

Der Habitus des dokumentarischen Feldes

In der Ethnologie wird immer wieder hervorgehoben, dass sich das Fach insbesondere durch seine Methode der teilnehmenden Beobachtung auszeichnet. Als Ethnologe und Dokumentarfilmemacher nimmt man in mehrfacher Hinsicht eine Beobachterposition ein: Einerseits betreibt man teilnehmende Beobachtung, indem man das Leben seiner Protagonisten beobachtet, gleichzeitig eine soziale Rolle darin spielt und sich mitunter sogar daran beteiligt – andererseits beobachtet man die Strukturen des Mediengeschäfts, in denen man selbst agiert und ebenfalls eine soziale Rolle einnimmt. Um die Reflexion dieser Strukturen geht es im Folgenden.

So wie Paul Rabinow 1986 dazu aufrief, sich die Mikropraktiken der Hochschulen genauer anzuschauen, und damit eine Anthropologie der Anthropologie forderte, möchte ich im Sinne einer Anthropologie der Medienproduktion argumentieren, wie sie im Ansatz bereits von einigen Anthropologen durchgeführt wurde (siehe Hannerz 2000, Dreßler 2008, Schultz 2011).

Bourdieu's Habitus-, Feld- und Kapitaltheorien eignen sich für ein solches Unterfangen gut. Zwar kann man Bourdieus eigene Beschäftigung mit den Medien in seinem Buch *Über das Fernsehen* eher als politische Theorie und Provokation und weniger als Metatheorie betrachten, gerade aber die neuere Rezeption seiner Arbeiten im Bereich des Journalismus und anderer Medienbereiche macht deutlich, wie hilfreich seine Theorien im medialen Feld sein können.

Feld, Habitus, Kapital

Pierre Bourdieu bedient sich in seinen Werken vor allem dreier Begriffe als Denkwerkzeuge: dem Begriff des Feldes, des Habitus' und des Kapitals in seinen verschiedenen Formen.

Den Begriff des Feldes verwendet er, um soziale Erscheinungen und Institutionen im Einzelnen zu betrachten. So kann es beispielsweise ein journalistisches Feld, aber auch ein dokumentarisches Feld geben, die wiederum Subfelder im größeren Feld kultureller Produktionen sind. In diesen Feldern interessiert sich Bourdieu für die Spielregeln, also die vorherrschende Struktur, nach denen die Menschen oder Institutionen agieren. All den Mitspielern in einem Feld, auch Akteure genannt, ist gemeinsam, dass sie grundlegend an den Sinn des Spiels und an den Wert dessen glauben, was auf dem Spiel steht (Bourdieu. 1997: 19). Felder überschneiden sich und können sich strukturell ähneln, also ähnliche Spielregeln und Deutungsschemata besitzen.

Die Logik eines Feldes mit seinen Spielregeln und seiner spezifischen Struktur nimmt für Bourdieu auch in einem bestimmten Habitus Gestalt an. So gibt es etwa einen spezifischen wissenschaftlichen oder künstlerischen, in diesem Sinne aber auch einen spezifischen dokumentarischen Habitus. Für Bourdieu steht der Habitus für die in den Körper eines Akteurs eingeschriebenen – und damit unbewussten – Spielregeln und grundlegenden Glaubensinhalte (doxa) des Feldes. Habitus ist auch die vorgegebene Struktur, in der gedacht werden kann, und damit die Brille, mit der das spezifische Feld erst gesehen wird. Habitus ist somit für Bourdieu sozialisierte Subjektivität. Erst der Habitus produziert das Feld und damit indirekt auch sich selber: „Habitus is both a system of schemata of production of practices and a system of perception of practices.“ (Bourdieu 1990: 131 zit. nach Grenfell und Hardy 2007: 28)

Der Habitus wird sowohl innerhalb eines Feldes als auch in Bezug zu anderen Feldern im Sinne von Geschmack als Distinktionsmittel benutzt: Was wir essen, wie wir reden, unsere Meinungen, was wir anziehen, wie wir Messer und Gabel benutzen (Grenfell und Hardy

2007: 45), welche Filme wir schauen und – im speziellen Fall des Dokumentarfilms – welche Filme wir produzieren und wie wir darüber reden. Auch das ist eine Form, sich sowohl innerhalb eines Feldes (z.B. des dokumentarischen) als auch in Bezug zu anderen Feldern abzugrenzen.

Habitus is a kind of incarnation of social history [...] in other words, the content of habitus is formed in the processes of socialization: not simply as specific points of knowledge and practice [...] but as generating structures which, both mentally and physically, generate specific responses in the light of what is represented in a particular field in a particular time [...] (Grenfell und Hardy 2007 45f.).

Den Spieleinsatz der Akteure eines bestimmten Feldes nennt Bourdieu Kapital. Er unterscheidet vier Kapitalformen voneinander: ökonomisches, soziales, kulturelles und schließlich symbolisches Kapital. Diese Kapitalsorten überschneiden sich und können nicht immer klar voneinander abgegrenzt werden. Während mit ökonomischem Kapital geldwerte Vorteile gemeint sind, bezieht sich soziales Kapital auf das Netzwerk persönlicher Beziehungen, über die ein Akteur verfügt. Solche Netzwerke sind aber auch symbolisch - man wird danach bewertet, wen man kennt. Diese Netzwerke verschaffen/kaufen Vorteile in einer ganz ähnlichen Weise wie Geldkapital (Grenfell und Hardy 2007: 30). Soziales Kapital hat also auch Einfluss auf ökonomisches und symbolisches Kapital.

Das kulturelle Kapital kann in verschiedenen Formen bestehen. Unter inkorporiertem kulturellem Kapital versteht Bourdieu Bildung und Sprache, also in den Körper und damit in den Habitus eines Akteurs eingeschriebenes Kapital. Institutionalisiertes kulturelles Kapital bezieht sich auf Bildungsabschlüsse. Objektiviertes kulturelles Kapital sind Bücher, Kunstwerke aber auch Dokumentarfilme. Sie zeichnen sich u.a. dadurch aus, dass sie an andere Akteure übertragbar sind. Das symbolische Kapital umschließt alle Kapitalsorten und kann als Metakapital gedacht werden. Es spielt eine übergeordnete Rolle und bezeichnet die Gewinnung und Erhaltung von Anerkennung und Prestige. Die daraus hervorgehende gesellschaftliche Anerkennung verleiht soziale Macht, welche Bourdieu auch symbolische Gewalt nennt.

Das künstlerische Feld

„Es ist bemerkenswert, dass gerade diejenigen intellektuellen und künstlerischen Praktiken und Güter dem „kalten Hauch“ des egoistischen Kalküls (und der Wissenschaft) entzogen wurden, die ein Quasi-Monopol der Angehörigen der herrschenden Klasse sind.“ (Bourdieu 1983: 185)

(Hochschul-)Bildungssysteme, die Kunst und schließlich der Homo Academicus mit seiner scholastischen Gesinnung waren für Bourdieu von größtem Interesse. In seinen Analysen dieser kulturellen Felder hat er sich immer wieder damit beschäftigt, wie die kulturelle Produktion mit sozialen Machtkämpfen und der Reproduktion sozialer Ungleichheit in Verbindung steht:

Da es Bourdieu in erster Linie darum ging, die scheinbar machtfreie Sphäre der kulturellen Äußerungsformen als ideologisches Instrument und Kampfplatz der herrschenden Klassen zu entlarven, hatte er sich[...] vor allem auf die symbolische Legitimationsordnung und das soziale Distinktionspotential der relativ autonomen hochkulturellen Felder - wie etwa der Kunst und der Literatur - konzentriert. (Suber, Schäfer und Prinz 2011: 18)

In *Die Regeln der Kunst* analysiert Bourdieu das künstlerische Feld und zeigt einen Kampfplatz auf, der strukturelle Ähnlichkeiten mit der herrschenden Klasse hat. Er betrachtet dazu die Position des Schriftstellers Gustave Flaubert im literarischen Feld, den er als einen Advokaten der *L'art pour l'art* – Kunst um der Kunst willen – ansieht und der eine vermeintlich neutrale Position innerhalb des Feldes der populären Kunst und der bürgerlichen

Kunst innehatte. Indem Flaubert diese Kunstfelder ablehnt, etabliert er eine scheinbare Haltung der Neutralität im literarischen Feld. Die doppelte Negierung des Bürgerlichen und des Populären in der Kunst ist für Flaubert notwendig, um sich selbst als reinen Künstler zu definieren und seine eigene Position im künstlerischen Feld als die einzig wahre, nämlich die der puren Ästhetik, festzuschreiben: *L'art pour l'art*. (Grenfell und Hardy. 2007: 56)

Bourdieu zeigt nun auf, dass diese dadurch verursachte Neuverschiebung des künstlerischen Feldes als ein Produkt spezifischer sozialer Bedingungen zu sehen ist: zum einen die Position Flauberts und seiner Familie im Sinne von Geburt, Rang und Bildung. Zum anderen seine spezifische Position im Feld der künstlerischen und kulturellen Produktion seiner Zeit. Bourdieu argumentiert hier, dass das literarische Feld als ein dominanter Teil der dominanten Klasse existiert. Die Struktur der Praxis des literarischen Feldes ist somit ähnlich jener dominanten Klasse als Ganzes. Das Besondere an Flaubert ist für ihn, dass er sowohl seine Position kreieren als auch ausfüllen konnte, die er im literarischen Feld innehatte:

Flaubert gelang es, das (literarische) Feld mit seinen eigenen Termini zu restrukturieren und dann dessen Positionen zu besetzen. Solche Neupositionierungen und Umstrukturierungen sieht Bourdieu aber nicht als Charakterstärke Flauberts oder seiner Kunst – also als eine individuelle Errungenschaft des Künstlers – sondern als einen Ausdruck eines Kampfes innerhalb sozialer Klassen als Ganzes: Transformationen der sozio-ökonomischen Klassenstrukturen der damaligen Gesellschaft repositionierten das künstlerische Feld der Produktion, in dem das literarische Feld ein Teil war. In diesem Prozess der Rekonfigurierung des Feldes taucht der Avantgarde-Künstler, der die Prinzipien und Logik dieser Rekonfiguration in seiner künstlerischen Arbeit ausdrückt, fast schon visionär auf.

Bourdieu plädiert also weniger für eine Betrachtung künstlerischer Produktion auf der individuellen Ebene als vielmehr für den Blick auf die soziopolitische Geschichte des Feldes (Grenfell und Hardy 2007: 57).

Das dokumentarische Feld

Auch Dokumentarfilmemachern geht es darum, in ihrem Feld eine spezifische Position einzunehmen und diese zu halten, auszubauen – und manchmal auch wie Flaubert – neu zu kreieren und gleichzeitig zu besetzen. Es finden also auf verschiedenen Ebenen zahlreiche sich auch überschneidende Kämpfe um Deutungshoheiten, Status der Akteure und Handlungsmacht in der Produktion und Rezeption von Dokumentarfilmen statt.

Wer spricht in Filmfestivals auf Workshops und Panels oder sitzt in Jurys und gilt damit als Experte? Wer redet am innovativsten über Themen wie Cross Medialität, Crowdfunding, Dramaturgie und die Kunst des Pitchings (Präsentation einer Filmidee vor Finanziers, meist Redakteuren)? Welcher Redakteur hat gerade welches innovative Thema, mit dem er sich gegenüber anderen Redakteuren oder Fernsehanstalten positionieren kann? Gibt es symbolische Kämpfe der Redakteure untereinander? Hat man zu größeren Ereignissen auf der Welt oder Diskursen schon ein Thema platziert und wird auf einer internationalen Pitching-Veranstaltung wirklich nur um den gerade vorgetragenen Film geredet? Oder werden nicht auch gleichzeitig Positionen innerhalb der internationalen Redakteursriege immer wieder aufs Neue verhandelt?

Über die Frage, was ein guter Dokumentarfilm und was innovativ ist, und in welche Richtung sich der Dokumentarfilmmarkt entwickeln wird, werden symbolische Kämpfe geführt. Kompetenz unter Redakteuren bedeutet auch, den Finger am imaginierten Puls der Zeit zu haben und Filme so zu platzieren, dass sie den gegenwärtigen Diskurs wiedergeben. Oft wird vergessen, dass sich so Diskurse auch selbst replizieren.

Im dokumentarischen Feld herrscht ein großes Kräfteungleichgewicht der Kapitalsorten. Ökonomisches Kapital ist beinahe vollständig auf die staatlichen Förderinstitutionen und Fernsehsender verteilt. Dem gegenüber stehen Filmemacher und

Produzenten, die mit kulturellem und sozialen Kapital ausgestattet sind: Sie haben ihre Filme, ihre Themen, ihre zukünftigen Protagonisten oder aufgrund von Beziehungen spezielle Einblicke in bestimmte Bereiche. Dieses Kapital ist jedoch in einem Überangebot vorhanden, denn zahlreiche Filmhochschulen und andere Institutionen schicken Jahr für Jahr eine immer größer werdende Anzahl von Filmemachern und Produzenten ins Berufsleben.

Filmfestivals und Preise sind daher eine wichtige Möglichkeit für einen angehenden Filmemacher, symbolisches Kapital zu akkumulieren. Was der spezifische Markt der Filmfestivals will, welche Art von Filmen also eine Chance hat, auf größeren prestigeträchtigen Festivals zu laufen, wird in der institutionalisierten Ausbildung von Filmemachern und Produzenten langsam in deren Körper eingeschrieben: „Die für die Zulassung zu dem Spiel und den Erwerb des spezifischen Habitus erforderliche, je nach Ausgangspunkt mehr oder weniger radikale Umwandlung des ursprünglichen Habitus, vollzieht sich unauffällig, das heißt graduell, allmählich und unmerklich, so daß sie im wesentlichen gar nicht wahrgenommen wird.“ (Bourdieu 1997: 20) Der dokumentarische Habitus, seine Internalisierung und die jeweilige Positionierung im Feld entstehen und replizieren sich in einer für die Akteure nicht sichtbaren Form.

In Interessensverbänden wie der AGDOK gibt es häufiger Diskussionen über Machtungleichgewichte und Ohnmacht gegenüber den Fernsehsendern. Die Diskurse drehen sich um die Frage, ob man für das System (gemeint sind hier meist der Öffentlich Rechtliche Rundfunk, oft aber auch die staatlichen Filmförderungen) arbeitet bzw. sich dem System beugt, also formatiert Filme herstellt, oder ob man gestalterisch frei arbeitet. Der emische Diskurs dieser Filmschaffenden (dem sich der Autor dieses Aufsatzes durchaus anschließt) ist einer von David gegen Goliath. Man versucht, unabhängig Filme zu realisieren, scheitert aber sehr häufig an den Produktionsbedingungen der Fernsehanstalten und Förderinstitutionen.

Die Krise des Dokumentarfilms wird meist von denjenigen ausgerufen, die in diesem Feld mit wenig ökonomischen Kapital ausgestattet sind und noch wenig soziales oder symbolisches Kapital akkumulieren konnten: Dem Regisseur oder Produzenten von Independent-Filmen. Gerade dieser in der Dokumentarfilmwelt weitverbreitete Diskurs zeigt die zahlreichen Überschneidungen mit dem künstlerischen Feld:

Historisch betrachtet herrscht innerhalb des künstlerischen Feldes, in dieser Art Unter-Welt, die man gewöhnlich als die Republik der Literaten oder die Gelehrtenrepublik bezeichnet, und die, wie jede Republik, ihre Regierung, ihre Herrschenden, ihre Beherrschten, ihre Richter und Gerichte hat, eine Art ungeschriebenes Gesetz, welches besagt, daß das ökonomische Profitstreben im gewöhnlichen Sinne des Wortes abgeschafft ist (womit nicht gesagt ist, daß man nicht nach anderen Profiten strebt, die aber nicht als solche gelten und sich folglich mit der Interessenlosigkeit in Einklang bringen lassen). Daraus folgt für die Neuankömmlinge, also diejenigen, die ohne Kapital in der Republik ankommen – ohne Kapital insofern als sie jung und mittellos sind und ihr einziger Reichtum in ihrem Enthusiasmus und in ihrem Wagemut liegt –, daß eine der Möglichkeiten, die Herrschenden zu diskreditieren und selber Kapital anzusammeln, darin liegt, daß man sagt, jene seien korrupt, sie hätten sich zu sehr auf das Spiel von Ehre, Macht und Geld eingelassen[...]. Nicht zufällig ist einer der fundamentalen Gegensätze im heutigen Produktionsfeld [...] derjenige zwischen dem Reinen und dem Unreinen. (Bourdieu 2006: 16)

Das Selbstverständnis vieler Dokumentarfilmemacher ist ähnlich wie bei der Avantgarde das eines Rüttlers an bestehenden Verhältnissen. Sie haben den Habitus von Aufklärern und Kritikern der bestehenden Machtverhältnisse. So wird gerade der künstlerische oder politische Dokumentarfilm sowohl in der Öffentlichkeit als auch innerhalb der Gemeinschaft der Dokumentaristen, Redakteure, Produzenten, Filmförderer und Festivals – also derjenigen Akteure, die an der Produktion und Rezeption eines Dokumentarfilms beteiligt sind – als ein Ort von systemkritischer Meinung angesehen. Diese Filme werden oft als Kampf gegen die herrschende Klasse und ihre dominanten Diskurse verstanden. Man ist als Dokumentarfilmer auf der richtigen Seite und kämpft mit dem Zuschauer gegen Banker, Großkonzerne, autoritäre Staaten, kapitalistische Strukturen und das Elend in der Welt. Dokumentarfilm ist

damit auch häufig gesellschaftlich legitimierte Systemkritik und Positionsbestimmung der eigenen Moral. Dokumentarfilme haben aber auch Geschmack, sie entsprechen in ihrer vermeintlich kritischen Natur dem Selbstverständnis einer bestimmten Gruppe von Menschen, die ihre Selbstdefinition unter anderem daraus bezieht, sich von der herrschenden Klasse scheinbar abzugrenzen. Oft wird dabei aber vergessen, dass diese Gruppe strukturell homolog mit dem Herrschaftssystem ist, das sie angreift.

Das Besondere am Feld des Dokumentarfilms ist, dass es ähnlich wie das scholastische Feld – also das Feld der Wissenschaft – „direkt“ (wenn auch auf eine ganz andere Weise als die Wissenschaft) an Welterzeugung beteiligt ist. Im Gegensatz zur Kunst, die für Bourdieu Ähnlichkeiten zur Religion hat und für ihre Gläubigen ein kollektiver Akt von Magie ist, ist der Dokumentarfilm vielleicht eher als ein kollektiver Akt der Definierung von Realität anzusehen. Er gilt als die freieste, authentischste und dichteste Form und damit als die Königsdisziplin dokumentarischer Formate. Dabei sollten die „Homologien oder Wahlverwandtschaften, die zwischen Kulturproduzenten und -konsumenten existieren, nicht aus dem Blick verloren werden.

Herrschaft basiert für Bourdieu zu einem wesentlichen Teil auf symbolischer Herrschaft. Eine seiner vielleicht wichtigsten Grundannahmen besagt, dass soziale Kämpfe immer auch Klassifikationskämpfe darstellen, Kämpfe um die herrschenden Weltansichten und die Formen symbolischer und kultureller Legitimität.“ (Keller 2011: 206) Dokumentarfilmer sind genauso wie Anthropologen und Journalisten damit beschäftigt, kulturelle Flows zu (re-)produzieren und zu organisieren. Die sozialen Bedingungen der Entstehung und Replizierung dieser Gemeinschaft, in der der Dokumentarfilmer nur eine kleine Randerscheinung ist, gilt es zu untersuchen. So schreibt Hannerz in seiner Betrachtung über die Bedeutung von Auslandskorrespondenten:

Foreign correspondents seemed to be key players in today's globalization of consciousness. Their reporting for newspapers and newsmagazines, news agencies, radio, and television makes up a major part of that flow of information from and about other parts of the world which, for many of us is a part of us, is a part of the rhythm of our daily routine. (Hannerz 2000: 2)

Für Hannerz fungiert die Auslandsberichterstattung u.a. als Werkzeug, uns selbst als Kosmopoliten zu imaginieren. Dies trifft in ähnlicher Weise auch auf den Dokumentarfilm zu. Man wird zwar nicht zu einem Kosmopoliten der Aktualität und ihrer spezifischen Diskurse, jedoch zu einem der kulturellen Diversität und ihrer Legitimation. Im Gegensatz zu beispielsweise Reportagen erfährt man „wirklich“ etwas über Menschen, Situationen und Themen und beschäftigt sich intensiver damit. Oder aber man setzt sich – ins genaue Gegenteil strebend – intellektuell mit der Nicht-Wahrheit von Dokumentarfilmen, die als selbstreflexiv gelten, auseinander. Auch der ästhetische Genuss von (künstlerischen) Dokumentarfilmen, die mit ihrem „unformatierten“ Blick neue Welten erschließen, dient der Kreierung des eigenen Weltbürgertums. Denn wer Dokumentarfilme schaut, hat Geschmack. Man interessiert sich für Geschehnisse in der Welt, sieht andere Kulturen in einem erhöhten Licht (z.B. „Naturvölker“) oder kämpft mit dem Fremden in autoritären Staaten für die Freiheit. Man wird zum Kosmopoliten, der sich in der Welt ebenso auskennt wie vor der eigenen Haustüre und der sowohl über andere Kulturen „Bescheid“ weiß als auch über die fremden, proletarischen Kulturen des eigenen Landes. Dieser kosmopolitische Blick ist Bestandteil des dokumentarischen Habitus der meisten Dokumentaristen, Redakteure, Filmförderer und Zuschauer.

Gerade die Politisierung oder künstlerische Erhöhung von Dokumentarfilmen mit ihren individuellen Handschriften, intellektuellen Diskursen (etwa über Hybridität, über die Aufweichungen von Fiktionalem und Non-Fiktionalem oder über die Position des Filmemachers im Film) – all diese Mechanismen der Individualisierung und Intellektualisierung sorgen ganz ähnlich, wie Bourdieu es im Feld der Kunst erkannt hat, auch

für eine Verdeckung und Verschleierung der hegemonialen Strukturen des dokumentarischen Feldes. Der dokumentarische Blick und die ihm zugrunde liegende Struktur, sein Habitus, sind eben nicht (nur) individuell, sondern auch hochgradig sozial bedingt.

Dokumentarfilme sind objektiviertes kulturelles Kapital (im Gegensatz zum inkorporierten, verinnerlichten Kulturkapital wie etwa Bildung oder das Spielen eines Instruments). Das kulturelle Kapital eines Dokumentarfilmes ist übertragbar, allerdings nur die Eigentums- oder Lizenzrechte. Die kulturellen Fähigkeiten, die notwendig sind, um Dokumentarfilme anzusehen und sie sich damit anzueignen, also das notwendige inkorporierte Kulturkapital, sind nicht übertragbar (Bourdieu 1983: 185). Der damit einhergehende Geschmack, der einen dazu befähigt, Dokumentarfilme zu sehen, ist einer der herrschenden Klasse. Die Kämpfe um die Bedingungen dieses Geschmacks, also, was einen (guten) Dokumentarfilm ausmacht – oder um es im Habitus der Fernsehanstalten auszudrücken: was ein wichtiger und richtiger Film ist –, werden immer wieder im Feld des Dokumentarfilmes von allen daran beteiligten Akteuren ausgefochten.

Allein durch die Auswahl, was und wie dokumentiert wird und welche moralischen Positionen es im Universum des jeweiligen Filmes gibt, wird Distinktion und damit symbolische Gewalt ausgeübt. Die Verhandlungen und Kämpfe über Inhalt und Art der Dokumentarfilme finden im ganzen dokumentarischen Feld statt. Redakteur, Produzent, Filmförderer, Filmemacher, Festivalbetreiber – jeder hat seine spezifische Position, aus der heraus er agiert, um seine Position zu halten, zu verfestigen oder auszubauen:

There is no other criterion of the existence of an intellectual, an artist or a school than his or its capacity to win recognition as holding a position in the field, a position in relation to which the other have to situate and define themselves; and the 'problem area' of the time is nothing other than the set of these relations between positions [...] (Bourdieu 1996: 145 zit. nach Grenfell und Hardy 2007: 57)

Über was im dokumentarischen Feld also gerade geredet wird, die sogenannten Master Narrative, hat direkt etwas mit den momentan existierenden Positionierungen der einzelnen Akteure des Feldes und ihrer Beziehung zueinander zu tun. Angewendet auf den Dokumentarfilm, müsste man mit Bourdieu nach den sozialen Entstehungsbedingungen und Replikationsstrukturen des dokumentarischen Feldes fragen: Welche soziale Herkunft hat die überwiegende Anzahl der Dokumentarfilmer, Redakteure und Produzenten? Was ist ihr spezifischer Habitus, welche Institutionen und Akteure befinden sich im Feld, und welche Positionen nehmen sie ein? Inwiefern lenken und replizieren Ausbildungsinstitutionen den dokumentarischen Habitus? Und inwiefern fallen bestimmten Institutionen wie die staatliche Filmförderung und nicht-staatliche (A-)Festivals, die mit einer symbolischen Macht ausgestattet sind, kulturelle Urteile, was sehenswert ist, und setzen damit die Grenzziehung zwischen würdig und unwürdig, zwischen richtig und falsch, zwischen wichtig und vernachlässigbar, zwischen authentisch und nicht authentisch?

Dokumentarfilme dienen nicht dem, was Kant den barbarischen Geschmack nennt, also dem Geschmack des einfachen Volkes, wie es vielleicht bei manchen Dokusoaps in privaten Fernsehsendern der Fall ist. Dokumentarfilme sind gebildeter Geschmack, sie dienen der Distinktion:

Weil es [...] Natur gewordene Kultur (einer Klasse und Epoche) ist, kann das Geschmacksurteil (und sein Begleiter der ästhetische Genuß) zu einer subjektiven Erfahrung werden, die sich als frei, sogar der vorherrschenden Kultur abgerungen, erleben läßt [...] die so vollständig von den Zwängen der Kultur (die sie nirgendwo so vollständig verwirklicht, wie dort, wo sie sie hinter sich läßt) befreit geglaubt wird, und so wenig gezeichnet ist vom geduldigen Lernen, das sie entstehen ließ, daß eine Erinnerung an die sozialen Konditionen und Konditionierungen, die sie ermöglicht haben, gleichzeitig evident und skandalös ist. (Bourdieu und Darbel 2006: 163)

Symbolische Gewalt in einer Revolution

Die Betrachtung von medialen Flows in einem medialen Großereignis, wie es z.B. die ägyptische Revolution darstellt, ist eine Möglichkeit, die sozialen Bedingungen dieser Flows genauer zu betrachten.

Mit dem Ausbruch der ägyptischen Revolution war es für die meisten Fernsehsender klar, dass ein Film zu diesem Thema platziert werden musste. Die Nachfrage nach Revolutionsfilmen stieg anfänglich enorm an. Plötzlich waren bis dahin unbeachtete ägyptische Filmemacher gefragt, da die enorme Nachfrage nach Filmen aus Ägypten von den „westlichen“ Dokumentarfilmern gar nicht komplett bedient werden konnte, und der ägyptische Regisseur und seine Legitimation als „einer von ihnen“ dem Film zusätzliches symbolisches Kapital versprach. Der Ausbruch der Revolution war gleichzeitig ein Ansturm der Medien auf ein bis dahin wenig beachtetes Land.

Ein bekannter ägyptischer Regisseur ging so weit, in seinem E-Mail Header zusätzlich ein „No, I will not make a documentary about the revolution“ einzubauen, da ihn die täglichen Anfragen westlicher Produktionsfirmen nervten. Auch er positioniert sich damit im Feld der Revolution und im dokumentarischen Feld als jemand, der keine Themen bedient, weil sie gerade „in“ sind oder weil der Filmmarkt sie verlangt, sondern als jemand, der andere („bessere“) Motivationen hat. Andere nützten die Gelegenheit eines Karrierestarts oder -sprungs: Diese Dokumentarfilmer gehören genauso wie der westliche Markt, den sie bedienen, einer Mittel- bzw. Oberklasse an. Ihre Positionierung im Feld der Revolution und ihr filmischer Habitus haben strukturelle Homologien mit dem Markt, für den sie produzieren.

Dieses Marktverhalten der Medien während eines solchen Ereignisses regeneriert auch immer wieder aufs Neue das Feld der Revolution und dessen Habitus. Gerade in einer Revolution ist es von enormer Bedeutung, die Produktionsbedingungen des Feldes sowie die Dispositionen und sozialen Zugehörigkeiten ihrer Produzenten und Konsumenten zu betrachten. Bourdieu zeigt in *Das Elend der Welt* 1997 auf, welche immense Rolle die Medien in der Repräsentation der französischen Banlieue spielen. Erst die Berichterstattung macht folglich eine Revolution zu einer Revolution.

Westliche Medien werden von der ägyptischen Bevölkerung großenteils als Verbündete der Revolution gesehen, gleichzeitig herrscht ein Diskurs der Angst vor Missrepräsentation. Abweichungen der eigenen Erlebnisse der Protestierenden von der medialen Berichterstattung führen teilweise zu einer Denaturalisierung der medialen Bilder (Myles 2010: 31): „Die Medien lügen“ ist ein weitverbreiteter Satz, der gebetsmühlenartig wiedergegeben wird. Lokale Medienorganisationen wie *mosireen* werden gegründet, die ihre eigenen Videos über die Revolution drehen. Ein mediales Ringen um die Deutungshoheit der Revolution entsteht. All diese Medien werfen wie ein Spiegel ein Bild der Revolution auf die Protestierenden zurück, die wiederum – zum großen Teil selbst medienerfahren – eigene Spiegelbilder der Revolution kreieren. Ein Spiel von Spiegeln entsteht, die sich gegenseitig reflektieren und alle zusammen das hervorbringen, was Revolution genannt wird.

Journalisten werden als klare Akteure mit symbolischem Kapital begriffen, denen man ungefragt gesammelte Munitionshülsen oder Tränengaspatronen mit dem Aufdruck „Made in the USA“ vor die Kamera hält, um das Unrecht des Staates oder dessen außenpolitische Verbindungen anzuprangern. Die aktive Partizipation und Performanz der Revolution vor der Kamera bedient die mediale Berichterstattung genauso wie dokumentarische Themen. Man weiß intuitiv, was die Medien wollen, und man bedient es als handlungsmächtiger Akteur so, dass es einem bzw. „der Revolution“ nutzt.

Medien haben hier auch die Funktion eines Akkumulationsmittels von symbolischem Kapital, sei es, indem man in ihnen präsent ist oder sie durch eine totale Verneinung negiert, wie dies beispielsweise Jugendbewegungen, so zum Beispiel die Ultras (Fußballfans) oder der Black Bloc mit ihrer Anti-Medien-Haltung, tun.

Solange man sich als Journalist oder Dokumentarfilmemacher in den vorstrukturierten und häufig visuellen Narrativen der Revolution bewegt, gilt man als deren Freund. Auch die Interviews, die Passanten Menschen mit Kameras manchmal regelrecht aufdrängen, folgen einer klaren Struktur und ähneln sich bis auf kleinste Details. Diese Interviews sind die mediale Performanz von Unrecht, derer sich die Akteure bedienen. Das Filmen oder Fotografieren von Bildern und Handlungen, die nicht klar in dieses Narrativ passen, wird jedoch mit größtem Misstrauen verfolgt. „Es darf nichts photographiert werden, außer dem, was photographiert werden muss. Es ist genau festgelegt, was von der Linse erfasst werden muss und was sich außerhalb des Photographierbaren zu befinden scheint.“ (Schumacher 2011: 96)

Dieser inkorporierte und damit habitualisierte Blick auf die Revolution geht sowohl von den Protestierenden als auch von den Medienschaffenden selbst aus. Medien „kreieren“ Nachrichten/Geschichten. Doch viel wichtiger als dieser in der Forschung über Nachrichtenredaktionen verbreitete Gedanke ist, dass Nachrichten/Geschichten positioniert werden (Schultz 2011: 94). Bezüglich der Konstruktion eines Nachrichtenwertes spricht Schultz von expliziten, orthodoxen Werten, die Teil einer Diskussion über diesen Wert sein können, und stillschweigenden doxischen Werten. Orthodoxe Nachrichtenwerte sind für sie Aktualität, Relevanz, Identifikation, Konflikt, Sensation. Ein doxischer Wert ist die Exklusivität. Anhand dieser Werte werden Nachrichten in der Nachrichtenredaktion positioniert.

Der Nachrichtenwert ist also kein der Nachricht/Geschichte inhärenter Wert und auch nicht nur eine individuelle Angelegenheit des Betrachters, sondern immer eine Frage der Positionierung: Wie positioniert sich die Geschichte in Bezug auf andere am selben Tag zirkulierende Geschichten? Wie ist der Journalist, der die Geschichte vorgeschlagen hat oder sie schreibt, in Bezug auf andere Journalisten positioniert? Wie ist das spezifische Medienorgan in Bezug zu anderen Medien positioniert? Das Ablesen dieser Positionierungen im täglichen Nachrichtenspiel ist Teil der journalistischen Praxis. Auf diese Weise wird der Nachrichtenwert durch das Lesen der Positionen im Feld konstruiert (Schultz 2011: 95).

Auch wenn Dokumentarfilme in einem längeren Zeitfenster produziert werden als Nachrichten, gelten für sie ganz ähnliche Kriterien. Welche Inhalte bzw. Filme über die Revolution auf dem dokumentarischen Markt produziert werden, hat auch hier mit den Positionen im dokumentarischen Feld zu tun.

Eine Revolution ist vor allem zuerst einmal Chaos. Bedeutungen und klare Lesarten müssen erst von allen daran beteiligten Akteuren ausgehandelt werden. Der journalistische und dokumentarische Blick ist in diesem anfänglichen Deutungschaos kein objektiver, das Ganze umfassender Blick. Er ist ein Blick aus einer Position heraus, und die Struktur des Blicks ist die Beziehung dieser spezifischen Positionen zu anderen Positionen. Dass bestimmte Diskurse und mediale Blickrahmen fokussiert werden, hat auch mit einem spezifischen Blickwinkel zu tun. Der Wille zur Wahrheit ist zielgerichtet, fokussiert auf Diskurse, die die seinen sind – und übt symbolische Gewalt aus.

Mit dem Ausbruch der Revolution beginnt sich um den Tahrir Platz eine filmische Schattenwirtschaft zu etablieren. Balkons am Tahrir Platz werden zu horrenden Summen stundenweise an Medienschaffende vermietet. Zahlreiche Revolutionäre arbeiten als Fixer (Mitarbeiter vor Ort, die Storys für Journalisten arrangieren. Sie fungieren meist gleichzeitig als Übersetzer, Führer und Türöffner und sind oft auch für die Sicherheit des Journalisten zuständig) für ausländische Journalisten, die mit 150 Dollar pro Tag ein gutes Einkommen versprechen. Zu festen Terminen, wie dem Jahrestag der Revolution, der mit ziemlicher Sicherheit Material zur Berichterstattung bietet, fliegen viele Journalisten extra ein.

Bestimmte Cafés werden bevorzugt als Treffpunkt gewählt, wo man Gerüchte und Informationen austauscht. Während Journalisten meist nur wenige Stunden oder Tage Zeit für eine Story haben, zeichnet sich der Dokumentarfilmer – ähnlich wie der Ethnologe im Feld –

durch seine lange Verweildauer aus. Die Zeit legitimiert den Dokumentarfilmer als eine Person, die dichter und tiefer an den Menschen oder einem Thema dran ist. Der „weniger formatierte“ Blick des Dokumentaristen, seine eventuelle Beschäftigung mit Repräsentationsdiskursen und Machtverhältnissen und seine persönliche Handschrift kumuliert in einem dokumentarischen Habitus, der sich selbst als die Königsdisziplin des dokumentarischen Geschichtenerzählens sieht und von außen auch so wahrgenommen wird. Wenn die Medien, wie Hannerz bemerkt, eine kosmopolitische Attitüde kreieren (Hannerz 2000: 37), dann kann man den Dokumentarfilm hierarchisch an oberster Stelle dieses kosmopolitischen Schaffensprozesses sehen.

Schlussbetrachtung

Eine Wissenschaft vom Dokumentarfilm sollte über eine alleinige Betrachtung einzelner Filme und Strömungen und deren Techniken hinausgehen. Das spannende am Dokumentarfilm ist ja gerade, dass er Realität verhandelt. Diese symbolische Gewalt der Herstellung und Deutung von Realität, sowie ihre jeweilige sozio-politische Nutzung in der Vergangenheit und Gegenwart gilt es zu analysieren. Des Weiteren ist die Struktur der sozialen Räume zu betrachten: die Filme, ihre Produzenten und die Konsumenten aber auch die sozialen Bedingungen der Erschaffung von Produzenten (wie etwa die sozialen Determinanten der Ausbildung und Selektion von Produzenten und Regisseuren in Filmhochschulen und anderen Institutionen).

Analog zum journalistischen Feld sind Dokumentarfilme Repräsentationen sozialer Realitäten. Sie spielen eine Rolle in der Institutionalisierung von symbolischer Gewalt in den Medien, indem sie dem Subjekt, also dem Zuschauer, legitime Vorstellungen von der Welt oktroyieren und damit soziale und kognitive Unterscheidungen schaffen und nicht nur reflektieren: „Symbolic power impacts on wider society in an even more pervasive way, because the concentration of society’s symbolic resources affects not just what we do, but our ability to describe the social itself; it affects the perception of the inequalities in the social world, including the unequal distribution of those very symbolic resources themselves.“ (Couldry 2003: 39)

In diesem Sinne sieht Couldry die Medien, zu denen zweifelsohne auch der Dokumentarfilm gehört, als essentiell für den Habitus moderner Gesellschaften. Das dokumentarische Feld ist ebenso wie die Kunst und die Wissenschaft Teil des Feldes kultureller Produktion und Teil des Machtfeldes.¹ Seine kulturelle Produktion sozialer Diskurse impliziert nicht nur die Produktion von Vorstellungskategorien über die soziale Welt, sondern zur selben Zeit auch Abgrenzungskategorien (Schultz 2011: 85).

Entsprechend stark sind in diesem Mikrokosmos, der Welt des Journalismus, die Spannungen zwischen denen, die Werte wie Autonomie, Freiheit gegenüber dem Kommerziellen, gegenüber Aufträgen, Chefs, usw. verteidigen möchten, und denen, die sich Zwängen unterwerfen und von ihnen dafür belohnt werden [...]. Diese Spannungen gelangen kaum zum Ausbruch, jedenfalls nicht auf dem Bildschirm. (Bourdieu 1998: 51)

Analog dazu gilt es, die Kämpfe im dokumentarischen Feld zu betrachten, welche abseits der Kamera geführt werden und bislang noch nicht Objekt des dokumentarischen Blicks auf sich selbst geworden sind. Auch die zahlreichen Überschneidungen mit anderen verwandten Feldern wie dem journalistischen Feld und strukturelle Homologien mit dem ökonomischen und politischen Feld als auch mit dem Machtfeld sollten genauer untersucht werden.

¹ „Das Feld der Macht ist nicht mit der herrschenden Klasse gleichzusetzen, sondern bezeichnet einen spezifischen gesellschaftlichen Herrschaftsbereich, der die unterschiedlichen gesellschaftlichen Felder miteinander verbindet [...] Es ist demzufolge kein Feld wie die anderen, sondern eine Art Metafeld.“ (Schumacher 2011: 137)

Bourdieu's Theorien und dem Habitus-Konzept wurde der Vorwurf gemacht, deterministisch zu sein und jegliche Freiheit des Individuums zu verneinen. Ich denke, ganz im Gegenteil, dass eine Bewusstwerdung der eigenen sozialen Bedingungen des Subjekts eine freiere Betrachtung der Welt erst ermöglicht. Dabei muss aber auch hier nach den sozialen Bedingungen dieser Selbstreflexivität gesucht werden. Zu groß ist die Gefahr einer inkorporierten Selbstreflexivität, die sich im Bewusstsein breit macht und zu einer Stilübung verkommt:

Mittlerweile kann man eine Art »inkorporierte Selbstreflexivität« [...] beobachten, die ganz selbstverständlich geworden ist. Kann die Selbstreflexivität zu einer Stilübung und nicht zu einer Praxis in Ihrem Sinne werden, wenn sie dazu dient, die eigene Situation (der Institutionalisierung z.B.) im Bewusstsein ihrer Bedingungen besser zu ertragen, sich besser in ihr einzurichten? (Isabelle Graw in Bourdieu 2012: 83)

Bourdieu unterscheidet die narzisstische, oft automatisierte Selbstreflexivität von einer nach außen orientierten Reflexivität, die das Selbst oder die Situation einer Gruppe zu ergründen versucht (Bourdieu 2012: 86). Und so kann ich auch ihm nur beipflichten, wenn er schreibt:

Ich glaube also, dass es nicht zu viel Selbstreflexivität geben kann. Und damit meine ich nicht die selbstgefällige Selbstreflexivität – die ist schrecklich. Sondern eine, die effizient und produktiv ist, aber nicht, um weh zu tun. Es handelt sich nicht darum anzugreifen. In vielen Situationen beobachte ich mich dabei, wie ich Selbstreflexivität herstelle, wenn ich z.B. in einer Gruppe frage, was wir eigentlich gerade tun. So eine Frage ändert alles. Es ist, als ob die Gruppe erleichtert wäre. Es stellt sich ein Gefühl der Erholung ein. Und man wird sprechen können. Manchmal entsteht auch Aggressivität [...] Und ich glaube auch, dass Selbstreflexivität nur eine kollektive Arbeit sein kann [...]. Selbstreflexivität sollte so sein wie ein Damoklesschwert, welches ohne Böswilligkeit über den Köpfen jeder Gruppe von kulturellen Produzenten schwebt. (Bourdieu 2012: 87f.)

Vielleicht ist es ja gar nicht so bedeutend, Dokumentarfilme zu machen, die selbstreflexiv sind, sondern viel wichtiger, in seiner Arbeitsweise selbstreflexiv zu sein. Denn die Frage stellt sich, inwiefern selbstreflexive Dokumentarfilme wirklich das Potenzial haben, eine Gesellschaft zu einem selbstreflexiven Denken anzuregen, und ob Selbstreflexivität im Dokumentarfilm nicht viel eher eine inkorporierte Selbstreflexivität (geworden) ist. Diese Frage muss sich allen voran die Ethnologie und der sogenannte ethnologische Film stellen. Vielleicht gibt es ja eine Lösung der Mitte. Gerade der Dokumentarfilm besitzt meiner Meinung nach die Werkzeuge, den Blick auf sich selber zu lenken. Er muss es nicht, wie es die Ethnologie manchmal doxa-artig fordert, aber er kann.

Nachtrag

Jeder Text ist ein Kind seiner Zeit – also seiner sozialen Bedingungen –, und so entstand auch dieser Aufsatz als sehr persönliche Positionsbestimmung im dokumentarischen Feld. Mein Anliegen war es, den Dokumentarfilm zu dekonstruieren. Doch tat ich dies nicht, um ihn grundsätzlich in Frage zu stellen, sondern vielmehr aus Wertschätzung. Diese Dekonstruktion ermöglichte mir als Filmemacher eine erneute Annäherung an das dokumentarische Feld. Es ging mir um die Reflexion der/aber auch meiner sozialen Bedingungen. So kann dieser Aufsatz auch als eine Liebeserklärung an den Dokumentarfilm gelesen werden.

Literatur

- Bourdieu, Pierre (1983): „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in: Reinhard Kreckel (Hg.): *Soziale Ungleichheiten* (Soziale Welt Sonderband 2), Göttingen, 183–198.
- Bourdieu, Pierre (1986): *Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung des Intellektuellen*, Berlin.
- Bourdieu, Pierre (1990): *The Logic of Practice*, Oxford.
- Bourdieu, Pierre (1996): *The Rules of Art*, Oxford.
- Bourdieu, Pierre (1997): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt am Main.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Über das Fernsehen*, Frankfurt am Main.
- Bourdieu, Pierre/Alain Darbel (2006): *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*, Konstanz.
- Bourdieu, Pierre (2012): *Unverbesserlicher Optimist*, Hamburg.
- Couldry, Nick (2003): *Contesting Media Power: Alternative Media in a Networked World*, Oxford.
- Dreßler, Angelika (2008): *Nachrichtenwelten. Hinter den Kulissen der Auslandsberichterstattung. Eine Ethnographie*, Bielefeld.
- Grenfell, Michael/Cheryl Hardy (2007): *Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts*, Oxford/New York.
- Hannerz, Ulf (2000): *Foreign News*, Chicago.
- Keller, Carsten (2011): „Mediale Konstruktion des Fremden“, in: Daniel Suber/Hilmar Schäfer/Sophia Prinz (Hg.): *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*, Konstanz, 199–216.
- Myles, John F. (2010): *Bourdieu, Language and the Media*, Hampshire/New York.
- Schulz, Ida (2011): „The Journalistic Gut Feeling: Journalistic Doxa, News Habitus, and Orthodox News Values“, in: Daniel A. Berkowitz (Hg.): *Cultural Meaning of News*, London/New Delhi/Washington, 83–98.
- Schumacher, Florian (2011): *Bourdieu's Kunstsoziologie*, Konstanz.
- Suber, Daniel/Hilmar Schäfer/Sophia Prinz (2011): „Einleitung. Kulturwissenschaftliche Impulse und kritische Re-Lektüren von Pierre Bourdieus Soziologie“, in: dies. (Hg.): *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*, Konstanz, 11–26.