

Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft

Carsten Heinze
Thomas Weber *Hrsg.*



Medienkulturen des Dokumentarischen



Springer VS

Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft

Herausgegeben von

A. Geimer, Hamburg, Deutschland

C. Heinze, Hamburg, Deutschland

R. Winter, Klagenfurt, Österreich

Die Reihe „Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft“ möchte die soziologische Auseinandersetzung mit dem Film intensivieren und eine Publikationsplattform für Soziolog_innen, aber auch Medien- und Kulturwissenschaftler_innen mit soziologischem Interesse schaffen. Dabei soll die Film- und Bewegtbildsoziologie in ihrem Profil sowohl theoretisch, methodologisch/methodisch wie empirisch gefördert werden und Platz für Differenzierung und Verstetigung filmsoziologischer Schwerpunkte geschaffen werden.

Herausgegeben von

Alexander Geimer
Universität Hamburg
Hamburg, Deutschland

Rainer Winter
Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
Klagenfurt, Österreich

Carsten Heinze
Universität Hamburg
Hamburg, Deutschland

Carsten Heinze · Thomas Weber
(Hrsg.)

Medienkulturen des Dokumentarischen

 Springer VS

Herausgeber

Carsten Heinze

Hamburg, Deutschland

Thomas Weber

Hamburg, Deutschland

Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft

ISBN 978-3-658-14697-9

ISBN 978-3-658-14698-6 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-658-14698-6

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2017

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Lektorat: Barbara Emig-Roller

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhalt

Vorwort IX

1 Theoretische Zugänge zum Dokumentarischen

Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus 3
Thomas Weber

Soziologie und der dokumentarische Film 27
Carsten Heinze

Zwischen Dokument und Fiktion. Grenzbewegungen des
Dokumentarischen 61
Markus Schroer und Alexander Bullik

Das Direct Cinema als Zäsur in der Medienkulturgeschichte des Sehens 85
Johannes Geng

Gefilmte Gefühle – gefühlte Filme. Das Dokumentarische im
Spannungsfeld von Emotion und Gesellschaft 101
York Kautt

Problematische Realitäten. Über dokumentarische Wahrheit und
die Waffen der Fiktion nach Jacques Rancière 131
Ines Kleesattel

2 Mediale Praktiken des dokumentarischen Films

Die Webdokumentation. Funktions- und Wahrnehmungswandel des Dokumentarischen im intermedialen Raum zwischen Fernsehen, Film und Neuen Medien	149
<i>Florian Mundhenke</i>	
Dokumentarisch? Neue Perspektiven im Smartphone-Film	167
<i>Frank Thomas Meyer</i>	
Strategien der Darstellung nachhaltiger Entwicklung im neueren Dokumentarfilm	183
<i>Thomas Klein</i>	
The Good, the Bad and the Ugly. Dokumentarfilm, Fernsehdokumentarismus und Reality-TV: Abgrenzungspraxen im dokumentarischen Feld	203
<i>Christian Hißnauer</i>	
Scripted Reality und die Fiktionalisierung des Dokumentarischen	223
<i>Lothar Mikos</i>	
Gestaltete Wirklichkeiten. Zu einigen Besonderheiten des Reality-TV	237
<i>Angela Keppler</i>	
Die Elastizität des Dokumentarischen. Der Dokumentarfilm zwischen Kino- und Kunstkontext	253
<i>Cornelia Lund</i>	
Blacks und weitere Nicht-Sichtbarkeiten. Vom »Wegsehen in Farbe« im Film <i>Rainbow's Gravity</i>	269
<i>Jana Seehusen</i>	
Bewegte Betrachter – Bewegte Abbilder. Der Film als Dokument der Kunstwissenschaft	283
<i>Katrin Kulik</i>	

3 Geschichte und Sozialgeschichte als Herausforderung

Arbeit in der Arbeit von Dokumentarfilmern und Arbeitssoziologen	303
<i>Ulla Ralfs</i>	
Postmoderne Filmkultur. Dokumentationen in sozialen Bewegungen	335
<i>Lutz Hieber</i>	
Fernsehdispositiv und dokumentarischer Anspruch. Das Fallbeispiel der SWR-Produktion <i>Steinzeit – Das Experiment</i>	375
<i>Matthias Jung</i>	
Ken Burns vs. Guido Knopp – Dokumentation oder Unterhaltung? Zur Zukunft historischer Dokumentationen	389
<i>Frank Jacob</i>	
Das Nuremberg Trial Film Project. Inszenierung und Dokument	413
<i>Axel Fischer und Wolfgang Form</i>	
Vergangenheit in selbstreflexiven Non-Fiction Filmen. Brüchige Diegesen und historische Momentaufnahmen	429
<i>Sonja Czekaj</i>	
Dokumente ohne Geschichte – Geschichte ohne Dokument. Alternative Formen der Geschichtsvermittlung im Dokumentarfilm	445
<i>Jürgen Buchinger</i>	
Inszenierung des Undarstellbaren. Filmische Erinnerung zwischen Repräsentation und Abstraktion in <i>Aghet – Ein Völkermord</i>	459
<i>Götz Lachwitz</i>	
Autorinnen und Autoren	481

Vorwort

Mediale Ausdifferenzierung des Dokumentarischen und Ausgangsfragen

Mit dem hier vorliegenden Sammelband *Medienkulturen des Dokumentarischen* möchten wir einen ersten Überblick geben über die zunehmende Ausdifferenzierung des dokumentarischen Films. Seit einigen Jahrzehnten sehen wir eine immer rasantere Zunahme von neuen Medien, von neuen Formaten und Formen, in denen dokumentarische Praktiken zu finden sind und die mithin tradierte Vorstellungen dessen, was einst ein »Dokumentarfilm« gewesen sein soll, verändert haben. Mit diesen Veränderungen werden nicht nur Fragen nach der ästhetischen Gestaltung und der kulturellen Bedeutung des Dokumentarischen berührt, sondern auch Fragen nach der medien- und kommunikationssoziologischen Relevanz dokumentarischer Filme in der Gegenwart.

Dokumentarische Filme finden sich in einer kaum mehr überschaubaren Anzahl und Vielfalt in den unterschiedlichsten Medien. Von der Kino- und Fernsehdokumentation bis hin zu Industriefilmen, Lehrfilmen oder sogenannten How-To-Filmen auf YouTube, von videographierten Zeugenaussagen der Shoah-Foundation oder der Organisation Witness bis hin zu den hybridisierten Formaten des Reality-TVs, von privaten Amateurfilmen bis hin zum Handyfilm reicht inzwischen ein komplexes Feld ganz unterschiedlicher Produktions-, Distributions- und Rezeptionspraktiken des Dokumentarischen. Doch was macht den dokumentarischen Film heute aus? Gibt es eine allgemeingültige Definition? Oder müssen wir unser Verständnis seinen jeweiligen Praktiken anpassen?

Hatte man über lange Zeit hinweg die Definition des dokumentarischen Films an spezifischen Strukturen seiner Ästhetik festgemacht, rücken neuere wissenschaftliche Diskurse von derart essentialistischen Annahmen ab und sehen vor allem in der Performativität und den Medien- und Kommunikationskontexten konstitutive

Faktoren. Kann man inzwischen das »Dokumentarische« als historisch wandelbaren Verständigungsbegriff auffassen, der – ähnlich dem Genrebegriff – den Akteuren im Feld (auf Seite der Produktion und der Rezeption) als eine Art ästhetischer Wahrnehmungsvertrag dient, um wechselseitige Erwartungshaltungen bedienen zu können? Welche Rolle spielen dabei die unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, deren Interesse an dokumentarischen Filmen einherzugehen scheint mit einem veränderten Selbstverständnis der jeweiligen Disziplinen. Welchen Erkenntnisgewinn verspricht eine inter- respektive transdisziplinäre Auseinandersetzung mit dokumentarischen Filmpraktiken, die nicht auf der Ebene des Produkts stehen bleibt, sondern Produkt und Produktionsbedingungen in soziokulturelle und mediale Kontexte einbindet?

Historiker sehen im dokumentarischen Film nicht mehr allein nur Quellenmaterial zur Geschichte, sondern entdecken über ihn auch Alltags- und Kulturgeschichte; Kunstwissenschaftler untersuchen den dokumentarischen Film im Kontext dokumentarischer Praktiken in der bildenden Kunst als genuine performative Ausdrucksform im Rahmen unterschiedlicher ästhetischer Präsentationsformate; Ethnologen, Kulturanthropologen oder Soziologen sehen in ihm ein spezifisches soziologisches Forschungsinstrument und fügen mit dem sogenannten »soziologischen Film« und der Videographie dem Dokumentarischen ein weiteres Genre hinzu. Zugleich rückt der dokumentarische Film als mediale Beobachtungsform und Ko-Konstrukteur sozialer Wirklichkeiten zunehmend in den Aufmerksamkeitsbereich (film-)soziologischer Betrachtungen. Mithin haben auch die Philologien, die Film-, Fernseh- und Medienwissenschaft den dokumentarischen Film neu entdeckt in seiner ästhetischen Komplexität, seiner medialen Vielfältigkeit und als eines der großen, bislang kaum bearbeiteten medienhistorischen Forschungsfelder.

Wie brauchbar ist der Begriff des Dokumentarischen aus heutiger Sicht zur Unterscheidung nichtfiktionaler wie fiktionaler Formen? Ist diese Unterscheidung angesichts einer fortlaufenden Hybridisierung überhaupt noch sinnvoll? Gibt es erkenntnistheoretisch übergreifende Konzepte, die den dokumentarischen Film unabhängig von seinen vielfältigen praktischen Verwendungsweisen auszeichnen und ein Festhalten an diesem Begriff rechtfertigen? Welche technischen, ökonomischen, institutionellen, sozialen und auch ideologischen Bedingungen prägen seine ästhetische Form? Welche »Bilder des Wirklichen«¹ werden durch ihn vermittelt und geprägt? Wie werden dokumentarfilmische Formen in sich wandelnde mediale Praktiken eingebunden und welche kommunikativen Funktionen erfüllen sie? Wie

1 So der Titel einer maßgeblichen Publikation zum dokumentarischen Film Ende der 1990er Jahre: Hohenberger, Eva (1998): *Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8.

lässt sich der dokumentarische Film aus Sicht der Produktion, dem Produkt Film und der Rezeption konzeptualisieren? Und welchen Stellenwert haben dokumentarische Filmformen heute für die Diskussion in den verschiedenen Disziplinen?

Aufbau des Buches

Bei der Beantwortung dieser Fragen ist uns im Gespräch mit zahlreichen WissenschaftlerInnen und FilmemacherInnen aufgefallen, dass die Praktiken des dokumentarischen Films sich immer mehr unterscheiden, dass wir kaum noch von einem pauschalen Begriff des Dokumentarischen ausgehen können, und dass das Phänomen des dokumentarischen Films sich mit normativen Setzungen kaum mehr angemessen beschreiben lässt. Zu heterogen scheinen Konzepte und Herangehensweisen, ja das Verständnis darüber, was überhaupt als »dokumentar(film)isch« zu bezeichnen ist, unter PraktikerInnen und TheoretikerInnen zu sein. Jedoch muss diese Heterogenität nicht als Makel oder neue Unübersichtlichkeit verstanden werden, sondern kann dazu beitragen, die Komplexität und Vielfalt unserer medialen Wirklichkeitserfahrungen zu stärken und damit allen objektiven oder starren Wirklichkeits- und Realitätskonzepten eine Absage zu erteilen.

Der vorliegende Band stellt daher Beiträge aus ganz unterschiedlichen Disziplinen vor, die aus jeweils anderen Perspektiven und Anliegen auf die hier gestellten Fragen eingehen. Darin drückt sich unser Bemühen aus, den dokumentarischen Film in eine breitere wissenschaftliche Debatte zu stellen, wovon wir uns in Zukunft ertragreiche Diskussionen um die mediale, kulturelle, soziale, politische und historische Bedeutung dieser Form respektive dieses Formats erhoffen. Die Anordnung der Beiträge folgt keiner strikten Einteilung, sondern gruppiert sie – bei aller Heterogenität im Einzelnen – zu drei größeren Themenfeldern.

Der erste Teil versammelt Beiträge, die theoretische Perspektiven auf den dokumentarischen Film entwickeln. Zunächst finden sich drei Beiträge, die den grundlegenden Status des dokumentarischen Films vor dem Hintergrund seiner medialen Entwicklung und der Geschichte seiner wissenschaftlich-diskursiven Beschreibung beobachten. Einleitend steht ein Artikel über das medienwissenschaftlich orientierte Konzept der medialen Milieus, das die mediale Ausdifferenzierung von dokumentarischen Praktiken innerhalb von Dispositiven und querstehend zu ihnen beschreibt, und die daran gekoppelten, jeweils unterschiedlichen Vorstellungen von Glaubwürdigkeit herausarbeitet (Thomas Weber). Es folgt ein (film)soziologischer Beitrag, der am Beispiel von Filmen über Jugend- und Musikkulturen das soziokulturelle Erkenntnispotential dokumentarischer Filme diskutiert (Carsten Heinze).

Tatsächlich hat sich das Verständnis dessen, was unter dem dokumentarischen Film zu verstehen ist, im Laufe der Zeit immer wieder geändert, wie der nächste soziologische Beitrag herausstellt (Markus Schroer und Alexander Bullik). Der historisch angelegte Artikel gibt einen Überblick über die wechselnden Linien der diskursiven Zuordnung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm, die als Konstruktionen die Diskurse jeweils dominierten. Im Anschluss folgen drei Beiträge, die jeweils spezifische, aber für die Theoriebildung des Dokumentarischen relevante Themen behandeln: Johannes Geng stellt noch einmal die Bedeutung des Direct Cinema der 1960er Jahre für die allgemeine Vorstellung des dokumentarischen Films bis in die Gegenwart heraus, York Kautt geht auf die Frage ein, wie im dokumentarischen Film mit Emotionen gearbeitet wird, und Ines Kleesattel reflektiert ausgehend von Rancière das Verhältnis von Dokumentarfilm, Geschichtsschreibung und Fiktion und plädiert für eine alternative, realitätsverschiebende Form des Dokumentarischen.

Im zweiten Teil des Bandes werden ausgewählte dokumentarische Praktiken einzelner medialer Milieus vorgestellt. Innovative neue Entwicklungen des dokumentarischen Films zeigen etwa die Beiträge zu Smartphone-Filmen (Frank Thomas Meyer), zu Webdokumentationen (Florian Mundhenke) oder zum Eco-Cinema, das sich im Bereich des Nachhaltigkeitsdiskurses als eigenständige dokumentarisch-politische Praxis formiert hat (Thomas Klein). Nicht zuletzt geht es aber auch darum, die der Veränderung unterworfenen Praktiken des Fernsehens genauer zu untersuchen: Christian Hißnauer differenziert hier im Bereich des Fernsehdokumentarismus zwischen journalistischen Produktionen, Fernsehdokumentarfilmen und verschiedenen Formen des *factual entertainments*. Dazu gehört auch das Reality-TV, das als spezifische Fernsehpraxis im Überblick von Lothar Mikos skizziert und daran anschließend aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive von Angela Keppler analysiert wird. Abseits des Fernsehens finden sich auch noch ganz andere – durchaus massenhaft verbreitete – Praktiken des dokumentarischen Films, die in den letzten Jahren immer mehr an Bedeutung gewinnen: im Kontext des Kunstbetriebs nämlich, in Ausstellungen, Museen, Galerien oder Kunstfestivals werden dokumentarische Filme immer wichtiger. Diesem Phänomen widmen sich drei Beiträge: Cornelia Lund schildert zunächst beispielhaft die Praktiken des Kunstbetriebs im Umgang mit dem dokumentarischen Film und die Elastizität des Dokumentarischen, Katrin Kulik geht anschließend auf filmische Abbildungsverfahren moderner und zeitgenössischer Installation ein, und der Artikel von Jana Seehusen auf ästhetische Strategien des Performativen im dokumentarischen Projekt *Rainbow's Gravity*.

Den dritten Teil des Buches haben wir einem Themenfeld gewidmet, das von den AutorInnen immer wieder als Herausforderung für den dokumentarischen Film beschrieben wird: die Darstellung und Vermittlung von Sozial-, Kultur- und

politischer Geschichte im dokumentarischen Film. Dabei argumentieren die Beiträge meist mehrdimensional und kombinieren unterschiedliche Themenaspekte: Ulla Ralfs arbeitet vergleichend die Erkenntnisse der Arbeitssoziologie im Kontrast zu dokumentarischen Filmdarstellungen am Beispiel des *Prosper-Ebel*-Zyklus von Christoph Hübner und Gabriele Voss auf, und Lutz Hieber beschreibt die Rolle des dokumentarischen Films in der queeren ACT-UP-Bewegung in den USA. Andere arbeiten sich an der Geschichtsdarstellung von populären Fernsehformaten ab oder skizzieren alternative, innovative Formate: Frank Jacob geht auf die wohl bekanntesten Film- und Fernsehmacher im Bereich der *public history*, Ken Burns und Guido Knopp, ein und vergleicht beide im Hinblick auf ihren Umgang mit Ergebnissen historischer Forschung. Matthias Jung geht am Beispiel des ARD-Projekts *Steinzeit – Das Experiment*, auf sogenannte Living-History-Formate des Fernsehens ein und zeigt die Potentiale, aber vor allem auch die Grenzen dieses Experiments im Hinblick auf Geschichtsvermittlung. Axel Fischer und Wolfgang Form umreißen das US-amerikanische Filmprojekt *The Nuremberg Trail* zum Nürnberger Kriegsverbrecherprozess und erläutern eine quellenkritische, medienhistorische Analyse des Materials. Abschließend finden sich drei Beiträge, die über alternative Formen der Darstellung und Aufarbeitung von Geschichte in dokumentarischen Filmen reflektieren: Sonja Czekaj befasst sich am Beispiel der Filme *Why Colonel Bunny was Killed* und *Invisible Frame* mit Techniken der Archivbildkompilation und des Archivbildentzugs beim Zugang zu historischer Vergangenheit. Jürgen Buchinger befasst sich am Beispiel von zwei Filmprojekten zur Shoah von Romuald Karmakar und Claude Lanzmann mit Fragen der Abbildbarkeit im dokumentarischen Film und den Strategien, mit denen die Filmemacher versuchen, mit diesem Problem umzugehen. Auch Götz Lachwitz knüpft an diese Frage an und untersucht am Beispiel des Films *Aghet – ein Völkermord* die Strategien der Vermittlung von Erinnerung durch die Kombination verschiedener Verfahren von Expertenstatements, Reenactments, und insbesondere des Einsprechens von Schriftzeugnissen durch Schauspieler.

Entstehungskontext und Danksagung

Von 2012 bis 2015 haben wir an der Universität Hamburg zahlreiche Vorlesungen, Ringvorlesungen und andere Veranstaltungen zum Themenfeld des dokumentarischen Films organisiert und dazu regelmäßig WissenschaftlerInnen und FilmemacherInnen zu Gastvorträgen eingeladen. Diese Einladungen erfolgten meist auch in Kooperation mit dem Metropolis, dem Kommunalen Kino in Hamburg, wo wir im

Anschluss an den Vortrag in der Universität zusammen mit der Gruppe dokART, die zweimal im Monat ein Dokumentarfilmprogramm im Metropolis kuratiert, Filme der Gäste gezeigt und mit ihnen und dem Publikum im Kino im Anschluss noch Diskussionen führten.

Unser Dank gilt allen Gästen aus dieser Zeit: Joan Kristin Bleicher, Lutz Dammbeck, Tobias Ebbrecht, Thomas Frickel, Britta Hartmann, Thomas Heise, Christian Hißnauer, Nico Hofmann, Kay Hoffmann, Christoph Hübner, Lars Jessen, Ursula von Keitz, Thomas Klein, Hubert Knoblauch, Eva Knopf, Götz Lachwitz, Sigrun Lehnert, Cornelia Lund, Florian Mundhenke, Peter Ott, Ramón Reichert, Marcus Stiglegger, Kerstin Stutterheim, Thomas Tode, Monika Treut, Thomas Vallée, Gabriele Voss und viele andere.

Bedanken möchten wir uns auch bei den institutionellen Förderern: dem AWW Hamburg (das die Ringvorlesungen kofinanzierte), dem Kommunalen Kino Metropolis in Hamburg, und hier insbesondere Martin Aust (für die Unterstützung der Gruppe dokART), der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein (die die Gruppe dokART finanziell unterstützt) sowie bei lecture2go der Universität Hamburg (für die Anfertigung der frei im Netz zugänglichen Videoaufzeichnungen der Vorträge.² Ein besonderer Dank gilt auch zahlreichen Einzelpersonen, ohne deren Engagement die Projekte kaum durchzuführen gewesen wären – genannt seien hier nur Alexander Karl, Irina Scheidgen, David Ziegenhagen und alle Mitglieder der Gruppe dokART. Ein ganz besonderer Dank geht an Daniel Kulle, der maßgeblich an der Überarbeitung, Korrektur und strukturellen Zusammenstellung der Texte gearbeitet hat.

2 <http://forum.medienkulturforschung.org/2014/02/ringvorlesung-medienkulturen-des-dokumentenrischen-teil-1/> sowie <http://forum.medienkulturforschung.org/2014/07/ringvorlesung-medienkulturen-des-dokumentarischen-teil-2/>

1

**Theoretische Zugänge zum
Dokumentarischen**

Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus

Thomas Weber

Ist Glaubwürdigkeit vom Medium abhängig?

Als 2006 der Film *Loose Change*¹ von Dylan Avery ein größeres Publikum fand, staunte man nicht schlecht, da der Film weder über Kino noch über Fernsehen verbreitet wurde. Innerhalb kurzer Zeit hatten sich 70 Mio. User den Film kostenlos aus dem Internet heruntergeladen. Mit einem Budget von 10.000 US-Dollar für die erste Version war es Avery gelungen, eine dicht und differenziert argumentierende Dokumentation über die Ereignisse um 9/11 zu drehen und damit auch ein Massenpublikum zu erreichen. Gleichwohl polarisierte der Film durch seine Machart und löste eine internationale Kontroverse aus: Ohne vorzugeben, die Wahrheit hinter den Ereignissen zu kennen oder aber eine spektakuläre Verschwörungstheorie zu präsentieren, stellte er die »offizielle« Darstellung der Ereignisse um die Anschläge vom 11. September 2001 in Frage, mit allen – und d. h. zum Teil auch schwachen – Argumenten, die Avery geeignet erschienen, um Zweifel zu begründen.

Damit provozierte er freilich zwiespältige Reaktionen: In Großbritannien zeigte man den Film 2006 in einer speziellen Parlamentsvorführung; in Deutschland wurde im gleichen Jahr eine von Studenten organisierte Aufführung an der Berliner Humboldt-Universität vom Universitätspräsidenten untersagt, mit der Begründung, dass das »Machwerk« Vorurteile und unwissenschaftliche Behauptungen vortrage, »die eine Verantwortlichkeit und unmittelbare Täterschaft des Präsidenten der Vereinigten Staaten [...] unterstellen«.² Gleichwohl teilten viele die Einschätzung des Universitätspräsidenten nicht, und es kam in Berlin zu spontanen Gegenreaktionen:

1 USA 2006. Regie: Dylan Avery.

2 Zitiert nach der Online-Ausgabe der Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/bin/dump.fcgi/2006/1104/lokales/0070/>, 04.11.2006 [Letzter Zugriff 18.07.2008].

Es bildete sich eine alternative Vertriebsstruktur heraus, die über Programmkinos, Buchläden und Szenekneipen den Film als DVD praktisch kostenlos verteilten. Auch im Internet wurde der Film kontrovers und heftig debattiert. Rasch gab es zahlreiche Websites, die sich detailliert mit jeder einzelnen Filmeinstellung auseinandersetzten und die Qualität der Argumente zu bewerten versuchten. Dabei wurde der Film von Avery nie als abgeschlossenes Produkt verstanden; er reagierte auf die Kritik der Internet-Community und brachte immer wieder neue, überarbeitete Fassungen des Films heraus – von dem nun schlussendlich vier verschiedene Versionen existieren. Die schwache Qualität einiger Argumente führte durch die offene Debatte und die Veränderung der Filmfassungen zu einem anderen Umgang mit Glaubwürdigkeit, denn die Kontroverse schadete dem Film nicht – im Gegenteil: Sie schien seine Verbreitung noch zu fördern.

Tatsächlich ist der Film selbst als Dokumentation nicht herausragend, sondern arbeitet durchweg mit konventionellen Mitteln, wie sie für dokumentarische Filme typisch sind: Selbstgedrehte oder aus anderen Filmen oder Fernsehsendungen zitierte Interviews mit Zeugen, Zeitzeugen oder Experten sowie Filmmaterial aus Archiven, von Amateuren oder Fernsehsendungen (z. B. die Sequenz der zusammenstürzenden Twin Towers).

Darin unterscheidet sich *Loose Change* auf den ersten Blick (bei allen Unterschieden in den verfolgten Thesen und in der Gestaltung im Einzelnen) aber nun kaum von anderen Dokumentationen über die Anschläge am 11. September 2001. Sie alle verwenden auf ähnliche Weise ähnliches Material, äußern Zweifel an der offiziellen Version der Ereignisse oder aber versuchen, zumindest weitergehende Hintergründe aufzudecken, wie z. B. *911 Mysteries – Part 1: Demolitions*³ von der Autorin Sofia Shafquat, die auch zunächst ins Internet gestellt, dann aber von verschiedenen Fernsehsendern ausgestrahlt wurde, oder *Die Falle 9/11*⁴ von den Journalisten Stefan Aust und Detlev Konnerth, die von der ARD am 30. August 2011 ausgestrahlt wurde.

Auch wenn es selbstverständlich ästhetische Unterschiede zwischen den Filmen im Einzelnen gibt, so wählen sie alle einen Darstellungsmodus, den Bill Nichols einmal »expository mode« genannt hatte,⁵ also eine für Dokumentationen typische Form, bei der eine verbale Kommentierung und eine damit vorgetragene logische Argumentationsstruktur bevorzugt wird, der die filmischen Bilder lediglich folgen.

Was an der Geschichte von *Loose Change* nun vor allem merkwürdig erscheint, ist nicht die Tatsache, dass der Film erfolgreich war (und über die Gründe des Er-

3 9/11 Mysteries – Die Zerstörung des World Trade Centers. USA 2006 Regie: Sofia Shafquat.

4 Deutschland 2011. Regie: Stefan Aust und Detlev Konnerth. Produktion: NDR.

5 Vgl. Nichols 2001, 33-34.

folgs möchte ich hier nicht spekulieren), sondern dass trotz der offensichtlich eher konventionellen Machart des Films eine derart heftige und in mehreren Etappen geführte Debatte über die *Glaubwürdigkeit* eines Films ausgelöst werden konnte. Offensichtlich war hier etwas anders als bei anderen, vergleichbaren Filmen, und dies konnte nicht in der ästhetischen Struktur selbst begründet liegen. Die Vermutung liegt nahe, dass es mit der Art und Weise seiner medialen Produktion, Distribution und Rezeption zu tun hatte, die sich deutlich von den anderen hier erwähnten Filmen unterschied.

Ein Film wie *9/11 Mysteries* war relativ rasch wieder aus der öffentlichen Aufmerksamkeit verschwunden. Das mag zum einen daran gelegen haben, dass die Autorin Sofia Shafquat eine ebenso spektakuläre wie schwer haltbare Verschwörungstheorie vertrat, wie Kritiker schon kurz nach der Fernsehausstrahlung bemängelten, zum anderen aber vielleicht auch daran, dass der Film vom Medium Internet ins Fernsehen gewechselt war und hier plötzlich andere Maßstäbe von Glaubwürdigkeit angelegt wurden. Im Internet hatte Shafquats Film den Status einer individuellen Meinungsäußerung; durch die Fernsehausstrahlung wurde eine seriöse Hintergrundrecherche erwartet, die auch abwägend Gegenargumente berücksichtigt, was der Film aber nicht bieten konnte. Ganz anders die Fernsehjournalisten Stefan Aust und Detlev Konnerth in ihrer vom Fernsehen und für das Fernsehen produzierten und ausgestrahlten Dokumentation *Die Falle 9/11*, die ohne spektakuläre Verschwörungsthesen auskam und durch seriöse journalistische Recherchen und abwägende Thesen zur Einordnung der politischen Folgen der Anschläge glänzte. Glaubwürdigkeit schien hier nach anderen Maßstäben zu funktionieren und sich an den ethischen Standards von Fernsehanstalten und einer allgemeinen journalistischen Deontologie zu orientieren.

Loose Change setzte ganz auf die Internet-Community, was zu einem anderen Umgang mit den Argumenten und ihrer Glaubwürdigkeit führte, d. h. mit der Art und Weise, wie sich *Loose Change* auf eine außerfilmische Realität bezog. Denn offenbar war die Debatte über den Film selbst zu einem Teil des Films und seiner Rezeption geworden und förderte die Verbreitung des Films.

All dies wirft nun eine grundlegende Frage auf, die weit über die hier erwähnten Filme hinausgeht: Konnte man bisher ganz allgemein – und ohne Beachtung des jeweiligen Mediums – davon ausgehen, dass es ein wesentliches Merkmal dokumentarischer Filme ist, sich auf eine äußere Wirklichkeit zu beziehen, stellt sich bei Filmen wie *Loose Change* die Frage, ob dieser Bezug auf Realität in der gleichen Weise erfolgt oder ob es nicht vielmehr medienspezifische Differenzen bei einer solchen Bezugnahme gibt? Die Frage berührt mithin auch die nach der Glaubwürdigkeit von dokumentarischen Filmen im Ganzen, denn aus der Art und Weise der Bezugnahme auf Realität folgen notwendigerweise auch die Kriterien, nach denen

wir einen Film für glaubwürdig halten oder eben nicht. Müssen wir uns vielleicht sogar – um diesen Gedanken noch weiter zuzuspitzen – von einer dichotomischen Vorstellung von Glaubwürdigkeit verabschieden und vielmehr von einer dehnbaren Form von Glaubwürdigkeit ausgehen? Generieren veränderte mediale Bedingungen, d. h. die Multiplikation von Medien und damit auch das veränderte Verhältnis der Medien zueinander eine neue Bedeutungsdimension von dokumentarischen Filmen? Diese Fragen scheinen in der bisherigen Dokumentarfilmtheorie oder im wissenschaftlichen Diskurs über dokumentarische Filme bislang keine Rolle zu spielen. Das verwundert.

Die mediale Ausdifferenzierung des Dokumentarischen

Denn wer sich heute mit dokumentarischen Filmen beschäftigt, ist mit einer Vielzahl unterschiedlicher, miteinander konkurrierender Formen und Formate in ganz verschiedenen Medien konfrontiert, die kaum mehr einen gemeinsamen Nenner zu haben scheinen: Neben Kinodokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen treten Reportagen und Fernsehmagazine, Dokudramen und Reality-TV-Formate, Essayfilme, Lehr- und Gebrauchsfilm, Imagefilme, Amateurfilme, How-To-Videos, Internetexperimente mit offenem Werkcharakter oder die Arbeit von Organisationen wie Witness oder der Shoah Foundation/Visual History Archive auf, um hier nur einige wenige Beispiele zu nennen, deren dokumentarische Affiliation kaum zu leugnen ist.

Tatsächlich ist diese Entwicklung nun keineswegs nur der Digitalisierung geschuldet, wie einige neuere Publikationen nahelegen,⁶ sondern prägt den dokumentarischen Film schon seit einigen Jahrzehnten. Neu sind freilich das quantitative und qualitative Ausmaß der Ausdifferenzierung und die damit verbundene forcierte Fragmentierung des Publikums. Zudem spielen in den letzten Jahren auch Pseudodokus, Fakedokus oder Mockumentaries gezielt mit den bisherigen Grenzen und alltäglichen Vorstellungen des Dokumentarischen, was nicht zuletzt zu einem Wandel des Verständnisses vom dokumentarischen Film führt.

War dieses Verständnis einst vom Paradigma des Kinodokumentarfilms geprägt, fordert die heutige Vielfalt bisherige alltagsnahe Überzeugungen zum Dokumen-

6 Nash et al. 2014, 1-7.

tarfilm ebenso heraus, wie einen wissenschaftlichen Diskurs über Definitionen und Klassifikationen des Dokumentarischen.⁷

Auch wenn die Diversifikation des Dokumentarischen nun nicht etwa ein neues Phänomen ist, sondern Teil einer längeren historischen Entwicklung, rückt aufgrund der neuen Qualität ihrer Dynamik die Frage nach der Ausdifferenzierung des Dokumentarischen in den Fokus des wissenschaftlichen Interesses. Dies betrifft nun keineswegs nur die Entwicklung des Gegenstands selbst, sondern wirft auch Fragen danach auf, ob man mit den bisherigen theoretischen Erklärungsmodellen diese Ausdifferenzierung überhaupt angemessen fassen kann. Es stellt sich die Frage, ob herkömmliche Ansätze, die den dokumentarischen Film kurzerhand zum Gegenteil des fiktionalen Films erklären oder ihn ableiten aus dem vermeintlichen Wesenscharakter des Dokumentarischen, die Wirklichkeit abzubilden oder zu repräsentieren, oder diesen anhand vermeintlich eindeutiger Indikatoren der ästhetischen Struktur der Filme zu definieren versuchen, überhaupt noch erklärungsmächtig sind oder ob man nicht einen anderen Weg gehen muss, um den dokumentarischen Film wissenschaftlich erfassen zu können.⁸

Nachdem die meisten Autoren heute kein essentialistisches Paradigma (also die Idee, dass man das »Wesen« des dokumentarischen Films definieren könne) mehr verfolgen, lassen sich vor allem zwei Ansätze unterscheiden, um das Problem der Ausdifferenzierung zu lösen. Entweder sie schildern die Filme als Sonderfälle und d. h. letztlich als Abweichung von einer wie auch immer gearteten idealen Vorstellung des dokumentarischen Films, eine kategoriale Abweichung, die dann als Hybridisierung bezeichnet wird. Oder sie beschreiten den gegenteiligen Weg, d. h. von den medialen Besonderheiten des dokumentarischen Films einfach abzusehen.

7 Historisch gesehen haben sich die Auffassungen, was unter einem dokumentarischen Film zu verstehen ist, immer wieder geändert, vgl. dazu auch den Text von Schroer und Bullik in diesem Band.

8 Im Vorfeld des DFG-Forschungsprojekts zur »Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland von 1945 – 2005« war nun eine Auseinandersetzung mit der Frage nötig, wie der Gegenstandsbereich Dokumentarischer Film angesichts einer Ausdifferenzierung des Dokumentarischen sinnvoll – d. h. bearbeitbar – eingegrenzt werden kann, ohne die Ausdifferenzierung selbst als wesentliches Kennzeichen seiner Entwicklungsdynamik zu ignorieren. Für dieses DFG-Projekt haben wir das Problem der schieren Masse an Material dadurch lösen können, dass wir es in einen zentralen und einen peripheren Bereich dokumentarischer Produktionen unterschieden und diese mit unterschiedlicher Intensität bearbeiteten. Dadurch konnten wir im peripheren Bereich, z. B. des Reality-TVs, auch Praktiken allgemein beschreiben, die uns zwar im Hinblick auf diese Ausdifferenzierung wichtig erschienen, ohne jedoch auf jedes Einzelstück eingehen zu müssen.

Im Folgenden möchte ich einen anderen Weg vorschlagen. Ich versuche nun nicht, dieses Problem zu lösen, indem ich die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen verallgemeinere und sie damit in ihrer kulturellen, medialen und situativen Besonderheit verkenne, sondern indem ich sie gerade zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen mache, um Bedeutungsunterschiede des Dokumentarischen erklären zu können.

Die Herausforderung an eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Film besteht nicht mehr darin, immer differenziertere Klassifikationssysteme zu entwerfen, die immer neue und weitere Subkategorien umfassen, als vielmehr darin, die Dynamik dieser Ausdifferenzierung zu analysieren.

Worum es mir hier geht, ist daher nicht, die bisherigen Klassifikationssysteme durch ein neues zu ersetzen, sondern um die Entwicklung einer theoretischen Perspektive, die die Diversifikation des Dokumentarischen als eine Folge der Ausdifferenzierung des Mediensystems selbst begreifen und beschreiben kann.

Im Folgenden möchte ich daher:

1. zunächst die Herausforderung beschreiben, die die fortlaufende mediale Ausdifferenzierung des Dokumentarischen für bisherige Begriffe wie z. B. den des Dispositivs darstellt;
2. eine andere, neue Sichtweise auf das Dokumentarische skizzieren, die sich auf die konkreten Umstände seiner Produktion, Distribution und Rezeption einlässt, und führe dazu den Begriff des »medialen Milieus« ein;
3. nicht zuletzt auf die Auswirkungen eingehen, die der unterschiedliche Bearbeitungsprozess der dokumentarischen Bezugnahme auf eine außerfilmische Wirklichkeit in den jeweiligen medialen Milieus auf die epistemologische Relevanz des Dokumentarischen hat.

Dabei geht es mir hier vor allem um die Erläuterung einer paradigmatischen Sichtweise, nicht um eine historische Genealogie der Dokumentarfilmgeschichte oder eine systematische Aufarbeitung der bisherigen Dokumentarfilmtheorien.⁹

Gerade Letzteres ist im Feld des Dokumentarischen eine Besonderheit, denn neben akademischen Ansätzen zur Dokumentarfilmtheorie, die aus dem Wissenschaftsbetrieb selbst kommen, gab es immer wieder auch die von den Filmemachern selbst entwickelten Dokumentarfilmtheorien. Beide Bereiche haben in der Vergangenheit immer wieder verschiedene Volten geschlagen, sei es, weil sich Filmemacher wie Vertov, Grierson, Wildenhahn, Kluge und viele andere immer auch selbst an der

9 Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den wichtigsten wissenschaftlichen Diskursen und Theorien zum dokumentarischen Film findet sich bei Hißnauer 2011.

theoretischen Beschreibung ihres eigenen Arbeitens beteiligt und damit wichtige Setzungen auch für die Theorien des dokumentarischen Films geleistet haben, oder sei es, weil durch die Veränderungen von äußeren Bedingungen wie z. B. durch neue Technologien, das Dokumentarische seine materiale Gestalt gewandelt hat und dies neue theoretische Konzepte seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung zu erfordern schien.

Einer der bis heute den akademischen Diskurs über den dokumentarischen Film prägenden Ansätze ist die sogenannte »Semio-Pragmatik«. ¹⁰ Dieser Ansatz geht davon aus, dass das, was man unter einem dokumentarischen Film verstehen kann, von einem spezifischen dokumentarischen Lektüremodus der impliziten Zuschauer ausgeht, also davon, dass letztlich die Rezipienten aufgrund ihres Vorverständnisses und bestimmter für sie wichtiger Indizien (z. B. Paratexten) für sich selbst entscheiden, ob sie einen Film als dokumentarisch rezipieren oder eben nicht. Der Ansatz der Semio-Pragmatik ist insofern ein wichtiger Schritt im Diskurs, weil er die theoretische Debatte schlussendlich von – letztlich obsoleten, weil nicht konsistent nachweisbaren – essentialistischen Annahmen befreit hat, die in unterschiedlicher Intensität immer wieder geäußert wurden und die aus bestimmten strukturellen Indizien oder einer Indexikalität der filmischen Aufnahme auf den wesenhaft dokumentarischen Charakter eines Films schließen wollten. ¹¹

Gleichwohl hat auch die Semio-Pragmatik eine Reihe von Transformationen durchlaufen. So produktiv der Ansatz grundlegend scheint – und insbesondere auch von Vertretern der *new film history* auf Seiten der Filmwissenschaft produktiv gemacht wurde –, so sehr scheint er dort einen blinden Fleck zu haben, wo die Annahme eines »impliziten Zuschauers« in Frage gestellt werden muss. Denn die Ausdifferenzierung der dokumentarischen Praktiken und d. h. auch der Distributions- und Aufführungspraktiken überspannt schlicht den bisherigen Bogen des Beobachtungsfeldes.

In der Tat wurde in den letzten Jahren immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass es nicht mehr ausreicht, nur von einem »impliziten Zuschauers« auszugehen und den Kontext nur in Form von sogenannten »Paratexten« mit zu berücksichtigen. ¹² Tatsächlich sind Produktions- und Distributionspraktiken im Hinblick auf die epistemologische Relevanz von dokumentarischen Filmen mindestens ebenso wichtig wie die Rezeptionspraktiken in ihrer kulturellen, medialen und situativen

10 Siehe dazu auch Christian Hißnauers Beitrag in diesem Band.

11 Siehe dazu auch Weber 2013a.

12 Denn immer häufiger werden im Zuge einer Auflösung von medialen Dispositiven institutionelle Zuordnungen aufgebrochen oder deren eindeutige Identifizierung bewusst verwischt. Vgl. dazu auch Hißnauer in diesem Band.

Differenziertheit. Ich verweise hier nur ganz allgemein auf die *production studies* und die *new cinema history*, die sich hier eine genauere Beobachtung der konkreten Praktiken zum Ziel gesetzt haben.¹³

Die Fragmentierung der Dispositive

Bevor ich zur eigentlichen Definition des Begriffs des medialen Milieus komme möchte ich zunächst auf die Auswirkungen der Ausdifferenzierung dokumentarischer Praktiken auf den bisher im medienwissenschaftlichen Kontext sehr erklärungs mächtigen Begriff des Dispositivs zu sprechen kommen. Dieser scheint an Erklärungsmacht dort zu verlieren, wo genau diese Ausdifferenzierung in den Fokus rückt. Tatsächlich kann und soll kaum bestritten werden, dass der Begriff des medialen Dispositivs geeignet war und ist, um die Wirkungsmacht von Medien auf Rezipienten durch seine spezifische Ordnung oder Anordnung allgemein erklären zu können.

Der Begriff des Dispositivs, so wie er z. B. von Baudry¹⁴ für das Kino oder später von Hickethier¹⁵ auf das Fernsehen angewandt wurde,¹⁶ bezeichnet verkürzt gesagt ein Ensemble heterotypischer Elemente zu einer technisch-apparativen Anordnung, die den Rezipienten ein bestimmtes Rezeptionsverhalten nahelegt, mit dem eine Reihe von wahrnehmungspsychologischen und ideologischen Effekten einhergeht.

Allerdings ist spätestens seit Ende der 1980er Jahre, beschleunigt seit den 2000er Jahren,¹⁷ auch eine Ausdifferenzierung bisher meist als einheitlich vorgestellter Dispositive zu beobachten, also des Fernsehens, des Kinos usw. Durch neue Technologien, neue Apparaturen, neue technische und institutionelle Distributionsformen

13 Vgl. dazu z.B.: Maltby 2011, 5–40; Biltrey, Maltby, Meers 2012; Vonderau 2010; Teurlings 2013, 101–116.

14 Baudry 1974/75.

15 Hickethier 1995, 63–83.

16 Im Folgenden beziehe ich mich bei meiner Kritik des Dispositiv-Begriffs in erster Linie auf diese beiden, im deutschen Diskurs prädominant wirkenden, Ansätze, und lasse andere Varianten, wie etwa die im englischen Sprachraum gebräuchlichere *apparatus theory* hier außer Acht, bzw. auch den ursprünglichen Dispositiv-Begriff bei Foucault, der vielschichtiger angelegt ist; siehe dazu auch Foucault 1978, 119–120.

17 Einige Autoren wie z. B. Markus Stauff, stellen die Frage, ob insbesondere das Fernsehen überhaupt jemals ein einheitliches Dispositiv gewesen war (vgl. Stauff 2005). Allerdings wird diese Frage bezeichnenderweise erst ab den 2000er Jahren im wissenschaftlichen Diskurs relevant, da nun vor allem die kaum mehr zu übersehende Ausdifferenzierung des Fernsehens nach Erklärungen verlangt.

und nicht zuletzt auch völlig unterschiedliche Weisen der Mediennutzung kommt es zu etwas, das Francesco Casetti einmal die »Explosion des Kinos« genannt hat.¹⁸ Gemeint ist die Verflüssigung, Aufsplitterung und Fragmentierung der bisherigen Mediendispositive in eine Vielzahl von Apparaturen und unterschiedlichen Nutzungspraktiken. Filme werden heute nicht mehr nur im Kino angeschaut, sondern auf Bildschirmen aller Art: auf Fernsehapparaten, Computermonitoren auf dem Schreibtisch, portablen Notebooks, Tablet-Bildschirmen oder auf dem Handy. Bisweilen kommentieren sich mehrere Bildschirme sogar wechselseitig und fordern eine zeitlich parallele Nutzung geradezu ein, wenn man an sogenannte »Second-Screen-Praktiken« denkt.

Die Ausdifferenzierung betrifft alle Aspekte von der Produktion, der Finanzierung, der institutionellen Betreuung, der technologischen Umsetzung, der ästhetischen Gestaltung, der Distribution bis hin zur Rezeption, also unterschiedlichen Nutzungspraktiken. Ein Dispositiv wie das Fernsehen wird allein schon durch verschiedene Distributionsformen via Satellit, Kabel, IPTV oder Web-TV in eine Vielzahl von Nutzungspraktiken aufgelöst. Insofern ist die Rezeption des Fernsehens nicht mehr an einen bestimmten Vertriebsweg oder gar eine bestimmte räumlich-technische Anordnung gebunden, und wir können daher eigentlich nicht mehr von einem stabilen Dispositiv-Begriff ausgehen. Zudem sind noch Fragmentierungs- und Ausdifferenzierungsprozesse innerhalb des gleichen Dispositivs zu bemerken, die jeweils eigene Praktiken hervorbringen, die zwar allgemein Teil eines heterotypischen Ensembles sein können, die aber miteinander kaum etwas zu tun haben.

Im Bereich des Fernsehens lassen sich z. B. ganz unterschiedliche Sendeformen ausmachen, die jeweils durch unterschiedliche Produktionsprozesse, Distributionsformen, d. h. verschiedene Programmplätze in verschiedenen Sendern oder Onlineangeboten, und auch durch unterschiedliche Rezeptionsweisen, d. h. durch unterschiedliche Nutzungsformen und Erwartungshaltungen des Publikums, charakterisiert werden. Fernsehnachrichten funktionieren völlig anders als etwa Fernsehspiele, auch wenn sie alle dem Dispositiv Fernsehen zuzurechnen sind und auch das gleiche Thema haben. Bei Fernsehnachrichten spielen etwa Nachrichtenagenturen, Reporter, die journalistische Deontologie oder das Studio mit den Moderatoren eine zentrale Rolle, bei Fernsehspielen sind dagegen ästhetische Konventionen, freie Autoren oder Abschlussfilme der Abgänger von Filmhochschulen wichtig, um hier nur einige Stichworte zu nennen, die die Differenz zwischen beiden markieren. Auch wenn es beim Fernsehpublikum Schnittmengen für beide Sendeformen geben mag, unterscheiden sich doch die Zuschauer durch ihr Nutzungsverhalten und ihre Erwartungshaltung an die Sendungen.

18 Casetti 2000, 11-35.

Wie lässt sich nun die Differenz völlig verschiedener Medienangebote innerhalb ein und desselben Dispositivs, die aber jeweils völlig andere, z. T. konträre Anordnungen und d. h. auch unterschiedliches Rezeptionsverhalten generieren, beschreiben?

Man kann hierfür sicher den Begriff des Dispositivs weiterhin verwenden, zumindest, wenn man ihn im Plural gebraucht, was aber seine Erklärungsmacht deutlich schwinden lässt. Oder man nutzt hierfür den Begriff der Hybridisierung, der in den letzten Jahren stärker gebraucht wird, um dieser Entwicklung Rechnung zu tragen.¹⁹ Dabei wird jedoch hervorgehoben, dass sich die Hybridisierung nicht nur auf die Ebene der Ästhetik bezieht, nicht nur auf eine Mischung von Dokumentation und Fiktion, sondern auch auf eine Vermischung von institutionellen, technischen, ökonomischen und anderen Faktoren, die bei der Produktion, Distribution und Rezeption der Sendungen eine Rolle spielen.²⁰

Auch wenn der Hybridisierungsbegriff in diesem weiten Sinn sicher nicht falsch ist, stellt sich die Frage, ob er derart geweitet als *umbrella term* Spezifisches überhaupt noch benennen kann. Ich möchte daher hier einen anderen Weg gehen und schlage den Begriff des »medialen Milieus« vor, mit dem ich ein sich selbst stabilisierendes Zusammenspiel der verschiedenen Akteure in einem medialen Feld bezeichne.

Der Begriff des medialen Milieus

Mediale Milieus im Unterschied zu sozialen Milieus

Wenn ich hier den Begriff »mediales Milieu« verwende, dann muss ich ihn zu allererst gegen den weit gebräuchlicheren Begriff des »sozialen Milieus« abgrenzen, um Missverständnisse zu vermeiden. Tatsächlich geht es bei dem Gebrauch des Begriffs »mediales Milieu« nicht um aus der Soziologie her bekannte Bedeutungen (oder Assoziationen) des Milieu-Begriffs. Insbesondere geht es nicht um so etwas wie ein »Sinus-Milieu«, da es nicht um die Beschreibung einer Gruppen-Typologie geht, nicht um ein Milieu als eine spezifische Form von sozialer Gruppe, noch überhaupt um eine festgelegte Gruppe, deren Bestimmung über bestimmte Parameter festgelegt wird. Anders als bei dem Begriff des sozialen Milieus geht es bei medialen Milieus nicht um eine durch einen bestimmten Lebensstil, einen Habitus oder ein spezifisches Zugehörigkeitsgefühl geprägte soziale Gruppe,²¹

19 Auch der Autor vertrat vor einiger Zeit noch diese Position, siehe: Weber 2009.

20 Siehe dazu auch Soriano 2007, 5-26.

21 Vgl. Bourdieu 2007 und Schulze 2005.

sondern um alle Bedingungen und (menschliche wie nichtmenschliche) Akteure, deren Zusammenspiel das mediale Funktionieren ermöglicht.

Der Begriff des medialen Milieus bezieht sich also nicht auf den Status, sondern auf den Prozess, genauer gesagt die Prozessualität von Medien. Es geht also nicht um eine Soziologie der Produzenten oder eine Soziologie der Rezipienten, sondern um das Zusammenspiel aller Akteure in einem medialen Feld, wobei unter Akteuren im Sinne von Bruno Latour Technologien ebenso zu verstehen sind wie Programme, Konventionen, Institutionen oder konkrete menschliche Individuen. Bei den Akteuren geht es jeweils um solche Entitäten, von denen eine Wirkung ausgeht. Eine Wirkung kann ebenso durch die Aktivität wie auch durch das Ausbleiben dieser Aktivität oder gar die Abwesenheit eines Akteurs entstehen. Erst durch das Zusammenspiel der Akteure entsteht ein mediales Milieu.

Denn in der Tat können wir heute in einer kulturwissenschaftlich orientierten Medienwissenschaft kaum noch ignorieren, dass Technologien und die Materialität von Medien, ebenso wie ihre institutionellen und rechtlichen Rahmungen, ihre sozialen und ökonomischen Bedingungen und nicht zuletzt auch die Eigendynamik ihrer ästhetischen Konventionen wichtige Wirkungskräfte sind, die sich auf mediale Entwicklungen ebenso auswirken wie auf konkrete Bearbeitungsprozesse oder auf menschliche Individuen – seien diese nun in Gruppen organisiert (als Berufs- und Standesvertretungen, als Zuschauer usw.) oder eben tatsächlich als einzelne Personen (als Autoren, Regisseure usw. bis hin zum einzelnen Zuschauer).²²

Der Begriff des Milieus umfasst daher also deutlich mehr als der Begriff des »Metiers«, wie ihn etwa Jacques Derrida vorgeschlagen hat.²³ Der Begriff »Milieu« bezieht sich im Folgenden nicht allein nur auf die Angehörigen einer bestimmten Berufs- oder Tätigkeitsgruppe, sondern er umfasst gerade deren Vernetzung mit anderen Gewerken und insofern nicht einfach nur eine Bearbeitung oder eine Transformation im allgemeinen, sondern die Prozessualität von Bearbeitungsprozessen, die über mehrere Gewerke hin erfasst werden sollte.

Mediale Milieus sind dabei keine »reinen« Milieus. Mediale Milieus können sich wechselseitig überschneiden, berühren, überkreuzen. Die Akteure sind meist nicht einem bestimmten Milieu eindeutig und allein zugeordnet. Es entstehen Schnittmengen zu anderen Milieus, Überschneidungen, Doppelzuordnungen, Querverbindungen. Gleichwohl bilden sich spezifische mediale Milieus als distin-

22 Vgl. dazu auch die Arbeiten von Bernard Lahire, in denen er auf eine Pluralisierung der Akteursrollen hinweist, z. B.: Lahire 2011.

23 Vgl. Derrida 1988; noch besser würde hier Derridas Begriff der Artefaktualität greifen, der die Prozessualität der Bearbeitung im Blick hat: Derrida und Stiegler 2006.

guierbare Einheiten heraus durch die stabile, in der Regel wiederholbare Struktur der in ihnen üblichen Praktiken.

Allein schon im Bereich des Fernsehens, also innerhalb ein und desselben Dispositivs, würden sich durch ihre jeweils anderen Praktiken TV-Nachrichten, Fernsehspiele und Reality-TV-Produktionen erheblich voneinander unterscheiden: Auch wenn sie zum Teil auf die gleichen Akteure zurückgreifen (Kameraleute, Nachrichtenagenturen, TV-Studios usw.), generieren sie durch ihre je spezifischen Praktiken eigene mediale Milieus.

In dieser prozessorientierten Sichtweise zeigen sich Parallelen des Begriffs des medialen Milieus zu dem von Howard S. Becker eingeführten Begriff der *art worlds*, mit dem dieser professionelle Milieus im Kunstbereich beschreibt:

All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people. Through their cooperation, the art work we eventually see or hear comes to be and continues to be. The work always shows signs of that cooperation. The forms of cooperation may be ephemeral, but often become more or less routine, producing patterns of collective activity we can call an art world.²⁴

Schlussendlich konstituieren sich *art worlds* bei Becker aus dem »Spiel der Akteure«:²⁵

Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of the art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts.²⁶

Medienökologische Kategorie

Wenn ich hier nun den Begriff des »medialen Milieus« in Abgrenzung zu und in Anlehnung an bestimmte soziologische Ansätze bestimmt habe, so muss ich auch Lesarten erwähnen, die es von kultur- und medienwissenschaftlicher – und vor allem auch mediologischer – Seite in den letzten Jahren immer wieder gegeben hat. Relevant scheinen hier vor allem Arbeiten, die eine medienökologische Perspektive vorschlagen. Im Kontext des Dokumentarischen Films möchte ich hier nur den Sammelband *New Documentary Ecologies* erwähnen, der 2014 von Nash, Hight und

24 Becker 2008, 1.

25 Wie es später bei Bernard Lahire heißen wird, der sich mit seiner Idee des pluralen Akteurs und dessen Spiel in einem Feld gerade auf Becker bezieht, siehe: Lahire 2011, 16 ff.

26 Becker 2008, 34.

Summerhayes²⁷ herausgegeben wurde, um hier eine der jüngeren Publikationen zu nennen.²⁸ Freilich gibt es medienökologische Ansätze schon wesentlich länger und darin insbesondere auch die Einführung des Milieu-Begriffs. Nennen möchte ich hier etwa die Arbeiten von Régis Debray zur Mediologie. Debray hat darin den Begriff des »Milieus« gleich zweimal eingeführt und dabei eine gewisse Bandbreite und d. h. auch Unschärfe seiner Bedeutung in Kauf genommen.

Einerseits gebraucht er den Begriff des »Milieus« im Sinne einer »Mediensphäre«²⁹, so wie dieser von Marshall McLuhan eingeführt wurde. In diesem Sinne nutzt Debray den Begriff vor allem, wenn er sich für historisch epochale Umbrüche interessiert, z. B. für die Einführung des Buchdrucks in Europa.³⁰ Andererseits hebt Debray im Gegensatz zu Marshall McLuhan darauf ab, dass eine Mediensphäre ein relativ komplexes System von verschiedenen, aufeinander einwirkenden Entitäten bildet. Er schreibt: »Eine Mediensphäre ist nicht mehr und nicht weniger totalitär als eine Biosphäre im Reich der Lebewesen. Sie kann zahlreiche, relativ autonome Ökosysteme oder kulturelle Mikromilieus in sich bergen [...]«³¹ In diesem Sinne nutzt Debray den Milieubegriff, um die relative Trägheit des Milieus gegenüber technologischen Innovationen zu beschreiben, um z. B. die Parallelität von verschiedenen Medien innerhalb einer Epoche zu erklären.

Debrays Milieu-Begriff und die damit verbundene medienökologische Betrachtungsweise – also eine Beobachtung, die vor allem die Interdependenz der verschiedenen, zum Teil auch heterotypischen Entitäten beachtet – ist hier vor allem von der Fokussierung auf historische Umbrüche geprägt. Gleichwohl lässt sich sein Milieu-Begriff auch als flexible Kategorie lesen, die sich im Hinblick auf Zeiträume wie auch auf den Abstraktionsgrad sowohl auf einer Mikro-, Meso- und Makro-Ebene beobachten und analysieren lässt. In diesem Fall geht es vor allem um eine prozessorientierte Betrachtungsweise, die sich auf die Prozessualität der Vorgänge zwischen den verschiedenen Akteuren konzentriert.

27 Vgl. Nash et al. 2014.

28 Erwähnt sei auch Schneider 2012, 91-106. Tatsächlich argumentiert Schneider, wenngleich stark verkürzt und konzeptionell nicht weiter ausgeführt, in eine ähnliche Richtung; auch sie sieht die Rezeption von Filmen auf Dispositiven wie dem Smartphone als Herausforderung für die Filmwissenschaft. Sie fordert einen »ökologischen Zugang«, »der Medien als situierte auffasst und sie in Bezug auf ihre Milieus erforscht« (Ebd., 98).

29 Debray 2003, 59: »Videosphäre haben wir schließlich jenes Milieu getauft, in dem Bild und Ton vorherrschen, jene Epoche des Geistes, die durch das Elektron eingeleitet und durch das Bit vielleicht bereits entthront wurde.«

30 Vgl. Ebd., 60-62 und 109-110.

31 Ebd., 59.

Der Milieu-Begriff als prozessorientierte Kategorie

Im Folgenden soll das mediale Milieu als Teil eines medienökologischen Systems verstanden werden, das sich aus dem sich selbst stabilisierenden Spiel der einzelnen Akteure ergibt. Dabei geht es nicht einfach nur um ein heterotypisches Ensemble, sondern im Spiel der Akteure muss sich eine klar identifizierbare Praxis herausbilden, die gegen andere Praktiken abgrenzbar ist.

Es geht dabei nicht um Statusgruppen wie sie der Begriff des sozialen Milieus impliziert, sondern um Prozesse der Bearbeitung bei der Medienproduktion, Distribution und Rezeption, die handwerklich-technische Formen der Bearbeitung ebenso umfassen wie auch Formen der Konnektivität, der Kooperation und der Zusammenarbeit. Auch Howard Becker wies darauf hin, dass die Akteure der *art worlds* nicht unter einem Dach versammelt sein müssen:

The division of labor does not require that all the people involved in producing the art object be under the same roof, like assembly-line workers, or even that they be alive at the same time. It only requires that the work of making the object or performance rely on that person performing that activity at the appropriate time.³²

Ein mediales Milieu kann nur funktionieren, wenn die verschiedenen Akteure miteinander »kooperieren« und sich nicht etwa wechselseitig negieren oder ausschalten (dann würde das mediale Milieu in sich zusammenbrechen). Das schließt Formen der Konkurrenz ebenso mit ein wie Formen von Konfliktgemeinschaften, sofern diese sich an die impliziten Spielregeln des jeweiligen medialen Milieus halten.

Es ist wie in einer Talkshow: Es konkurrieren z. B. zwei menschliche Protagonisten – der eine vielleicht der Regisseur eines neuen Films, der andere vielleicht ein Bestseller-Autor – um die Aufmerksamkeit des Publikums. Oder aber es werden Vertreter verschiedener politischer Parteien eingeladen: Diese werden sich nicht nur konkurrenziell im Hinblick auf die Aufmerksamkeit und die Gunst (d. h. schlussendlich Wählerstimmen) des Publikums verhalten, sondern sich auch wechselseitig heftig kritisieren und zueinander konträre Positionen besetzen. Gleichwohl bilden sie innerhalb des von der Talkshow gegebenen Rahmens eine Konfliktgemeinschaft (gegebenenfalls sogar auch außerhalb des Fernsehstudios), da sie dadurch eine herausgehobene Position für ihr Anliegen, aber auch für sich selbst als Person (d. h. als Repräsentant einer Organisation oder einer Partei) bekommen. Das funktioniert nur solange, wie sie die impliziten Spielregeln befolgen, die es in einer Talkshow gibt, in dem sie sich z. B. an bestimmte Redezeiten halten oder an die Anweisungen des Moderators. Zwar kann ein Scheitern der Sendung im Einzelfall auch einmal vorkommen.

32 Becker 2008, 13.

Nur werden die Verantwortlichen in der Regel dann in Folgesendungen kaum mehr eingeladen. Sie fallen aus dem medialen Milieus der jeweiligen Talkshows heraus.

In den meisten medialen Milieus des dokumentarischen Films sind die Beziehungen der Akteure untereinander nicht derart offensichtlich wie in Talkshows. In einigen Milieus ist man sogar darum bemüht, die Bearbeitungspraktiken gezielt zu verschleiern, wie z. B. im Reality-TV, in dem es immer wieder zu Verträgen kommt, die den Mitarbeitern oder (Laien-)Darstellern öffentliche Äußerungen über die Produktionsumstände untersagen. Doch auch wenn Praktiken verdeckt werden, so gehört diese Verdeckung mit zu den gängigen Praktiken eines Milieus. Ja, man kann noch weiter gehen: Selbst wenn man nicht alle gängigen Praktiken eines Milieus en detail kennt oder kennen kann, so ist auch der Umstand, dass man sie nicht kennt, in der Regel ein Kennzeichen für die Praktiken eines Milieus.

Der Gebrauch einer Kamera ist zwar für mediale Milieus im Bereich des dokumentarischen Films konstituierend, aber gleichwohl an sich kaum ein erwähnenswertes Detail, da fast alle Filme auf dem Einsatz einer Kamera basieren – Ausnahmen mag es im Bereich der Animation oder Simulation geben. Der spezifische Gebrauch einer Kamera ist hingegen entscheidend für die Charakterisierung eines medialen Milieus.

Eine Organisation wie z. B. die Shoah Foundation/Visual History Archive hat über 50.000 Interviews mit Überlebenden des Holocausts geführt. Die Interviews wurden von eigens für diesen Zweck geschulten Interviewern durchgeführt, die nach spezifischen Regeln aufgenommen wurden. Diese Regeln reichen bis zum konkreten Arrangement der Aufnahmesituation:

In einem Bereich der Wohnung der Überlebenden, den diese selbst zusammen mit dem Interviewer und dem Kameramann ausgewählt haben, nehmen die Zeitzeugen in einem Sessel, auf einem Stuhl oder einer Couch Platz. Bis auf diese drei Personen sowie den Assistenten des Kameramanns befindet sich niemand im Raum. Den Überlebenden gegenüber, in geringer Distanz, sitzt der Interviewer. Hinter diesem steht die Kamera, die über dessen Schulter auf den Erzählenden gerichtet ist, ohne dabei den Interviewer zu zeigen. Um das Stativ herum, doch außerhalb des Blickfelds der Kamera, arrangieren der Kameramann und sein Assistent die notwendigen Apparate zur Belichtung und zur Tonaufnahme.³³

Auch die Rezeption wird vom Visual History Archive stark reglementiert.³⁴ Um einen Missbrauch der Aufnahmen zu vermeiden, sind sie nur über die universitätsinternen Server, über Sichtplätze innerhalb der Universitäten oder über ausge-

33 Michaelis 2013, 215.

34 Einzelne Interviews sind gleichwohl auch auf YouTube einsehbar, siehe dazu: Holocaust Survivor Sally Marco Testimony. USA 1994. Upload: USC Shoah Foundation. <https://www.youtube.com/watch?v=LNbtqfHHCmE> [letzter Zugriff: 17.09.2015] oder Holocaust