das UNDERDOX sowohl im Hauptprogramm, als auch in Nebensektionen

³⁶⁹Ibid., S.25

³⁷⁰Festivalkatalog Underdox 2013, S.4

³⁷¹Ibid.

³⁷²Festivalkatalog Underdox 2013, S.18

³⁷³Festivalkatalog Underdox 2013, S.42

Filme aus Found Footage. In HOAX_CANULAR zeigt der Regisseur Dominic Gagnon “sein ‘Best of’ der Weltuntergangs-YouTube-Clips”.³⁷⁴ Darin reflektiert er die inneren Vorgänge der “connected generation” und die medieneigenen Mittel der Webcam.³⁷⁵ Auch in der Sektion UNDERDOX EXPERIMENTE waren hauptsächlich Filme enthalten, die Video- und Filmdokumente weiterverarbeiten. So beispielsweise die Filme BROKEN SENSUALITY³⁷⁶ und RETOUR A LA RUE D’EOLE³⁷⁷.

“Zeynep Tuna montiert türkische Pornofilme der 1970er Jahre, die auf schlechtes Videomaterial raubkopiert wurden. Maria Kourkouta versammelt Bildfragmente aus populären griechischen Filmen.”³⁷⁸

Aber auch das BERLIN DOCUMENTARY FORUM zeigte 2014 Arbeiten aus Found Footage. In AL JAZEERA REPLAY (FEB 1-4, 2011) wurde die originale viertägige Fernsehberichterstattung des Fernsehsenders AL JAZEERA ENGLISH (AJE) über die Revolution in Ägypten (Januar 2011) wiederholt. Das Non-stop-Screening wurde von einer Podiumsdiskussion begleitet.

“Es sondiert, wie dieser Sender selbst zu den Ereignissen beigetragen hat und zu einer Zukunft, die durch die immer wiederkehrenden Veröffentlichungen von Nachrichtenbulletins vorhergesagt und geformt wurde.”³⁷⁹

Dies ist ein besonders extremes Beispiel für Found Footageing, weil es im Prinzip als Original auf dem BDF ungeschnitten wiederholt wurde. Autor und Kurator Sohrab Mohebbi moderierte die Präsentation mit der AJE-Korrespondentin Rawya Rageh. Das Werk des Künstlers liegt bei AL JAZEERA REPLAY nicht in der Montage des Found Footageings, sondern in der Idee, dieses Archivmaterial überhaupt zu reprojizieren.

In UNRELIABLE NARRATORS: STINGS TO LEAKS TO CITIZEN VIGILANTES verwendete die Künstlergruppe CAMP (Shaina Anand und Ashok Sukumaran) Audio- und Bildmaterial politischer Überwachung aus Indien. Sie montierten Telefonmitschnitte von Politikern mit Kamera-Aufnahmen der indischen Bevölkerung. Durch die Montage

³⁷⁴Festivalkatalog Underdow 2014, S.22

³⁷⁵Ibid., S.22

³⁷⁶Zeynep Tunar, Deutschland, 2013, 18 Minuten

³⁷⁷Maria Kourkouta, Frankreich/Griechenland, 2013, 14 Minuten

³⁷⁸Ibid., S. 51

³⁷⁹Festivalkatalog BDF 2014, S.106

erzählen sie anhand von Found Footage aus dem Internet eine Geschichte der Politik Indiens, die eng verwebt ist mit den Phänomenen Sting, Leak und Citizen Vigilantes.

“Sie [*Anand/Sukumaran*] werden die Frage stellen, ob es möglich ist, andere und abweichende Erzählungen aus diesen auf dem Prüfstand stehenden Medienfragmenten zu entwickeln.”³⁸⁰

6.3.3 Fiktion, Spiel und Bearbeitung

Dokumentarische Werke können gerade durch Fiktionalisierung des Inhalts, durch Schauspiel und Inszenierung oder durch die Bearbeitung des Materials und Trennung der einzelnen medialen Elemente Wahrheiten hervorbringen, die bei konsequenten dokumentarischen Werken nicht möglich sind.

Vor allem die künstlerischen Werke der drei untersuchten Dokumentar(film)festivals verstecken die Möglichkeiten der Bearbeitung des dokumentarischen Stoffes nicht (wie es die Vielzahl der klassischen Dokumentarfilme tun, die auf konventionellen Dokumentarfilmfestivals gezeigt werden), sondern nutzen die Bearbeitung des Materials und des Inhalts, um auf die Unmöglichkeit der Nicht-Inszenierung im Dokumentarischen hinzuweisen.

Zwar reflektierte kein ausgestelltes Werk des DOKKA 2014 das Thema dokumentarischer Praxis und seiner Möglichkeit der Wirklichkeitsabbildung. Jedoch wurde im Rahmen des Festivals das Diskussionspanel DIE NEUE LUST AM DOKUMENTARISCHEN veranstaltet. Das Panel mit dem Kunst- und Medienwissenschaftler Dr. Daniel Hornuff, dem Studienleiter Wissenschaft am HAUS DES DOKUMENTARFILMS, Dr. Kay Hoffmann und Publizist Michael Lissek wurde einen Tag später im Radio (SWR2) ausgestrahlt. Die Teilnehmer diskutierten über die generelle Möglichkeit und Nicht-Möglichkeit, ‘Wirklichkeit’ abzubilden. Denn “jede Form der Abbildung ist schon wieder eine Neuinszenierung in einer neuen Wirklichkeit, in einer Medienwirklichkeit, Bildwirklichkeit, Musikwirklichkeit.”³⁸¹

“Ein Dokument ist im Grunde genommen immer inszeniertes Dokument, in jedem Fall, die Kontextualisierung des Dokuments läuft darauf hinaus,

³⁸⁰Ibid. S.108

³⁸¹Dr. Hornuff Daniel, in: *Die neue Lust am Dokumentarischen*, siehe Anhang

dass es mit bestimmten Ästhetiken, Stilistiken und so weiter ausgestattet werden muss, um überhaupt als Dokument ersichtlich zu werden. Es muss markiert werden, es muss inszeniert werden und so weiter.”³⁸²

Trotz dieser Tatsache gibt es innerhalb jedes Mediums gewisse Indikatoren, die dem Rezipienten den Grad an Authentizität vermitteln.

“Obwohl der beobachtende Dokumentarfilm heute keine führende Rolle mehr spielt, gilt der Leitgedanke, dass die Synchronität von Bild und Ton ausschlaggebend für die realistische Wirkung sei, noch immer unangefochten, und zwar unabhängig davon, ob die neuen Formate in der Tradition des Direct Cinema stehen oder nicht. Seit den 1990er Jahren rücken die performativen Aspekte nichtfiktionaler Filme zunehmend in den Vordergrund, und die hinter der Synchronisierung stehende Behauptung (dass es “wirklich so gewesen ist”) wird durch Dissonanz zwischen Ton und Bild hinterfragt.”³⁸³

Besonders der Bruch mit den Seh- und Hörgewohnheiten des Rezipienten bietet eine Möglichkeit der Bearbeitung.

Das BDF veröffentlicht in seinem Festivalkatalog 2014 den Essay TON UND BILD IM DOKUMENTARISCHEN FILM³⁸⁴ von Stella Bruzzi. Durch die Synthese dieser beiden Medien, könne Realität konstruiert und durch die Entkoppelung des Bildes oder des Tons ein “komplexeres Verständnis von ‘Wahrheit’ ” ³⁸⁵entstehen.

“Dokumentarisch verfahrenende Texte sind heute oft komplexer strukturiert, sie spielen mit verschiedenen Möglichkeiten der Kopplung und Entkopplung von Stimme und Bild und folgen so den Spuren Werner Herzogs, der nach einer höheren Form von Authentizität und Wahrheit strebt und den Übergang von Dokumentation zu Fiktion eher als Kontinuum denn als strikten Gegensatz begreift.”³⁸⁶

Herzog meinte, die übergeordnete Wahrheit, die “poetische, ekstatische Wahrheit,”³⁸⁷ könne am ehesten durch poetische Mittel erzielt werden. Damit widerspricht er dem

³⁸²Ibid.

³⁸³Bruzzi, in: Festivalkatalog BDF 2014, S. 11

³⁸⁴ Vgl., Ibid., S.10-16

³⁸⁵Ibid., S. 10

³⁸⁶Ibid., S.14

³⁸⁷Ibid.

DIRECT CINEMA und dessen 'authentischen' Ton-Bild-Aufnahmen.³⁸⁸ Die Wahrheit steckt also demnach nicht in der Beglaubigung des Materials, sondern in der Aura der Geschichte. Der Rezipient soll also den Grad der Wirklichkeit nicht an der vermeintlichen 'Echtheit' des Materials messen, sondern vielmehr die 'Echtheit' in der Geschichte suchen.

2014 zeigte das UNDERDOX EL FUTURO von Luis Lopez Carraso.³⁸⁹

“Wir befinden uns auf einer Party im Jahre 1982. Gerade haben die Sozialisten die Wahlen gewonnen, die 'Transicion', die Übergangszeit von der Diktatur Francos zur Demokratie, ist vorbei. Nun kann das Leben beginnen. Lopez hat in Szenenbild, Musikauswahl, Kostümen, mit eingespielten Radiosendungen und seiner 16mm-Kamera ein authentisches Stimmungsbild der 80er Jahre geschaffen, als sich Spanien noch in einer einzigen Party- und Aufbruchstimmung befand. Eine zugleich utopische, revolutionäre und nostalgische Rekonstruktion einer verloren gegangenen Gelassenheit.”³⁹⁰

Die Originalradiosendungen der 1980er Jahre mit der Berichterstattung über die politischen Verhältnisse, das grobkörnige, unscharfe Bild der 16mm-Kamera und das permanente Störgeräusch machen den Film zu einem dokumentarischen. Damit hat der Regisseur “ein authentisches Stimmungsbild der 80er Jahre geschaffen, als sich Spanien noch in einer einzigen Party- und Aufbruchstimmung befand.”³⁹¹

³⁸⁸ Vgl. Ibid.

³⁸⁹ www.underdow-festival.de/de/filme2014/luislopez.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

³⁹⁰ www.underdow-festival.de/de/filme2014/luislopez.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

³⁹¹ Festivalkatalog Underdow 2014, S.18



Abbildung 8: Filmstill aus EL FUTURO. (Quelle: siehe Bildverzeichnis)

Ganz im Sinne der Bearbeitung standen die Projekte des BDF 2014. Das Programm ist gekennzeichnet von Spiel und Inszenierung und schließt damit dokumentarischen Gehalt nicht aus. Im Flyer des BDF war zu lesen:

“Wenn das Reale nach Jacques Ranciere zur Fiktion gemacht werden muss, damit man es denken kann, dann zeigen die Beiträge zum Berlin Documentary Forum 3, dass es sich bei diesem Denkprozess um ein Feld des schöpferischen Reichtums und der kritischen Befragung handelt.”³⁹²

Karsten Krause und Philip Widmann, benutzen in SZENARIO einen schwarzen Aktenkoffer voll mit Dokumenten als Ausgangspunkt, um die Affäre zwischen einem Mann und seiner Sekretärin in der BRD 1970 zu erzählen. Aus diesen Dokumenten des Koffers kreiert Widmann und Krause ein Bild der BRD um 1970. In der Filmbeschreibung ist zu lesen:

“Der Aktenkoffer wurde mitsamt seinem prekären Inhalt als “Objet trouve” in der Kunstszene gefeiert, ein Buch entstand und ein Artikel für das ‘SZ Magazin’. Widmann & Krause gehen in ihrem Film einen Schritt weiter und setzen die gefundenen Dokumente in den Kontext von statistischem

³⁹²Programmflyer BDF 2014

Material.”³⁹³

Und versuchen damit, die Personen aus den Dokumenten zum Leben zu erwecken und aus ihnen lebende Figuren zu machen. Auch das kann ein Film.

2013 schreibt das UNDERDOX in seinem Programmheft:

“NORTE, THE END OF HISTORY von Lav Diaz ist dieses Jahr der einzige ausdrückliche Spielfilm- auch Fiktion kann dokumentarisch sein, wenn gesellschaftlicher Wandel als epische Erzählung gestaltet wird.”³⁹⁴

Das Narrativ als Bearbeitungsmethode der Wirklichkeit ist also nicht nur Sache der fiktiven Erzählung. Das BERLIN DOCUMENTARY FORUM legte 2014 den Fokus auf das Narrativ.

“Die dritte Ausgabe des Berlin Documentary Forums untersucht die Spannungen und Paradoxa bei der Herstellung von Narrativen sowie deren Bedeutung bei der Gestaltung gesellschaftlicher Realität und gelebter Erfahrung. Das Festival betrachtet das Erzählen von Geschichten nicht bloß als Reflexion der Wirklichkeit, sondern als eine Methode diese Wirklichkeit zu formen. Narrative erfüllen vielfältige Funktionen: Sie können Traditionen bewahren, nationale Identitäten schaffen, gesellschaftliche Hierarchien verfestigen, Wahrheit und Authentizität herstellen und die kollektive und individuelle Vorstellungskraft einschränken und beflügeln. Sie können Hegemonien rückbestätigen, aber auch alternative Deutungen von Erinnerung und Geschichte hervorbringen. (...) Wenn das Reale fiktionalisiert werden muss um gedacht werden zu können, wie Jacques Ranciere betont, dann stellen die Beiträge zum Berlin Documentary Forum 3 diesen Vorgang als ein weites Feld des Schöpferischen und der kritischen Untersuchung unter Beweis.”³⁹⁵

In der Ansprache des Festivalflyers des BDF 2014 ist wird mit keinem Wort das ‘Dokumentarische’ erwähnt. Schon dadurch markieren die Organisatoren, dass Wirklichkeitsdarstellung

³⁹³Festivalkatalog Underdix 2014, S.36

³⁹⁴Festivalkatalog Underdix 2013, S.4

³⁹⁵Programmflyer BDF 2014

eben nicht allein von dokumentarischen Materialien abhängig ist. Sie stellen die Erzählung als Ursprung der Wirklichkeit in den Mittelpunkt und fragen sich in der Ausstellung 2014, welche Erzählweisen es gibt, diese Wirklichkeit nicht nur zu transportieren, sondern auch zu konstruieren.

6.3.4 Die Auseinandersetzung mit Wirklichkeit und deren medialen Vermittlungsstrukturen

Das UNDERDOX, das DOKKA und das BDF setzen sich in den ausgestellten Werken auch stark mit medialen Vermittlungsstrukturen auseinander.

Das DOKKA und das BDF hatten 2014 beide akustische Werke mit im Programm, die sich mit den Machtstrukturen der Nachrichtensender beziehungsweise den Codes von Hörfunk auseinandersetzten. 1001 WIRKLICHKEIT.FORTSETZUNGEN EINES UNABGESCHLOSSENEN ROMANS war ein Live-Hörspiel, das vom HKW aus aufgezeichnet und im Bayerischen Rundfunk gesendet wurde. 1001 WIRKLICHKEIT ist von dem Hörspiel KRIEG DER WELTEN inspiriert. Orson Welles hatte 1938 durch dieses Hörspiel zahlreiche New Yorker mit den erfundenen Nachrichtenmeldungen über Marsbewohner, die auf der Erde landen, in Angst und Schrecken versetzt. Laut dem STERN schrieb die NEW YORK TIMES 1938 nach Ausstrahlung der Radiosendung “Radiohörer in Panik, hielten Hörspiel für Realität”.³⁹⁶

“Die Hörspielversion des Science-Fiction-Romans WAR OF THE WORLDS unter der Regie von Orson Welles löste in den USA nicht nur Verwirrung über den Wahrheitsgehalt von Nachrichten und Hörspielen aus. Die Sendung hatte den Erlass von Vorschriften zur Folge, die Live-Formate wie Nachrichten im Hörspiel verbieten. Demnach wären Hörspiele des inszenierten Fiktion und Nachrichten der Dokumentation realer Ereignisse verpflichtet.”³⁹⁷

Durch dieses Ereigniss geriet erstmals die “weitverbreitete Annahme”³⁹⁸ in Wanken, “dass zwischen medialen Formaten und Realitätsbehauptungen starke Verbindlichkeiten bestünden: Hörspiele bringen Literatur zur Aufführung und Nachrichten beschäftigen

³⁹⁶ www.stern.de/kultur/orson-welles-legendaeres-hoerspiel-vor-75-jahren-tobte-der-krieg-der-welten-2068037.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

³⁹⁷ Schaerf Eran, *Ich hatte das Radio an. Das war keine Absicht*, in: Festivalkatalog BDF 2014, S.55

³⁹⁸ Festivalkatalog BDF 2014, S.102

sich mit der Vermittlung dokumentarischer Inhalte. Doch wie stabil sind solche Kategorien wirklich? Was kann ein Radiohörspiel dokumentieren, wenn es journalistische, essayistische und biografische Formen der Erzählung verwebt?“³⁹⁹

Diesen Fragen versucht Eran Schaerf mit 1001 WIRKLICHKEIT näher zu kommen. Hauptbezugsquelle ist der Roman Tamra, von Jacqueline Kahanoff, der nach dem Tod der Autorin 1979 unabgeschlossen blieb. Der Regisseur benutzt Fragmente dieses Romans, und “das Format des Radiohörspiels, um die Erzählhandlung von Tamra fortzusetzen und gleichzeitig die Bedeutung von Kahanoffs Levante-Modell für ein postkoloniales Europa zu untersuchen.”⁴⁰⁰ Eine Sprecherin begleitet die Geschichte im berichterstattendem Stil, während Pauline Bodry, Elfriede Jelinek, Leonhard Koppelman, Stephanie Metzger, Eva Meyer, Uriel Orlow, Andrea Thal und Tim Zulauf die Teile des Romans vorlesen.

Das Live-Hörspiel nutzt typische berichterstattende Stile, wie die Nachrichtenstimme oder Einspieler von Telefoninterviews mit Experten und bricht diese vermeintlich beglaubigten Codes mit unerwarteten Wendungen. Wenn sich zum Beispiel die Nachrichtensprecherin plötzlich als Hauptfigur des Romans beziehungsweise der Geschichte zu erkennen gibt. Sie wechselt somit von der vermeintlich objektiven Haltung in eine subjektive. Die Irritation lässt den Zuschauer über wirklichkeits-vermittelnde Praktiken nachdenken.⁴⁰¹

Im Bezug auf das Hörspiel DIE FALLE von Peter O. Chotjewitz, das 1968 ausgestrahlt wurde und eine ähnliche Wirkung auf die Zuhörer hatte, wie Krieg der Welten 1938, schreibt Eran Schaerf in einem Essay des Festivalkatalogs 2014:

“Wie Antje Vowinkel berichtet, muss eines dabei noch berücksichtigt werden, nämlich ‘dass die Rundfunkanstalten in gewisser Weise als Autoritäten akzeptiert werden und den Glauben an die Beweiskraft des Materials erhöhen.’ (...) Statistiken zufolge bewirkt Autorität Wahrscheinlichkeit, jedoch im Sinne von Glaubhaftigkeit, nicht im Sinne der Möglichkeit, die weder Realität noch Fiktion ist.”⁴⁰²

³⁹⁹Ibid.

⁴⁰⁰Festivalkatalog BDF 2014, S.102

⁴⁰¹www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-schaerf-1001-wirklichkeit-100.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

⁴⁰²Schaerf, in: Festivalkatalog BDF 2014, S.55

Die Masse des Publikums verlässt sich bei Nachrichten von Rundfunkanstalten also auf deren Wahrheitsgehalt und deren Wiedergabe von Tatsachen. Jedoch werden diese 'Tatsachen' nicht nur durch das jeweilige Medium schon verfälscht und durch gewisse Codes verändert. Denn sie können schon an der Wurzel, also im Inhalt nicht allumfassend die Wirklichkeit wiedergeben. Denn Politik und Rundfunkanstalten bedingen sich gegenseitig und sind von einander abhängig. Das eine kann ohne das andere nicht existieren. Zum anderen sind die öffentlich-rechtlichen Sender dem Wirkungskreis staatlicher Macht unterworfen und werden von Steuergeldern finanziert. Mit dieser Abhängigkeit beschäftigte sich 2014 auch eine Radiodokumentation auf dem DOKKA.

FUNKVERKEHR. WIE POLITIK ZUR NACHRICHT WIRD erzählt auf eine andere Art und Weise, wie relativ Wirklichkeit ist, wenn sie von Medien übermittelt wird. Tom Schimmeck setzt sich in der Hördokumentation mit Abhängigkeiten zwischen Berichterstattung und Politik auseinander.

“Tom Schimmeck beleuchtet in einer dichten Montage aus Interviews, Geräuschen, O-Tönen und einem sarkastisch ironischen Sprecherton die Verbindungen zwischen Politik und den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten. Journalistische Unabhängigkeit steht praktisch permanent unter den fortwährenden Versuchen der Einflussnahme.”⁴⁰³

Hier stehen aber nicht die Wirklichkeits-Codes des akustischen Mediums im Mittelpunkt, sondern die inhaltlichen Beziehungen zwischen Medien und Politik, die sich gegenseitig beeinflussen. Sie bestimmen die Berichterstattung und die Selektion der Informationen. Denn sie haben nicht nur entgegengesetzte Interessen, sondern sind meist finanziell und distributionell in einem gemeinsamen Kreislauf. Es kann nicht unbedingt behauptet werden, dass die Nachrichten in Deutschland gänzlich 'falsche', also fiktive Geschichten berichten. Es gibt jedoch mit Sicherheit Fälle, in denen Informationen selektiert, beziehungsweise weggelassen werden, um nicht alle Informationen über ein Geschehnis preiszugeben. Dies liegt in der Einflussnahme der Politik auf die Medien und hat seine Ursache in der distributionellen, finanziellen und existenziellen Abhängigkeit zwischen Medien und Politik.

⁴⁰³Festivalkatalog DokKa 2014, S.27

Generell kann aber die Wirklichkeit auch nicht als objektive Wahrheit oder Tatsache übermittelt werden. Denn wird sie in ein Medium überführt, verändern die medieneigenen Mittel diese Wirklichkeit schon von Grund auf. Beim Film ist durch die Bildbegrenzung und die Bildeinstellungsgröße schon eine Selektion, die der Kameramann vornimmt. Er wählt damit einen Ausschnitt der Wirklichkeit aus und gibt nicht die gesamte Situation preis.

“Der Begriff des Wirklichkeitsbezugs läßt sich daher nicht ohne Schwierigkeiten verwenden. Er zwingt nämlich zur Definition dessen, was man unter Realität versteht, und führt einen unweigerlich in die delicate philosophische Debatte über das Reale und das Imaginäre, das Wahre und das Falsche, kurz, er nötigt dazu, die Frage nach dem Wert der mitgedachten Realitätsmodelle und -allgemeiner- nach dem Status des Sehens selbst zu stellen.”⁴⁰⁴

Gerade im Bezug auf das ‘Sehen’, das der Mensch grundsätzlich als ‘Beweis’ seiner ganz eigenen Realität begreift, muss das filmische und fotografische Bild diskutiert werden. Denn das eigene Sehen unterscheidet sich zu einem großen Teil von dem Sehen eines Abbildes - einer Fotografie oder eines Films. Denn diese Ausschnitte sind nicht von einem selbst ‘gesehen’, sondern werden aus zweiter Hand wahrgenommen. Damit bekommen sie den Status eines Dokuments, das aber in keinsten Weise einen Beweis für eine Wirklichkeit als Wirklichkeit, sondern im besten Falle nur ein Abbild der Wirklichkeit darstellt.

“Man kann die Wirklichkeit nicht abbilden, denn jede Form der Abbildung ist schon wieder eine Neuinszenierung in einer neuen Wirklichkeit, in einer Medienwirklichkeit, Bildwirklichkeit, Musikwirklichkeit.”⁴⁰⁵

Oft reflektieren gerade Werke, die mit Found Footage arbeiten, diese medialen Vermittlungsstrukturen. Sie stellen unweigerlich durch die Verwendung von audiovisuellem Archivmaterial die Vermittlung von Wirklichkeit durch Medien. Dies zeigten beim Underdox 2014 beispielsweise die Videos HOAX_CANULAR oder EL FUTURO. Ersterer

⁴⁰⁴Odin Roger, *Dokumentarischer Film-dokumentarisierende Lektüre*, 1984, in: *Bilder des Wirklichen*, S. 259

⁴⁰⁵Dr. Hornuff Daniel, in: *Die neue Lust am Dokumentarischen*, siehe Anhang

macht die Habiti im Umgang mit diesen Neuen Medien durch die Verwendung von You-Tube Clips deutlich. Zweiterer verwendet Techniken und Codes, um eine authentische Atmosphäre der 1980er Jahre herzustellen.

So setzen sich diese Werke stets automatisch mit Politik auseinander. Denn Politik ist nicht nur das rein staatlich-hegemoniale System, sondern ist untrennbar mit Medien verbunden. Nicht nur die Inhalte der Nachrichtensendungen sind politisch, auch deren Finanzierung ist Teil unseres staatlichen Systems.

Die Kunst - gerade die neuere Kunst - setzt sich daher mit hegemonialen und medialen Vermittlungsstrukturen auseinander, wenn sie dokumentarische Praktiken anwendet. Found Footage und jegliche Arten von Bearbeitung, Spiel und Inszenierung sind dabei ausschlaggebende Methoden, die der politische Künstler anwendet, um eine noch deutlichere Aussage über diese Abhängigkeiten und Fehlbarkeiten zu tätigen.

Das UNDERDOX, das DOKKA und das BDF weisen gerade diesen politischen Arbeiten einen großen Raum innerhalb ihrer Festivals zu und verorten das Dokumentarische damit innerhalb eines kritischen Blicks auf die Welt.

6.4 Das Dokumentarische als Reaktion auf die Omnipräsenz der Neuen Medien

“Im Zuge dieser neuartigen Inanspruchnahme durch das künstlerische Feld verschieben sich die Parameter des Dokumentarischen. Während die Krise des dokumentarischen Bildes in der filmwissenschaftlichen Theoriebildung eine Aktivität entfesselt hat, die kaum eine Vorstellung oder Überzeugung, die sich traditionell mit dem Dokumentarischen verbindet, intakt ließ, ist andererseits das Dokumentarische zum bevorzugten Modus der Massenmedien und ihrer Wirklichkeitskonstruktionen avanciert.”⁴⁰⁶

Vor allem das dokumentarische Bild und die dokumentarische Audioaufnahme ist durch die Digitalisierung, durch Smartphones und Internet omnipräsent geworden. Jeder kann im Privaten, im Alltag, spontan auf der Straße, überall und sofort etwas dokumentieren. Die Bilder bleiben aber nicht nur im Privaten, sondern werden auf Facebook, You-Toubé oder Instagram hochgeladen. So sind sie auch für eine Masse an Personen zugänglich.

⁴⁰⁶Holert Tom, *Die Erscheinung des Dokumentarischen*, in: *Auf den Spuren des Realen*, S.61

“Wenn wir von einem Boom des Dokumentarischen sprechen würde ich erst mal davon ausgehen wollen, zu sagen wir haben verblüffend viel und sehr viel mehr Material, denn das Dokumentarische ist einerseits Material und andererseits durch das Material generierte Ästhetik. Einerseits haben wir so viel Material wie nie zuvor, das heißt jeder kann filmen, jeder kann fotografieren, jeder kann Tonaufnahmen machen und darauf reagiert die Kunst, das wäre dann sozusagen der nächste Schritt. Es reagiert darauf, ich verwende das, die Ästhetiken, die dabei entstehen, das finde ich interessant, dass wir in einer Zeit leben, in der so viel dokumentiert werden kann, nicht nur bei NSA, sondern eben auch über Privatleute, wie niemals zuvor, da muss Kunst einfach drauf reagieren.”⁴⁰⁷

Dass Kunst darauf reagiert, wird auf den neueren deutschen Dokumentar(film)festivals sichtbar. DOKKA-Leiter Nils Menrad sagt in dem Festivalkatalog 2014, dass “die Auseinandersetzung mit den Massenmedien, allen voran dem Internet”⁴⁰⁸ eine wichtige Rolle auf dem Festival spiele. Das zeigte beispielsweise der Dokumentarfilm IM SCHATTEN DER COPACABANA. In dem Film porträtiert Regisseurin Denize Galiao den brasilianischen Blogger Ricardo Gama. Nachdem dieser verletzt von einem Attentat seine Wohnung nicht verlassen konnte, kandidierte er als Stadtrat für Rio de Janeiro. Den gesamten Wahlkampf betrieb er über das Internet von seiner Wohnung aus.

“Er muss erleben, wie seine virtuellen Aktivitäten, der Kampf um eine Position im Stadtrat, plötzlich ganz reale Auswirkungen nach sich ziehen.”⁴⁰⁹

Einen anderen Kampf, der über das Internet geführt wird, zeigt die Hördokumentation DAS HACKER-SYNDROM. Sie erzählt von Stephan Urbach, der den arabischen Frühling von seinem Computer aus unterstützte und dadurch Teil dieser Revolution wurde.

“Aus Deutschland schaltete er Kommunikationswege im weltweiten Netz der Datenleitungen. Videos und Nachrichten kamen dank dieser Verbindungen aus dem Land. Versteckt vor den Augen der Geheimdienste, sicher für die Absender und unzensiert für die restliche Welt.”⁴¹⁰

⁴⁰⁷Lissek Michael, in: *Die neue Lust am Dokumentarischen*, siehe Anhang

⁴⁰⁸Festivalkatalog DokKa 2014, S.7

⁴⁰⁹Festivalkatalog DokKa 2014, S.6

⁴¹⁰Festivalkatalog DokKa 2014, S.28

Daran schließt auch die Wiederholung der viertägigen Berichterstattung über die arabische Revolution 2011 auf dem BDF an. *Al Jazeera Replay* zeigt, wie der Fernsehsender nicht nur über die arabische Revolution berichtete, sondern arbeitet auch heraus, wie die Revolution gerade *durch* die Berichterstattung beeinflusst und generiert wurde.

Diese Werke zeigen eine starke Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, die von virtuellen Aktivitäten beeinflusst wird. Damit stellen sie nicht nur das Ergebnis, beziehungsweise den Effekt der Neuen Medien und der massenmedialen Zirkulation von Bild und Ton dar. Denn letztendlich bietet das Dokumentarische in der Kunst auch die Möglichkeit, hegemoniale Machtstrukturen, die erst durch die weltweite Vernetzung entstehen, offen zu legen.

“Michael Renov unterstreicht, dass unter der jüngsten Generation von ForscherInnen im Feld des Dokumentarischen darüber Konsens herrsche, dass die ‘Repräsentation des Realen’ eher mehr denn weniger Macht als zuvor besäßen, ‘unsere Welt zu gestalten’, und dass die Produktion und die Kontrolle des Flows von historisch basierten Bildern zum wichtigsten Schauplatz gesellschaftlicher Machtausübung würden.”⁴¹¹

Die Macht entsteht durch die “Kontrolle des Flows”⁴¹². Wieder treten hier berichtstattende Medien und Politik in eine Wirkunsabhängigkeit, die eine objektive Wirklichkeitsabbildung von vornherein ausschließt. Die Einflussnahme auf diese Flows wird durch die globale Zirkulation an audiovisuellem Material und anderen ‘Dokumenten’ erst möglich. So ist das Dokumentarische als künstlerische Praxis eine konsequente Methode, die aus der Omnipräsenz dokumentarischen Materials der Neuen Medien erst entstand.

Ein deutliches Beispiel für das Dokumentarische als Reaktion auf die Omnipräsenz der Neuen Medien ist UNRELIABLE NARRATORS: STINGS TO LEAKS TO CITIZEN VIGILANTES. Die Künstler Shaina Anand und Ashok Sukumaran beschäftigen sich in diesem Projekt mit drei massenmedialen Phänomenen innerhalb Indiens. Stings sind Aufzeichnungen, “wo die Privatsphäre zugunsten eines besorgniserregenden Gespanns von Justiz und Spektakel verletzt wird.”⁴¹³ Sie werden oftmals durch Schnitt und Montage im Stil

⁴¹¹Holert, in: *Auf den Spuren des Realen*, S. 54

⁴¹²Ibid.

⁴¹³BDF Festivalkatalog 2014, S.107

des Bollywood verändert und können als reißerische Form des investigativen Journalismus gesehen werden. Der Begriff Leak kommt zum Einsatz, wenn zum Beispiel diese Stings veröffentlicht werden, um Machtstrukturen offen zu legen. Die Citizen-Vigilante-Videos sind Beweismaterialien, die in gegenseitiger Kontrolle nicht von einer staatlichen oder professionellen Person erstellt wurden, sondern von Bürgern. Meist sind auch sie vom Bollywood-Stil beeinflusst. Shaina Anand sagt über den Beginn des Projektes:

“Wir interessierten uns für eine Betrachtung bildgebender Systeme, wie etwa Überwachungssysteme, und suchten nach den Parallelen zwischen Dokumentar- und Künstlerfilmen und vorgeblich objektiven Systemen der Bildaufzeichnung.”⁴¹⁴

Als Ausgangspunkt nahmen die Künstler einen Leak, der in Indien 2011 für Aufmerksamkeit sorgte. Die sogenannten Radia Tapes waren Telefonmitschnitte, die die indische Regierung in Auftrag gegeben hatte. Das Ziel der Abhöraktionen war die Lobbyistin Niira Radia, “die für zahlreiche Großkonzerne und eine regionale politische Partei tätig war.”⁴¹⁵ In den Mitschnitten sind auch korrupte Gespräche mit dem Telekommunikationsminister zu hören, der 2011 aufgrund der Veröffentlichung dieser Mitschnitte festgenommen wurde. Anand und Sukumaran sortierten die 184 Aufnahmen chronologisch.

“Doch selbst diese Chronologie war vollkommen brüchig, weil die Protagonistin mit verschiedenen Leuten über nicht zusammenhängende Themen sprach. Jeder Strang in diesem Material ist so gesehen eine Art Fiktion. Deshalb machten wir eine Anleihe beim Film. Wir nahmen die Transkriptionen und versuchten sie in die Form eines Treatments zu bringen. Der erste Akt war ein Drehbuch. Es beginnt mit den Wahlergebnissen und endet mit der Vereidigung des Kabinetts. Der Dialog ist diesen Telefonmitschnitten entnommen, aber es ist trotzdem eine ziemlich spannende Lektüre mit Schauplätzen, Tageszeiten und Szenografien. Es ist die Herausforderung, einen Film zu machen.”⁴¹⁶

⁴¹⁴Anand, in: Festivalkatalog BDF 2014. S.17

⁴¹⁵Ibid., S.18

⁴¹⁶Ibid., S. 19

In dem Projekt erzählen die Künstler also nicht eine wahre Geschichte nach, sondern veränderten sie mit Hilfe von Strategien des fiktiven Bereichs, um die inhaltlichen Lücken zu füllen. Ein weiterer Teil des Projekts waren die Vigilante Videos. Sie entwickelten sich in Indien aus der Einrichtung eines Bürgertelefones gegen Korruption. Bürger konnten dort anrufen, mussten aber Audio-Video-Beweise vorlegen können. Dies führte dazu, dass sich die Bürger - ähnlich wie im Dritten Reich - gegenseitig überwachten und jeder zum Feind des anderen wurde.

“Diese Videos sind sehr seltsame Objekte, denn manchmal bricht mit-tendr in der Ton ab, und es herrscht Schweigen. Sie wurden bearbeitet und werden auf YouTube und auf Dropbox hochgeladen und auf die Website der Aam Aadmi-Partei, der ‘Partei des einfachen Mannes’, gestellt. Sie werden als Beweise verwendet, um die Position von ‘Inländern’ oder ‘Bürgern’ zu verteidigen, aber wenn man die Videos dann ansieht, sind sie wirklich dubios. Sie lassen zahlreiche Interpretationen zu. Wir haben nach einem durchgän-gigen Strang in diesen besonderen Medienformen-verdeckte Ermittlungen, Leaks und ‘Vigilante’-Videos gesucht, weil wir darüber nachdenken woll-ten, wie sich diese Dinge entwickeln und wie wir sie als Publikum rezipieren.

“⁴¹⁷

Das Screening dieses Projekts beinhaltet also nicht nur die Verwendung von Found Footage, die Bearbeitung und das Spiel mit den Inhalten und Materialien. Allem voran war der Antrieb in einem “Zeitalter der exzessiven Zirkulation von digitalen Daten”⁴¹⁸, die Beglaubigung dieser Daten in Frage zu stellen. Denn dass die Aufnahmen offensichtlich bearbeitet werden, bevor sie online abrufbar sind und als Beweise gelten, macht deutlich, dass die Politik festlegt, was als Wirklichkeit gilt. Durch die nochmalige Be-arbeitung der Künstler wird der Schein dieser Bilder besonders ersichtlich.

Hito Steyerl schreibt in DIE FARBE DER WAHRHEIT. DOKUMENTARISMUS UND DO-KUMENTALITÄT:

“Anstatt als Wahrheit der Politik, möchte ich mit Foucault das Doku-mentarische umgekehrt als eine Politik der Wahrheit begreifen und daran

⁴¹⁷Ibid., S.20

⁴¹⁸Peleg, in: Festivalkatalog BDF 2014, S.7

anknüpfend die Frage stellen, was ein erneuertes Interesse an der Darstellung von Wirklichkeit im Zusammenhang mit jenen globalen Machtverhältnissen bedeutet, die diese Darstellungen durchdringen.“⁴¹⁹

Dieses ‘erneute Interesse’ der Kunst am Dokumentarischen liegt eben gerade im Kontext zu den globalen Machtverhältnissen, die die Neuen Medien ermöglichen. Denn wenn der Alltag des Menschen zu einem maßgeblichen Anteil aus Dokumenten besteht, dann muss die Kunst folglich darauf reagieren.⁴²⁰ Dabei spielt die Bearbeitung des Inhalts und der Form gerade heute keine große Rolle hinsichtlich der Wahrheit, die sie transportieren soll. Es geht in der dokumentarischen Kunst, die auf den neuen Dokumentar(film)festivals ausgestellt wird, nicht um die naturnahe Abbildung der Welt mit Hilfe dieser Dokumente, sondern vielmehr um die Wahrheit, die Kritik, die hinsichtlich der hegemonialen Beglaubigung der Dokumente angebracht werden soll. So bieten diese Arbeiten im Sinne des DIRECT CINEMAS keine Lösung an, sondern eröffnen Welten, auf die die Dokumente ‘nur’ verweisen.

6.5 Die Festivals als transmedialer Aufführungsort

Die neuen Dokumentar(film)festivals zeigen nicht nur durch ihre verschiedenen Ausstellungsobjekte die Transmedialität des Dokumentarischen.

Sie fungieren im Sinne eines kollektiven Gedächtnisses auch als transmedialer Aufführungsort. Durch Gespräche, Diskussionen, Vorträge und Seminare führen sie im Anschluss an die jeweiligen Werke die Erzählung fort.

“Transmedia storytelling is the ideal aesthetic form for an era of collective intelligence. Pierre Levy coined the term, collective intelligence, to refer to new social structures that enable the production and circulation of knowledge within a networked society. Participants pool information and tap each others expertise as they work together to solve problems.”⁴²¹

Nicht nur die Websites enthalten zusätzliches Material zu den Ausstellungsobjekten.

⁴¹⁹Steyerl Hito, in: *Auf den Spuren des Realen*, S.96

⁴²⁰Vgl. Dr.Hornuff Daniel, *Lust am Allumfassenden.Dokumentarismen der Kunst*, S. 27-36

⁴²¹henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html, Letzter Zugriff 31.01.2015

Auch über Facebook werden Hintergrundinformationen gepostet, die die User kommentieren können.

Gerade die anschließenden Gespräche mit den Künstlern und Regisseuren, sowie mit Zeitzeugen, bieten die Möglichkeit, mehr über das Thema des jeweiligen Werkes zu erfahren. Auch der Festivalkatalog ist hinsichtlich dieser weitergehenden transmedialen Erzählung wichtig, will man weitere Informationen erfahren. Vor allem das BERLIN DOCUMENTARY FORUM publizierte mit dem 100-seitigen Festivalkatalog mehr als nur Hintergrundinformationen. Ausführliche Interviews mit den Künstlern der präsentierten Werke oder Essays (z.B. von Christa Blümlinger über Harun Farocki's PARALLELE I-IV) bieten einen starken Zusatz-Diskurs. Hila Peleg, die künstlerische Leitung des BDF, stellt beispielsweise in dem Vorwort des Festivalkatalogs nicht nur die Projekte vor. Sie geht auch im Allgemeinen auf 'Realität' ein, versucht sie im politischen Kontext zu definieren und gibt so indirekt auch Anleitung zur Rezeption dokumentarischer Praktiken.

Das DokKa rief 2014 ein Diskussionspanel mit mehreren Wissenschaftlern zusammen, das im Radio gesendet wurde. Darin diskutierten Dr. Daniel Hornuff, Dr. Kay Hoffmann (wissenschaftlicher Leiter im Haus des Dokumentarfilms), Michael Lissek und Reinhard Hübsch über DIE NEUE LUST AM DOKUMENTARISCHEN⁴²².

In der Radiosendung ging es dann dominant darum, was das Dokumentarische überhaupt ist und inwiefern es 'Wirklichkeit' abbilden kann. Damit führten die Diskussions Teilnehmer die Debatten, die im Grunde in jedem der Ausstellungswerke des Festivals von Grund auf schon angelegt war, weiter. Und dies mit ihren eigenen Mitteln. Somit konstituieren sich die drei Dokumentar(film)festivals als transitorische und transmediale Aufführungsorte des Dokumentarischen.

⁴²²Transkript, siehe Anhang

7 Resümee

Das UNDERDOX. FILMFESTIVAL FÜR DOKUMENT UND EXPERIMENT, das BERLIN DOCUMENTARY FORUM und das DOKKA. DOKUMENTARFESTIVAL KARLSRUHE verorten sich innerhalb der deutschen Kulturlandschaft zwischen Filmfestival und Kunstausstellung. Sie sind genau wie ihre Ausstellungsobjekte Hybride, die nicht zu einem bestimmten Sektor zugeordnet werden können. Denn sie zeigen sowohl 'klassische' Dokumentarfilme, als auch Experimental- und Performancekunst, die sich nicht zwingend über audiovisuelle Medien ausdrückt. Sie können also weder dem Filmfestival, noch einer Kunstaussstellung zugewiesen werden. Hinzu kommt, dass diese Festivals - vor allem wegen ihrer Orientierung in Richtung bildende Kunst – adäquate Veranstaltungsorte außerhalb des Kinosaals finden müssen. Das UNDERDOX und das DOKKA stellen ihr Programm neben lokalen Kinos auch in nahegelegenen Galerien aus und arbeiten dabei mit lokalen Kunstvereinen zusammen. Das BERLIN DOCUMENTARY FORUM findet in keinem Kino statt, sondern im HAUS DER KULTUREN DER WELT. Die Institution bietet neben einem Theater- und Kinosaal auch Auditorien und Versammlungsräume. Somit sind die neuen Festivals transitorische Orte des Dokumentarischen, die nur für einen kurzen Zeitraum ihre Debatten um die Wirklichkeit und deren Abbild erscheinen lassen.

Auch ihre Diskursräume sind ähnliche: stets erscheinen die drei Dokumentar(film)festivals als Diskursräume für hegemoniale und mediale Vermittlungsstrukturen. Dies liegt in der Wurzel des Dokumentarischen begründet. Dokumente sind von einer Obrigkeit beglaubigte Tatsachen. 'Dokumente', - ob audiovisuelle oder schriftliche - haben jedoch in den letzten 25 Jahren besonders durch die Omnipräsenz der Massenmedien und der durch die Digitalisierung ermöglichten Überwachungsmethoden neue Wirkungsmacht entfaltet. Da die Offenlegung von Konflikten (politisch sowie gesellschaftlich) zentrales Ziel der Kunst im allgemeinen ist, ist die Verwendung der medialen Systemmechanismen der Obrigkeit und auch der Gesellschaft eine logische Konsequenz, um diese Kritik anzubringen. Wenn nicht nur die staatliche Kontrolle überwacht, sondern das Volk selbst beginnt, seinen Alltag zu dokumentieren, reagiert die Kunst darauf, in dem es sich diese dokumentarischen Methoden zu eigen macht. Vor allem ist es aber der politisch orientierte Künstler, der dokumentarische Methoden in der Erzählung, sowie in der Form

verwendet.

Das Dokumentarische ist somit in seiner Masse an Formen und Verwendungen eine zeitgeistliche Erscheinung, die mit dem Diskurs über die Wirklichkeit und ihrem Abbild einher geht. Dabei trägt jedes Medium 'das Dokumentarische' mit seinen eigenen Mitteln aus, ohne dabei zwingend auf ein anderes zu verweisen. Das Dokumentarische ist somit transmedial, weil es als Diskurs um die Wirklichkeit besonders stark in den letzten 25 Jahren in verschiedenen Medien zum Einsatz kam. Die Festivals treten hier als transmedialer Aufführungsort ein, der diesen Diskurs nicht nur über die Werke vermittelt, sondern ihn auch in Gesprächen und Diskussionen, in sozialen Netzwerken oder im Festivalkatalog fortführt.

Warum das Dokumentarische so vielfältig und dominant in der zeitgenössischen Kunst präsent ist, hat mehrere Gründe. Die Digitalisierung seit Ende der 1990er Jahre hat hier sicher den Ausschlag gegeben. Denn mit der einfacheren Handhabung und Finanzierung und der Omnipräsenz von Kamera- und Tonaufnahmen, wurde nicht nur der Bildgebrauch und unser Sehen beeinflusst. Durch das Massenmedium 'Internet' und die damit einhergehenden hegeominalen Überwachungsmethoden hat 'das Dokumentarische' Einzug in unseren Alltag gehalten. Daher setzt sich auch die Kunst damit auseinander. Durch diese Entwicklungen ist der Diskurs um die Wirklichkeit und ihrem Abbild auch Thema unserer Zeit, worauf die Kunst reagiert. Des Weiteren ist es durch unsere politische Lage - in der Demokratie Deutschland-, überhaupt möglich kritische Projekte zu zeigen, die ja gerade auf den untersuchten Festivals vertreten sind.

Auffällig ist beim UNDERDOX, dem DOKKA und dem BERLIN DOCUMENTARY FORUM, dass sie jegliche Erzählweisen der Wirklichkeit als dokumentarisch anerkennen und ins Programm aufnehmen. Zahlreiche Spielarten, Bearbeitungsmethoden und Found Footage-Methoden geben nicht - wie bei 'klassischen' Dokumentarfilmfestivals - vor, die Wirklichkeit in irgendeiner Weise abbilden zu können. Sie erkennen die Tatsache an, dass das Dokumentarische im generellen kein Abbild der Wirklichkeit ist.

“Als Instrumente der Staatsmacht sind Dokumente Beweisstücke, die einen offiziellen Status und eine verbrieftete Sicht auf die Geschichte verkörpern, aber in einem anderen Kontext können Dokumente Machtverhältnisse in Frage stellen und sogar aus dem Gleichgewicht bringen. Ein Doku-

ment kann aber nur dann die nötige Wirkung entfalten, um eine Machtposition zu erlangen oder zu unterwandern, wenn es Anspruch auf Wahrheit erhebt: durch eine Geschichte, ein Narrativ. Um diesen Anspruch auf Wahrheit, Identität, Repräsentation oder Anerkennung zu erheben, verlangen und erzeugen Dokumente- ob in der Kultur, der Wissenschaft oder der Jurisdiktion- verschiedene Formen des Erzählens.”⁴²³

Ein starker Trend in den Ausstellungsobjekten der untersuchten Festivals geht hin zu der Feststellung, dass die Wahrheit nicht im Material gesucht werden soll. Dass das Dokumentarische nicht Wirklichkeit abbildet, scheint bei diesen Festivals als ausgemacht. Vielmehr erhöhen sich die Spielarten der Ausstellungsobjekte hin zur gänzlichen Fiktionalisierung. Dokumentarische Ausgangsmaterialien werden zu einer gänzlich fiktiven Geschichte verarbeitet, sodass nur mehr das Material an eine Wirklichkeit gebunden ist, nicht aber die Geschichte. Damit gehen die aktuellen Entwicklungen zurück zur Fiktion. Christoph Hübner gibt hinsichtlich dieser Entwicklung eine interessante Prognose für die Zukunft, die sich in der vorliegenden Arbeit der Dokumentar(film)festivals bestätigt hat:

“Ich denke aber, dass dies in Zukunft eine wichtige Rolle spielen wird: die Auflösung des klassisch Dokumentarischen, die Arbeit mit Samples, mit virtueller Realität. (...) Auf den zweiten Blick steckt in dieser Entwicklung aber vielleicht auch eine Art Befreiung: Die Frage wird nicht mehr sein, ob die Bilder in einem Film die Wahrheit zeigen, sondern ob eine Wahrheit in den Bildern ist.”⁴²⁴

⁴²³ Jahrespressekonferenz HKW 2014

⁴²⁴ Christoph Hübner, in: Dokumentarfilm im Umbruch, S.78

8 Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Bordwell, David, Thompson, Kristin, *FILM ART. AN INTRODUCTION*, ninth Edition, New York: The McGraw-Hill Companies 2010, S.35-47;

Brauneck Manfred, Schneilin Gerard (Hg.), *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt Verlag 2007, S.309;

Gaydos Steven, *Film Festivals. The Ultimate Insiders' Guide to Film Festivals Around the World*, New York: A Perigee Book 1998;

Gludovatz Karin (Hg.), *Auf den Spuren des Realen-Kunst und Dokumentarismus*; basiert auf der Vortragsreihe „Dokumentarische Strategien in der Kunst“, welche vom 25.Februar bis 13. Mai 2003 im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien stattfand, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2003;

Grierson John, *Grierson on Documentary*, Hg. Forsyth Hardy, London: Faber & Faber 1966;

Dr.Hornuff Daniel, *Lust am Allumfassenden.Dokumentarismen der Kunst*, wiederabgedruckt in: epd medien, 13.06.2014, Nr.24, Thema: Dokumentartion, S.27.36

überarbeiteter und deutlich erweiterter Beitrag der Fassung des SWR2 Essays *Tribunal über die Wirklichkeit? Das Dokumentarische in der Kunst*, SWR2, Ausstrahlung am 26.05.2014;

Hohenberger Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2012, 4. Auflage, Orig. erschienen 1998;

Hoffmann Kay (Hg.), *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino-Fernsehen-Neue Medien*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2006;

Rajewsky Irina O., *Intermedialität*, A Francke Verlag Tübingen und Basel, 2002;

Reichel-Heldt Kai, *Filmfestivals in Deutschland. Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*, Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2007, Hg. Schneider Wolfgang, Band 5;

Seeßlen Georg, *Realismus & Film*, in: Spex (Magazin für Popkultur), München: Piranha Media GmbH 2014, No 357, Seite 81;

Shields David, *Reality Hunger. Ein Manifest*, München: Verlag C.H.Beck oHG 2011;

Samlowski Wolfgang (Hg.), *International Guide Film Video-Festivals*, Berlin: VISTAS Verlag 1995, 4. Ausgabe, Orig. erschienen 1989;

Weiss Peter, *Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Drama*, Frankfurt am Main: 1991, S.465;

Wildenhahn Klaus, *Über synthetischen und dokumentarischen Film: zwölf Lesestunden*, Frankfurt: Kommunales Kino 1973;

Zimmermann Peter, Hoffmann Kay, *Formen und Tendenzen des dokumentarischen Films in und zwischen den Weltkriegen*, in: *Triumph der Bilder. Kultur-und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Hg. Peter Zimmermann, Kay Hoffmann, Band 16 der Reihe: *Close up, Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2003, S.9-15.

Internetquellen

Der letzte Zugriff auf alle in dieser Arbeit angeführten Onlinequellen erfolgte am 31.01.2015.

Filmfestivals

Berlinale: <http://goo.gl/ouswn> Berlin Documentary Forum: <http://goo.gl/s4oinJ>

Biennale: <http://goo.gl/HSvw9U> CineLatino: www.filmtage-tuebingen.de/latino/

Dok.fest München: www.dokfest-muenchen.de/

DokKa: www.dokka.de/

Dok.Leipzig: www.dok-leipzig.de/,

Doku.Arts: <http://doku-arts.de/>

Dokumentarfilmwoche Hamburg: www.dokfilmwoche.com/index.php?id=780

DokumentArt: www.dokumentart.info/

Duisburger Filmwoche: www.duisburger-filmwoche.de/reglement.html

Filmfestival Türkei-Deutschland: www.ffd.net/ Greenscreen: www.greenscreen-festival.de/

Greenscreen: <http://www.greenscreen-festival.de/>;

Internationales Filmfestival Mannheim-Heidelberg: www.iffmh.de/, Kasseler Dokfest:
<http://goo.gl/ZuX4u2>
Lesbisch-Schwule Filmtage: www.lsf-hamburg.de/
NaturVision: festival.natur-vision.de/
Nonfiktionale: www.nonfiktionale.de/
Open-Doku (Spiegel Dokumentarfilmfestival): <http://goo.gl/vvAwUv>
Underdox: www.underdox-festival.de/
Zwickl.Schwandorfer Dokumentarfilmtage: www.2wickl.de/

Weitere Internetquellen

After the Fact/Ausstellung im Rahmen des Berlin Photography Festivals: <http://goo.gl/P6Pq37>;
Alpha 07: www.alpha07.de/;
Beier Lars-Olav, Harders Antje, Wellershoff Marianne, Wolf Martin, *Die Droge Wirklichkeit*, 2004, www.spiegel.de/spiegel/print/d-31329851.html;
Butaeye Damien, *Steinzeit auf Kunstharz*, Die Zeit, No32/2014, <http://goo.gl/6GnlKj>;
Dokumentarfilm.info: <http://goo.gl/kqL6HZ>
Dokville: www.dokville2014.de/
Dokumentarische Verfahren in der Kunst/ Symposium Dokumentarfilminitiative:
<http://goo.gl/oG0hRr>;
Duden: www.duden.de
Filmakademie Baden-Württemberg: <http://goo.gl/AofOLz>;
Filmfestivallife: www.filmfestivallife.com/;
Filmförderungsanstalt (FFA): www.ffa.de/;
Filmische Realitäten/Reallie: <http://goo.gl/s6wF7g>;
German Films: www.german-films.de/;
Haus des Dokumentarfilms: www.hdf.dokumentarfilm.info
Haus der Kulturen der Welt: <http://www.hkw.de/de/index.php>;
Henry Jenkins, *Transmedia Storytelling*, 22.03.2007: <http://goo.gl/EHdGjX>;
Janssen Britta, *‘Reality Check’ durchs Objektiv- Hamburg eröffnet ‘Triennale der Photographie’*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2002, <http://goo.gl/GXpymj>; Kate, Arte-Serie: <http://goo.gl/tl6tSo>;
Kommunales Kino Freiburg: www.koki-freiburg.de;

Kufus Thomas, Eröffnungsrede *Dokville*, 2005: <http://goo.gl/5WUuDj>;

Kunstlexikon, Hartmann P.W.: www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_7440.html;

Lexikon der Filmbegriffe, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel: <http://goo.gl/aYwdhE>;

Melzer Chris, *Vor 75 Jahren tobte „Der Krieg der Welten“*, Stern, 30.Oktober 2013, <http://goo.gl/ApcNCf>;

Maximilian Probst, Biografie als Idiotie, 2007, www.zeit.de/2007/33/Biografie-Doku;

Nichelmann Johannes, *Das Hacker-Syndrom*: <http://goo.gl/93Paoc>;

o.N., *Mehr Wahrhaftigkeit wagen*, 2007, www.stern.de/kultur/film/dokumentarfilme-mehr-wahrhaftigkeit-wagen-591852.html;

o.N., *Von Fettecken und Badewannen*, Süddeutsche Zeitung, 2012, <http://goo.gl/WH0Jts>

Regensburger Dokumentarfilmtage: <http://goo.gl/Yemv8w>;

Schlüter Stefanie, Filmvermittlung: www.filmvermittlung.de/index.php?/project/berlin-documentary-forum/;

Schröter Jens, *Intermedialität*, o.J.: www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12;

Stolz Matthias, *Filmfeste*, Zeitmagazin No 17/2012: www.zeit.de/2012/17/Deutschlandkarte-Filmfeste;

Sistermanns Johannes S., *Ausculda*: www.sistermanns.eu/#project/r10;

Triennale für Photographie: www.phototriennale.de/;

Zawadzki Martin: www.scratching-kratzen.de/; Zentrum für Kunst und Medientechnologie,

ZKM: zkm.de/;

3001 Kino Hamburg: www.3001-kino.de/;

Audioverzeichnis

Bialas Dunja, Brehmer Bernd, in: *Nici im Interview mit Dunja Bialaas und Bernd Brehmer vom Underdox-festival*, gesendet am 16.10.2014, Störfunk Radio, <http://goo.gl/BTxUH4>;

Dr. Hornuff Daniel, *Tribunal über die Wirklichkeit? Das Dokumentarische in der Kunst*, Radioessay, ausgestrahlt am 26.05.2014 im SWR2, www.ardmediathek.de/radio/SWR2-Essay/Tribunal-%C3%BCber-die-Wirklichkeit-Das-Doku/SWR2/Audio-Podcast?documentId=21535928&bcastId=14392182, Letzter Zugriff am 31.01.2015;

Dr. Kay Hoffmann, Dr. Daniel Hornuff, Michael Lissek, *Die neue Lust am Dokumentarischen*, Diskussionspanel DokKa am 30.05.2014 im SWR2 gesendet,
www.swr.de/swr2/programm/sendungen/swr2-forum/die-neue-lust-am-dokumentarischen/-/id=660214/did=13486772/nid=660214/1euq69p/index.html;
Schaerf Eran, *1001 Wirklichkeit. Fortsetzungen eines unabgeschlossenen Romans*, Aufzeichnung des Live-Hörspiels aus dem HAUS DER KULTUREN DER WELT, 30.05.2014, Bayerischer Rundfunk,
<http://goo.gl/b8jvSa>

Bildverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildung 3: Stolz Matthias, *Filmfeste*, Zeitmagazin, No17/2012, 18. April 2012, <http://www.zeit.de/2012/17/filmfeste>;

Abbildung 5: <http://goo.gl/0FRcZU>;

Abbildung 6: <http://scratching-kratzen.de/de/galerie.htm>;

Abbildung 7: <http://www.hkw.de/de/programm/projekte/2014/school/school.php>;

Abbildung 8: <http://goo.gl/hI7FHt>.

9 Anhang



Pressemitteilung, 24. Juli 2013

NaturVision Besucherzahlen trotz großer Hitze um ein Drittel gesteigert

Ludwigsburg: Trotz des heißen Wetters konnten die Zuschauerzahlen im Vergleich zum Vorjahr um ein Drittel auf 4.500 gesteigert werden. Die Macher von NaturVision fühlen sich in ihrem Kurs bestätigt und in Ludwigsburg endgültig angekommen

Als ein „Gesamtkunstwerk“ bezeichnete eine Münchner Besucherin das NaturVision Filmfestival, das an vier Tagen ein dichtes Programm mit vielen Gästen, Diskussionen und Rahmenveranstaltungen bot.

Schon der Auftakt am Donnerstag war fulminant. Der Film „Brenz Band goes China“ erntete ebenso große Begeisterung wie der anschließende Live-Auftritt der Band. An diesem Eröffnungsabend vergab Umweltminister Franz Untersteller die Preise für den Filmideenwettbewerb „Rohstoff aus Müll“, den NaturVision zusammen mit dem Umweltministerium ausgeschrieben hatte.

Der Wettbewerb zählt zu den Aktivitäten im Bereich der Umweltbildung, die NaturVision besonders am Herzen liegt. Die Umweltbildung hat auch einen wichtigen Anteil an der Steigerung der Zuschauerzahlen. Schon im Vorfeld zum Festival gab es in insgesamt sieben Städten Baden-Württembergs sehr erfolgreiche Schulvorstellungen. NaturVision bietet zudem Film-Workshops für Schüler an, bei denen diese innerhalb der praktischen Arbeit lernen, wie das Medium Film funktioniert, sich aber auch gleichzeitig mit Umwelt- und Nachhaltigkeitsthemen befassen. Natürlich gab es auch beim Festival zahlreiche Beiträge, die für Kinder und Jugendliche geeignet waren. Eine eigene Jugendjury tagte, vergab ihren Preis an „Die Weltretter 3.0“ und lobte dabei die moderne Herangehensweise des Films.

Auch in der Stadt Ludwigsburg war NaturVision sehr präsent. Auf dem Schillerplatz wurden schon im Vorfeld die riesigen Elefantenbilder des Kriegsphotografen Klaus Reisinger aufgebaut. Zum Festival kam das beeindruckende „Expedition N“-Mobil der Baden-Württemberg Stiftung auf den Schillerplatz. Dort gab es eine viel beachtete Ausstellung zum Thema Nachhaltigkeit. Im Truck fand auch das „Gläserne Klassenzimmer“ der SWR-Redaktion Planet-Schule statt. Verschiedene Stände belebten den Platz zusätzlich.

Mit den Veranstaltungsorten Kino Caligari, Central Theater und Schillerplatz hat NaturVision seinen Platz in der Mitte der Stadt gefunden. Dass das Festival eine Strahlkraft auch über Ludwigsburg hinaus entfaltet, zeigte das erste bundesweite Treffen der Foodsharing-Interessierten im Staatsarchiv, das während der Festivaltage stattfand. Regisseur Valentin Thurn („Taste the Waste“, „Die Essensretter“) und Tatort-Kommissar und Festival-Pate Andreas Hoppe („Kommissar Kühlschrank“) diskutierten dort unter anderem über Nahrungsmittelverschwendung und regionale Ernährung.

Neu war in diesem Jahr auch die Kooperation mit der Film und MedienFestival GmbH. „Die Konferenz der Tiere“ gehörte zu den besucherstärksten Programmen im Festival und ist somit ein erster Erfolg für die Integration des Animationsfilms im Festivalprogramm.

Die wunderbare Festivalatmosphäre und das vielfach ausgesprochene Lob der Zuschauer und Fachbesucher bestätigen die Festivalmacher in ihrem Kurs und beflügeln die Planungen für NaturVision 2014.

Copyrights (bitte angeben):

- NaturVision Filmfestival 2013 → Copyright: Matthias Balk
- NaturVision Filmfestival Jugendjury (vlnr Hanne Raasch, Jan Groesgen, Maximilian Grotz, Kareem Kor) → Copyright: NaturVision

NaturVision Filmfestival
Ralph Thoms & Kay Hoffmann
(Festivalleitung)
Hermann-Hagenmeyer-Straße 1
71636 Ludwigsburg

Fon: 07141-99 22 48-0
Mobil: 0160-121 30 99
Fax: 07141- 99 22 48-13
Mail: thoms@natur-vision.de
Web: www.natur-vision.de

Pressemitteilung #8 | 28. Juli 2014

NaturVision Filmfestival Ludwigsburg wird von den Zuschauern begeistert angenommen

Ludwigsburg: Das 13. NaturVision Filmfestival ging am Sonntag zu Ende. Nach ersten Berechnungen hat sich die Anzahl der Zuschauer mehr als verdoppelt. Mit Open Air Kino und Science Slam geht das Festival erfolgreich neue Wege.

Stargast Hannes Jaenicke begeistert die Zuschauer

Bei einer Matinee am Sonntagvormittag wurde vor über 300 Zuschauern die Uraufführung der Dokumentation „Hannes Jaenicke – Im Einsatz für Elefanten“ gezeigt. Alle waren von der Dokumentation, die gleichermaßen kritische Information und berührende Bilder in Szene setzt, begeistert: Das Publikum, aber auch Hannes Jaenicke und das Team der Produktionsfirma Tango-Film, die selbst ihr Werk erstmals auf großer Leinwand sahen. In der anschließenden Diskussion überzeugte Jaenicke mit seinem ehrlichen Enthusiasmus für den Umweltfilm. Die Festivalleitung hatte dem Format „Hannes Jaenicke -im Einsatz für ...“ einen Sonderpreis zugedacht. Ein Statement für Formate im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, die sich für Nachhaltigkeit, Artenschutz und Biodiversität engagieren.

Science Slam und Open Air

Die über 70 Festivalfilme zeigten die Schönheit unseres Planeten, aber auch die Gefahren, die von Umweltzerstörung, Artensterben und unserem Konsumverhalten ausgehen. In Gesprächen mit den Filmemachern und Sonderveranstaltungen wurden die Themen intensiv diskutiert. Eine andere, sehr junge Form der Wissensvermittlung wurde mit dem ersten NaturVision Science Slam gewählt, zu dem Nachwuchswissenschaftler aus ganz Deutschland angereist waren, um ihre Forschungen auf unterhaltsame Weise zu präsentieren. Dass ein Biodiversitätsthema vom Publikum zum Sieger gewählt wurde, zeigt den Festivalmachern, wie sehr gerade der Jugend die Themen von NaturVision am Herzen liegen.

Als ein „Geschenk für die Ludwigburger“ bezeichnete der Medienbeauftragte der Stadt Ludwigsburg Tanino Bellanca bei der Eröffnung das Open Air Kino am Arsenalplatz, das von den Zuschauern sehr gut angenommen wurde. Hier liefen – flankiert von einem kleinen Marktplatz mit nachhaltigen Produkten und Infoständen – Filme für die ganze Familie. Das Animationsfilmprogramm wurde in Kooperation mit dem Internationalen Trickfilm Festival Stuttgart zusammengestellt.

NaturVision Filmfestival | Festivalleitung: Ralph Thoms & Kay Hoffmann |
Earth-Vision UG, Hermann-Hagenmeyer-Straße, 1, 71636 Ludwigsburg |
Fon: 07141-99 22 48-0 | Mobil: 0160-121 30 99 | Fax: 07141- 99 22 48-13 |
Mail: thoms@natur-vision.de | Web: www.natur-vision.de

Pressemitteilung 14. Januar 2014: Gründung Verband Bayerischer Filmfestivals

Bayerische Filmfestivals gründen einen Verband

Heute, am 14. Januar 2014, hat sich im Bayerischen Landtag der Verband Bayerischer Filmfestivals gegründet. Gründungsmitglieder sind 19 Filmfestivals aus Bayern, die ihre Vertreterinnen und Vertreter zur Gründungsversammlung entsandten. Gewählt wurde ein fünfköpfiger Vorstand. Diesem gehören an:

Andrea Kuhn, International Human Rights Film Festival Nürnberg (1. Vorsitzende)
Daniel Sponzel, DOK.fest München (stellvertretender Vorsitzender)
Markus Aicher, Musikfilmtage Oberaudorf (stellvertretender Vorsitzender)
Michael Orth, Kurzfilmfestival Landshut (Schatzmeister)
Dr. Tamara Daničić, Nonfiktionale Bad Aibling (Schriftführerin)

Der Verband will sich dafür einsetzen, dass der regionalen, überregionalen und **internationalen kulturellen wie auch wirtschaftlichen Bedeutung** der Filmfestivals Rechnung getragen wird und die **prekäre finanzielle und personelle Ausstattung** der Festivals verbessert wird. Die Filmfestivals Bayerns benötigen in jeder Hinsicht eine größere Unterstützung durch die öffentlichen Institutionen, nicht nur um zu überleben, sondern vor allem, um sich ihrer Bedeutung entsprechend angemessen weiter entwickeln zu können.

Filmfestivals sind stark unterfinanziert

Im Vergleich zu **anderen kulturellen Einrichtungen** wie Staats- oder Landestheatern, Museen und Kunsthallen und Landesorchestern, ist das Verhältnis zwischen dem Budget und der Besucherzahl extrem niedrig. Das ist wie in kaum einer anderen Kulturbranche nur durch ein **Höchstmaß an Eigeninitiative** und geringe Gehälter aller Beteiligten möglich. Die allermeisten bayerischen Filmfestivals beruhen auf der Initiative einzelner Festivalleiter und begründen sich auf Fördervereine. In keiner anderen Kulturbranche ist das **Gehaltsgefüge** der Mitarbeiter niedriger und das Maß an ehrenamtlichen Tätigkeiten höher als in der Festivalszene. Das sollte sich im Interesse aller ändern. Die Grundversorgung der Festivals muss nicht nur gesichert, sondern gesteigert werden.

Filmfestivals sind Kinokultur

Aufgrund der Konkurrenz der Heimkinotechnik und der wachsenden digitalen Vertriebsmöglichkeiten im Netz sind vielerorts die Zuschauerzahlen rückläufig, und eta-

Verband Bayerischer Filmfestivals – c/o Filmstadt München e.V., St.Jakobs-Platz 1, 80331 München

**Nonfiktionale
Festival des deutschsprachigen Dokumentarfilms
Bad Aibling, September 2007**

Konzept

Doku boomt: In unserer zunehmend inszenierten Mediengesellschaft wächst die Sehnsucht nach dem Authentischen, Echten, Glaubwürdigen. Nichtfiktionale Formen haben in den letzten Jahren sowohl im deutschen Fernseh- als auch Filmbereich wichtiges Terrain zurückerobert. Dabei reicht die Bandbreite von Reality-TV bis hin zu Dokumentarfilm-„Events“ wie Michael Moores *Fahrenheit 9/11*. Und irgendwo dazwischen oder auch jenseits davon sucht der „klassische“ Dokumentarfilm seinen Ort. Das Genre Dokumentarfilm ist in Bewegung geraten – nicht zuletzt dank der neuen Spielarten.

Dennoch gibt es in Deutschland vergleichsweise wenig reine Dokumentarfilmfestivals – geschweige denn Festivals, die über die aktuelle Jahresauslese hinausgehen und bestimmte Aspekte des Genres genauer in den Blick nehmen. Mit dem Bad Aiblinger Dokumentarfilmfestival *Nonfiktionale* möchten wir den Dokumentarfilm in seiner Formenvielfalt würdigen und in einem Dialog zwischen Publikum und Filmemachern über Möglichkeiten wie auch Grenzen nachdenken und diskutieren. Geplant ist ein jeweils Ende September stattfindendes fünftägiges Festival (Mittwoch-Sonntag), das im Jahr 2007 starten soll. Träger der *Nonfiktionale* ist ein gemeinnütziger Verein, der sich als Arbeitsverein versteht. Den Vereinsvorstand bilden die drei Festivalgründer Boris Tomschiczek (Dokumentarfilmer), Dr. Tamara Daničić (Filmjournalistin und Drehbuchlektorin) und Knut Karger (Dokumentarfilmer).

Jedes Jahr wird unter ein anderes Motto gestellt; dieses bestimmt die Programmauswahl wie auch die Themen der an die Filmvorführungen anschließenden Diskussionen. Wichtig ist uns der Werkstattcharakter des Festivals. Filme und Gespräche über Film stehen gleichberechtigt nebeneinander. Der Schwerpunkt liegt auf neueren Produktionen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz (womit Kosten für eine etwaige Untertitelung entfallen). Indem wir uns unabhängig machen von den Produktionen des jeweils letzten Jahrgangs, gewinnen wir nicht nur eine größere Freiheit bei der Programmgestaltung, sondern geben der *Nonfiktionale* darüber hinaus ein unverkennbares Profil.

Fragenkatalog Nonfiktionale

17.06.2014 für die Diplomarbeit 'Transitorische Orte des Dokumentarischen: Transmediale Aspekte der neueren deutschen Dokumentarfilmfestivals'

Die Fragen beantwortete Dr. Tamara Danicic.

1. Wie kam es zur Gründung der Nonfiktionale?

Der damalige Filmhochschüler Boris Tomschiczek, sein Kommilitone und Freund Knut Karger und ich beschlossen 2007, ein Dokumentarfilmfestival zu gründen, auf das wir selber gerne gehen würden. Nachdem die Stadt Bad Aibling (in der Boris Tomschiczek lebt) signalisierte, das Festival finanziell zu unterstützen, überlegten wir uns, jedes Festival unter ein Motto zu stellen und damit ein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der deutschsprachigen Festivallandschaft zu schaffen.

2. Warum ein Dokumentarfilmfestival? Was ist das Ziel der Veranstaltung?

Ziel der Veranstaltung ist, über die Filmvorführungen hinaus eine Plattform für den Gedankenaustausch zwischen Filmemachern, Branchenvertretern und Publikum herzustellen. Wichtig ist uns vor diesem Hintergrund, auch die handwerklichen Aspekte des Filmemachens in den Blick zu rücken. Dokumentarfilmfestival, weil wir vier der sieben Organisatoren des Festivals Dokumentarfilm an der HFF München studiert haben und weil uns das Genre am Herzen liegt.

3. Meistens werden auf 'Filmfestivals' noch unveröffentlichte Filme gezeigt. Bei der Nonfiktionale gibt es jährlich zu einem Thema alte und neue Filme zu sehen. Ist die Nonfiktionale trotzdem ein 'Filmfestival'? Natürlich, denn wer sagt, dass 'Filmfestivals' nur Premieren haben bzw. neue Filme zeigen dürfen? Ein Filmfestival ist (in meinem Verständnis) eine regelmäßig stattfindende Veranstaltung, auf der Filme vor Publikum gezeigt werden. Das Filmprogramm wird dabei nach jeweils unterschiedlichen Kriterien zusammengestellt.

4. Gibt es für Sie eine Definition von 'Dokumentarfilm'?

Ein 'Dokumentarfilm' setzt sich filmisch mit der Wirklichkeit auseinander. Ziel ist es, den gewählten Wirklichkeitsausschnitt möglichst glaubwürdig abzubilden. Inszenierung spielt keine oder aber eine untergeordnete Rolle. Entsprechend arbeiten Dokumentarfilme nicht mit Schauspielern.

5. Vergeben Sie einen Preis? Ja. Neben dem Hauptpreis, dem Nonfiktionale-Preis der

Stadt Bad Aibling (in Höhe von 2.000 EUR) gibt es einen Sachpreis für die beste Kameraarbeit. In diesem Jahr (und in den folgenden?) wird er von der Firma Sachtler gestiftet. Überdies gibt es seit 2010 einen Bürgerpreis in Höhe von 500 EUR, der von einer Schülerjury vergeben wird.

6. Welche Filme schließen Sie für Ihr Programm von vornherein aus?

Filme die a) thematisch nicht passen und/oder b) eindeutig TV-Produktionen sind, d.h. Dokumentationen oder journalistische Formate.

7. Inwiefern hat sich der Dokumentarfilm in den letzten Jahren verändert?

Die Grenzen sind prinzipiell durchlässiger geworden, die Mischformen vielfältiger. Gleichzeitig gibt es im TV immer weniger Sendeplätze für diese Art von künstlerisch-experimentellem Dokumentarfilm – es dominieren Dokumentationen und journalistische Formate.

8. Spielen Sie ausschließlich im Kinosaal? Oder auch an anderen Spielorten?

Ausschließlich im Kinosaal.

9. Würden Sie bestätigen, dass ein Filmfestival in gewissem Maße einer Kunstaussstellung ähnlich ist? Wenn ja, warum?

Eine Ähnlichkeit könnte man darin sehen, dass es sich bei beiden um eine temporäre, kuratierte Kulturveranstaltung handelt. Allerdings findet bei einer Kunstaussstellung weniger Interaktion statt als bei einem Filmfestival. Ein weiterer Unterschied ist, dass man bei einer Kunstaussstellung in der Regel alle Ausstellungsräume besucht, während man beim Filmfestival als Besucher stärker selektiert und damit eine aktivere Rolle spielt.

10. Wie binden Sie Festivalbesucher auch außerhalb der Filmvorführungen ein?

(Onlinemedien, Diskussionen...) In erster Linie über die ausführlichen Diskussionen nach jeder Filmvorführung. Darüber hinaus laden wir unser Publikum ein, auch außerhalb des Kinosaals das Gespräch mit den Filmemachern zu suchen. (Was in einem kleinen Ort wie Bad Aibling leichter möglich ist als in einer Großstadt...) Überdies will die Nonfiktionale die Besucher u.a. über seine Facebook-Seite einbinden. Einige Schüler werden neben den Schulvorstellungen mittels eines jährlich stattfindenden Filmkritikworkshops und von uns betreuten Filmprojekten eingebunden.

11. Was ist Ihrer Meinung nach speziell für ein erfolgreiches Dokumentarfilmfestival heutzutage wichtig?

Einen Mehrwert zum normalen Kinobesuch zu bieten – aber das gilt für jedes Filmfestival.

12. Spielt der Diskurs der Wirklichkeitsabbildung im Dokumentarfilm bei der Nonfiktionale eine Rolle? Durch den thematischen Fokus ist das mal mehr, mal weniger der Fall. D.h. bei einem Motto wie 'Mechanik der Welt' trifft diese Aussage zweifellos eher zu als bei 'Grenzgänge'. Gleichzeitig versuchen wir immer, verschiedene Facetten eines Mottos im Programm abzubilden.

13. Welche Entwicklungstendenz sehen Sie im „Dokumentarischen“ im Filmbereich und auf Dokumentarfilmfestivals?

Doku boomt – im Kino. Dabei wird die inhaltliche Füllung des 'Dokumentarischen' insgesamt vielfältiger. Gleichzeitig bildet das Fernsehen diese Vielfalt zunehmend weniger ab. Nicht zuletzt deshalb werden Dokumentarfilmfestivals zunehmend wichtiger.

14. Wie haben sich Ihre Besucherzahlen und die Filmeinreichzahlen seit der Gründung der Nonfiktionale entwickelt?

Die Besucherzahlen sind seit dem ersten Festival merklich gestiegen und lagen in den vergangenen 2-3 Jahren bei rund 1.500 Zuschauern. Erfreulich ist vor allem der große Zuwachs an verkauften Festivalpässen. D.h. immer mehr Zuschauer kommen, um sich auf das Programm als solches einzulassen und nicht nur wegen einzelner (nach thematischen Kriterien ausgesuchten) Filme.

15. Wie wird die Nonfiktionale finanziert? (staatlich, kommunal, Crowd Funding, Sponsoring)

Mischfinanzierung durch Stadt, Bezirk, Land und Sponsoring.

17. Wie hoch ist der Einnahmenanteil (Eintrittskarten etc.) des gesamten Festivalbudgets?

Einnahmen durch Tickets, Akkreditierungen und Katalogverkauf: ca. 5%

Fragenkatalog DokKa

17.06.2014 für die Diplomarbeit 'Transitorische Orte des Dokumentarischen: Transmediale Aspekte der neueren deutschen Dokumentarfilmfestivals'

Die Fragen beantwortete Festivalleiter Nils Menrad.

1. Was ist das Ziel der Veranstaltung?

DokKa wurde mit der Intension gegründet verschiedene dokumentarische Bereichen zu verknüpfen. dokKa ist das einzige Dokumentarfestival deutschlandweit dieser Art.

2. Vergeben Sie einen Preis?

DokKa vergibt die folgenden vier Preise: „DOKKA-PREIS FÜR DIE BESTE DOKUMENTARISCHE ARBEIT“ Der Preis des Festivals ist mit 1.000,- Euro dotiert und wird von der Jury an einen Dokumentarfilm, eine Hörbuchdokumentation/Radiofeature oder eine dokumentarische Installation vergeben „DOKKA-PREIS FÜR DIE AUSGEZEICHNETE HÖRDOKUMENTATION“ Die Jury wählt aus den präsentierten Hördokumentationen/Radiofeatures eine Produktion zur Ausstrahlung auf SWR2 aus. „DOKKA-PREIS DER GLOBALE“ 2015 vergibt das ZKM im Rahmen der GLOBALE einen Sonderpreis. Der Preis ist mit 1.000,- Euro dotiert und wird von der Jury an einen Dokumentarfilm, eine Hördokumentation/Radiofeature oder eine dokumentarische Installation vergeben. „DOKKA-FÖRDERPREIS DOKUMENTARFILM“ Die Firma Digital Cinema Mastering aus Karlsruhe spendet die Dienstleistungen für die Herstellung einer Digitalen Kinokopie (DCP).

3. Wie gehen Sie beim Erstellen des Programms vor?

Nachdem die Arbeiten in einer offenen Einreichung bei dokKa eingegangen sind, werden sie von einer Kommission aus fünf Mitgliedern gesichtet, die darauf hin das Programm erstellt. Während des Festivals ist eine unabhängige, einberufene Jury anwesend, die dann die Preise verteilen darf.

4. Welche Ausstellungsprojekte schließen Sie für Ihr Programm von vornherein aus?

Das DokKa Reglement legt den Rahmen der Einreichung folgendermaßen: Es können Dokumentarfilme, Hördokumentationen/Radiofeature und dokumentarische Installationen aus allen Formaten, Sparten und Genres eingereicht werden. Es gibt keine thematische Beschränkung. Mindestlänge von Dokumentarfilmen und Hördokumentationen/Radiofeature sind 30 Minuten. Künstler/-innen oder Produzent/-innen müssen in Deutschland, Österreich oder der Schweiz leben oder Angehörige dieses Staates sein und während des Festivals nach Karlsruhe reisen. Ebenfalls werden Arbeiten aus Frankreich angenommen, Voraussetzungen dafür sind Deutsche oder Englische Untertitel.

5. Welchen Platz nimmt der dokumentarische Film in dem Programm des DokKa ein? Ist er zentral?

Der Dokumentarfilm sowie Hördokumentationen/Radiofeature und dokumentarische Installationen werden gleichwertig behandelt.

6. Wo zeigen Sie die Ausstellungsobjekte des DokKa (Kinosaal, Theater...)?

Veranstaltungsort ist die Kinemathek Karlsruhe und weitere Off-Locations in näherer Umgebung.

7. Finden Sie, dass sich der Blick des gegenwärtigen Menschen auf 'das Dokumentarische' in einem Wandel befindet? Warum?

Durch die Digitalisierung und das Wegfallen medialer Grenzen entstehen neue Mischformen und Rezeptionsmöglichkeiten.

8. Wie binden Sie Festivalbesucher auch außerhalb der Vorführungen ein (Onlinemedien, Diskussionen...)?

Diskussionszelt, einstündige Gespräche nach jedem Programmpunkt, Sonderprogrammpunkte, Audiomittschnitte, Berichterstattung über Social Media

9. Spielt der Diskurs der Wirklichkeitsabbildung im Dokumentarischen beim DokKa eine Rolle? Wenn ja, inwiefern?

Die Frage der Wirklichkeitsabbildung spielt im dokumentarischen Bereich eine wichtige Rolle und begleitet daher auch das dokKa Festival. Über die Auswahl der Arbeiten und die Gespräche ist dies auch ein zentraler Teil des Festivals.

10. 'Das Dokumentarische' spielt auch auf anderen Festivals zunehmend eine Rolle. Das Doku.Arts, das Underdox oder das Berlin Documentary Forum zeigen nicht nur Dokumentarfilme, sondern auch dokumentarische Experimentalfilme, Radiofeatures, Dokumentartheater und andere Formen dokumentarischer Kunst. Wo siedeln Sie das DokKa an? Ist es ein Filmfestival oder eher eine Kunstaussstellung?

DokKa ist sowohl Filmfestival, als auch Kunstaussstellung

Auszüge aus dem Transkript des Radiobeitrags

Die neue Lust am Dokumentarischen

Das Diskussionspanel wurde am 30.05.2014 im SWR 2Forum übertragen, Dauer: 44:12; das Diskussionspanel wurde im Rahmen des DokKa 2014 veranstaltet;

an dem Diskussionspanel nahmen Dr. Kay Hoffmann, Michale Lissek und Dr. Daniel Hornuff teil;

Hornuff (03:20- 04:20): Es gibt keinen Boom am Dokumentarischen, sondern einen neuen Boom am Authentischen. (..) Das Dokumentarische ist eine Spielvariante bei der Suche nach dem Authentischen. Wenn man begriffen hat, was das Authentische ist, die Suche nach dem Eigentlichen, nach dem Tatsächlichen, nach dem Wahren, nach der eigentlichen Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit dann stellt sich sofort vielleicht auch der Gedanke ein, naja das Dokumentarische ist sozusagen eine Möglichkeit diese Suggestion von Authentizität zu realisieren, ob in der Kunst ob im Radio oder anderen medialen Formen.

Lissek (05:27): Wenn wir von einem Boom des Dokumentarischen sprechen würde ich erst mal davon ausgehen wollen, zu sagen wir haben verblüffend viel und sehr viel mehr Material denn das Dokumentarische ist einerseits Material und andererseits durch das Material generierte Ästhetik , einerseits Material wie nie zuvor, das heißt jeder kann filmen, jeder kann fotografieren jeder kann Tonaufnahmen machen und darauf reagiert Kunst, das wäre dann sozusagen der nächste Schritt es reagiert darauf, ich verwende das, die Ästhetiken, die dabei entstehen, das finde ich interessant, dass wir in einer Zeit leben in der so viel dokumentiert werden kann nicht nur bei NSA, sondern eben auch über Privatleute, wie niemals zuvor, da muss Kunst darauf reagieren.

Hoffmann (07:21- 08:25): Die Lust nach dem Authentischen da ist, aber gerade im Dokumentarischen kann diese Lust nur befriedigt werden indem man doch auch ein Stück weit inszeniert und gestaltet und da gibt es natürlich ein Spannungsverhältnis, mit allen Leuten die meinen Dokumentarfilm würde einfach nur so abbilden, und dieses einfach nur so abbilden, das war eine Tendenz der 60er Jahre Cinema Variete, aber wenn man sich die Dokumentarfilmgeschichte insgesamt die 120 Jahre anschaut dann war das quasi ne kurze Phase von 20 Jarhen wo man von diesem puristischen Dokumentarfilm ausging, und vor 1960 wurden die Dokumentarfilme gestaltet, allein schon aus technischen Gründen, ab den 80er Jahren fing dann eben auch die Gestaltung und ganz bewusst die Dramaturgisierung des Dokumentarfilms an und der Erfolg des Dokumentarfilms vor 10 Jahren hat auch damit zu tun dass die quasi auch wesentlich besser und professioneller geworden sind und die Erwartungen des Publikums stärker erfüllt

haben.

Dipsch (08:30): Ein Dokument entsteht in dem Moment, in dem ich es dekontextualisiere. Fotografiere ich diesen Sessel und zeige ihn Draußen, dann ist es eine Dokumentation dieses Sessels.

Hornuff (10:43- 12:07): Ich glaube wir haben jetzt zwei Begriffe, die ziemlich entscheidend sind für unsere Diskussion: einmal die Abbildung und einmal die Dekontextualisierung. Und auch da würde ich einwenden: beides ist ein Ding der Unmöglichkeit. Man kann die Wirklichkeit nicht abbilden, denn jede Form der Abbildung ist schon wieder eine Neuinszenierung in einer neuen Wirklichkeit, in einer Medienwirklichkeit, Bildwirklichkeit, Musikwirklichkeit. Und genauso verhält es sich mit der Dekontextualisierung, wenn ich ein Ding aus seinem Kontext herausnehme, das heißt es fotografiere, verfrachte ich es automatisch in einen neuen Kontext, das heißt die Dekontextualisierung geht direkt über in eine neue Kontextualisierung, das finde ich ganz entscheidend für die Frage des Dokumentarischen, ein Dokument ist nie aus sich selbst heraus ein Dokument, es braucht weitere Dokumente, die es als ein Dokument beglaubigen, das heißt sozusagen die Beglaubigungsschichtung des Dokumentarischen ist sozusagen unendlich, weil sozusagen kein Ding aus sich heraus sagen kann, ich bin das letztgültige Dokument, es braucht weitere Dokumente weitere Kontexte weitere Kommentare wie Augenzeugen, Ohrenzeugen, was auch immer, die sozusagen den Rezipienten darauf stoßen: das ist ein Dokument.

Dipsch (21:03): Gibt es eine künstlerische Auseinandersetzung mit diesen Dokumenten einer Wirklichkeit die sich versichert, ist die schon angelegt worden denn das ist die Lücke in die der Dokumentarfilm springen könnte?

Hornuff: Denken wir an jemanden wir an den Magnum Fotograf Paar, mit den Ästhetiken, neu verhandelt und neue Kontexte stellt, oder jemand wie Lois Hechenbleikner, und doch immer sozusagen mit dem Dreh oder Andre Pohl, ein Fotojournalist, der zugleich als Fotokünstler arbeitet, wo sich das sozusagen zu vermischen beginnt in einer Person und in einem Werk. Gerade die bildende Kunst hat lange Zeit auch im 20. Jahrhundert, einen anti-populären dokumentarischen Zug gespielt, denken wir an die Düsseldorfer Fotoschule, die Bechers, in schwarz-weiß ohne Personen, das war der Versuch eines rein distanzierten objektivierenden Kamerablicks und die Wiederaufnah-

me eine uralten Hoffnung, nämlich tatsächlich abzubilden, was hier vielleicht schön zu studieren ist, gerade der N-Zug der Signalen der Menschlichkeit, was man mit Wirklichkeit assoziiert wird, hat dazu geführt, das was ihnen weggenommen wurde, wurde in der Rezeption als ihr großer Gewinn gepriesen.

Hornuff (31:40): Peter Weiss, zum Dokumentartheater in den 1960er Jahren: 'In der Form bearbeitet, im Inhalt unverändert.' Das Dokument wenn es sozusagen der scheinbaren ersten Wirklichkeit entnommen wird, darf sozusagen in der Form bearbeitet werden, es darf in Literatur überführt werden, in Radio überführt werden, ins Fernsehen überführt werden, in das Theater überführt werden, in die Kunst überführt werden, aber es darf nicht im Inhalt umverändert werden, die Dokumentaristen brechen sozusagen den Kurzschluss zwischen dem Inhalt und der Form auf, das Dokument verfügt über etwas, dieses etwas ist zu übertragen in der Form allerdings zu bearbeiten.

Hornuff (34: 13): Ein Dokument ist im Grunde genommen immer inszeniertes Dokument, in jedem Fall, die Kontextualisierung des Dokuments läuft darauf hinaus, dass es mit bestimmten Ästhetiken, Stilistiken usw. ausgestattet werden muss, um überhaupt als Dokument ersichtlich zu werden, also es muss markiert werden, es muss inszeniert werden usw. insofern ist die GuidoKnoppisierung des Dokumentarischen eine logische Folge, die im Dokumentarischen schon angelegt ist, dass er das natürlich übersteigert und ich sage mal besonders raffiniert zu verkaufen weiß okay aber es ist letztlich die konsequente Folge dessen, was als Strukturmerkmal im Dokument schon angelegt ist: nämlich dass es inszeniert ist.

10 Abstract

Das Dokumentarische ist eine Ausdrucksform, derer sich seit den 1990er Jahren immer mehr zeitgenössische Künstler bedienen. Zeitgleich mit dem Erfolg des Dokumentarfilms in deutschen Kinos Anfang der 2000er Jahre, bekam auch die Verwendung dokumentarischer Methoden in der bildenden Kunst einen zusätzlichen Anstoss. Sichtbar wurde das auf der *documenta Kassel* im Jahr 2002, die als Wendepunkt des Dokumentarismus gilt.

Den Erfolg des Dokumentarischen sah man neben Zuschauerzahlen in deutschen Kinos auch an den zahlreichen Gründungen deutscher Dokumentarfilmfestivals zwischen 2002 und 2012. Zusätzlich wurden zwei Dokumentarfestivals 2010 und 2014 ins Leben gerufen, die sich nicht nur auf das filmische Medium beschränken, sondern 'das Dokumentarische' zum Anlass nehmen, um dokumentarische Praktiken in unterschiedlichen Disziplinen der Kunst auszustellen. Die vorliegende Arbeit beleuchtet diese zwei Dokumentarfestivals DOKKA.DOKUMENTARFESTIVAL KARLSRUHE und BERLIN DOCUMENTARY FORUM und ein reines Filmfestival, das UNDERDOX.FILMFESTIVAL FÜR DOKUMENT UND EXPERIMENT in München. Die Gegenüberstellung der drei Festivals, die sich nicht als klassische Filmfestivals zeigen, sondern 'das Dokumentarische' als transmediales Leitthema behandeln, erarbeitet konzeptuelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede und zieht aus den Ergebnissen zeitgeistliche Merkmale des Dokumentarischen. Eingebunden in den Kontext der nationalen Filmfestivallandschaft und der geschichtlichen Diskurse um 'das Dokumentarische', werden somit Erkenntnisse über aktuelle Entwicklungen erarbeitet.

Die untersuchten Festivals öffnen sich in ihrem Programm stark der zeitgenössischen Kunst. Sie zeigen Experimentalfilme, Videokunst, Performance, Theater, Literatur oder akustische Werke, um nur einige zu nennen. Dabei trägt jedes Medium 'das Dokumentarische' mit seinen eigenen medialen Mitteln aus. Nicht nur deshalb, sondern auch, weil 'das Dokumentarische' gegenwärtig als Diskurs um Wirklichkeit und deren Abbild verwendet wird, zeigt es sich als transmedial. Die Transmedialität des Dokumentarischen machen die drei untersuchten Festivals als Plattformen des Dokumentarischen sichtbar. Des Weiteren zeigen sie, dass das Dokumentarische in der Kunst als zeitgeistliche Erscheinung ein Spiegelbild unserer gegenwärtigen Welt ist. Vor allem der politisch ori-

enterte Künstler wendet sich dem Dokumentarischen als Medium der Wirklichkeit zu. Denn überwiegend beschäftigen sich die künstlerisch ambitionierten Werke der Festivals mit hegemonialen und medialen Vermittlungsstrukturen und führen diese Diskurse in Diskussionen oder Panels mit den Künstlern fort. Nicht nur dadurch konstituieren sich das UNDERDOX, das DOKKA und das BERLIN DOCUMENTARY FORUM als transitorische und transmediale Orte des Dokumentarischen. Hinzu kommt, dass diese Festivals - vor allem wegen ihrer Orientierung in Richtung Bildende Kunst – adäquate Veranstaltungsorte außerhalb des Kinosaals finden müssen. Das UNDERDOX und das DOKKA stellen ihr Programm neben lokalen Kinos auch in nahegelegenen Galerien aus und arbeiten dabei mit lokalen Kunstvereinen zusammen. Das BERLIN DOCUMENTARY FORUM findet in keinem Kino statt, sondern im HAUS DER KULTUREN DER WELT. Die Institution bietet neben einem Theater- und Kinosaal auch Auditorien und Versammlungsräume, wo die Ausstellungsobjekte adäquat untergebracht werden können. Somit sind die neuen Festivals transitorische Orte des Dokumentarischen, die nur für einen kleinen Zeitraum ihre Debatten um die Wirklichkeit und ihr Abbild erscheinen lassen.

11 Lebenslauf

Angaben zur Person

Name Anne Madlene Schleicher
Geburtsort Schwandorf, Bayern
Kontakt die.schleicherin@gmx.de

Bildungsweg

3/2008-4/2015 Studium der Theater- Film und Medienwissenschaft
 Universität Wien
9/1998-07/2007 Dr. Johanna-Decker Gymnasium, Amberg
 Abschluss Abitur

Berufserfahrung

02/2008-06/2010 Abendregie
 INTERKULTTHEATER WIEN
10/2009 Betreuung und Leitung einer Schultheatergruppe
 Rothenburg ob der Tauber, Deutschland
11/2009-03/2010 Praktikum
 ÖSTERREICHISCHEN FILMMUSEUM (Archiv)
02/2010-07/2010 Praktikantin/ PR,Marketing GARAGE X/Wien
10/2010 Praktikantin
 3sat-Dreh für die Sendung MUESUMSCHECK/ Zürich
02/2011-03/2011 Redaktionspraktikum
 MITTELBAYERISCHE ZEITUNG SCHWANDORF
04/2011- Freie Mitarbeiterin
 MITTELBAYERISCHE ZEITUNG SCHWANDORF
08/2011-03/2012 Initiatorin und künstlerische Leitung
 SCHWANDORFER DOKUMENTARFILMTAGE
09/2012-02/2013 Redaktionspraktikum
 KULTURMONTAG ORF/ Wien

03/2013	Workshopleitung Theater Comenius-Projekt der Europäischen Union/Amberg, Deutschland
05/2013-10/2010	Künstlerische Leitung und Organisation Schwandorfer Dokumentarfilmtage
03/2014-10/2014	Künstlerische Leitung und Organisation Schwandorfer Dokumentarfilmtage

12 Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 31.01.2015

Anne Madlene Schleicher