

Erkenntnis als Inszenierung. Inszenierung als Erkenntnis

Vorbemerkung

Ich erinnere mich an einen Vorfall während des Göttinger Volkskundekongresses 1995. Im Rahmen des damals eingerichteten Filmforums war gerade ein volkskundlicher Film gelaufen, dem nun die Diskussion folgte. Eine unserer Ikonen, ich weiß nicht mehr, war es Bausinger, Scharfe. Korff oder doch Köstlin, meldete sich und merkte lässig-freundlich an: „Ich möchte dem Autor ja nicht zu nahe treten, aber einen Amateurfilm zum Thema hätte ich vorgezogen“, „wenn Sie verstehen, was ich meine“, fügte er noch an, „so ganz unverdorben vom volkskundlichen Blick“...

Vorbehalte

Dieser Einwurf weist auf Vorbehalte des fachwissenschaftlichen Diskurses gegenüber dem Film als wissenschaftlicher Arbeit hin, die sich in etwa so zusammenfassen lassen:

1. Gefangen in überholten filmischen und inhaltlichen Paradigmen (siehe IWF) liefere er einen gefilterten Blick auf die Wirklichkeit und verstelle damit die Sicht auf die nichtfilmische Wirklichkeit eher als dass er sie öffne.
2. Entstanden in einer höchst artifiziellen vorfilmischen Wirklichkeit (wir denken an Licht, an die technischen Gerätschaften u.s.w.) habe er keinen Zugriff mehr auf die dem Filmprozess vorhergehende nichtfilmische Wirklichkeit.
3. Angelegt als eine Art Erzählung sei er (das denkt man eher, als das man es sagt) nicht der jeweils geltenden wissenschaftlichen Diskursdisziplin unterworfen und enthalte fiktive und populäre Elemente.

Ein ziemlich anarchisches Gebilde also, das weder sein Erkenntnisinteresse ordentlich formuliert noch ein prägnantes Resümee anbietet. Alles in allem eine höchst fragwürdige Konstruktion. Gäbe es ihn nicht – das machte schon der schlecht zitierte Einwurf deutlich – könnte man auch gut damit leben.

„Visual turn“

Der zuerst genannte Vorbehalt lässt sich leicht aus der Welt schaffen: Beim Vergleich neuerer Filmprojekte mit traditionellen Filmproduktionen wird deutlich, dass im Bereich des kulturwissenschaftlichen Filmschaffens mittlerweile ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat, der ihm eine neue Rolle fernab von früheren

wissenschaftlichen Filmkonzepten zuweist. Zentrale Diskussionspunkte des zurückliegenden Reflexionsprozesses waren „Reflexivität“, „Narrativität“ und „Authentizität“ sowie dessen Merkmale und Strategien im Film, vor allem aber die Zurkenntnisnahme der „Wirklichkeitsebenen“ von der nichtfilmischen bis zur nachfilmischen Realität. Die Debatten und Reflektionen der vergangenen Jahrzehnte galten sowohl dem Konstruktionsniveau von Dokumentarfilmen als auch der Infragestellung herkömmlicher Vermittlungsstile. Da es bei dieser Neuverortung des Genres vor allem um Präsentationsformen und Erklärungsstufen ging, weist die Filmdebatte vergangener Jahrzehnte Parallelen zur Repräsentationsdebatte im Fach auf (Nichols 1991, Beyerle 1997, Hohenberger 1988, 1998, Blümlinger 1990, Hattendorf 1994, Mohn 2002 u.a.). Resultat der Reflexionen war eine neue Vielstimmigkeit, die alle zuvor bestehenden „Film-Claims“ außer Kraft setzte und einem wissenschaftlichen Dokumentarismus, wie etwa das IWF in Göttingen ihn vertrat, eine ganze Reihe von neuen Stilen und Subgenres entgegensetzte.¹

Dokumentarfilm als Fiktion

Eines der wesentlichen Übereinstimmungen des filmtheoretischen Diskurses – damit komme ich auf die Skepsis der Fachwissenschaft gegenüber den jedem Film innewohnenden narrativen Eigenschaften zurück - ist die Einigung darüber, dass auch ein Dokumentarfilm eine fiktive Konstruktion ist:

- Eine komplexe Realität wird in das Maß eines Filmes transformiert. Damit einher geht die Auswahl „repräsentativer“ Ausschnitte. Sie sind die „Stellvertreter“ einer komplexen Realität.
- Realzeit wird in Filmzeit umgewandelt. Ereignisse, die sich in der Realität über lange Zeiträume erstrecken, werden am Schneidetisch im Zeitmaß der gängigen Rezeption montiert.
- In diesem Prozess entsteht eine den Regeln des Mediums entsprechende Filmerzählung als realitätsunabhängiger Handlungsbogen.
- Die Bewertung der Realität, die Auswahlkriterien darüber, was für die filmische

¹ Mittlerweile existieren zahlreiche Subgenres nebeneinander. Vom „Erklärdokumentarismus“, der allerdings – zum Beispiel mit den BBC-Serien oder den Knopp-Geschichts-Dokus – als neue Form der „Dokumentation“ Gestalt angenommen hat, über historisch orientierte Dokumentarspiele wie „Die Manns“ von Breloer und Königstein sowie deren zahlreichen „Doku-Dramen“ wie etwa „Hamburger Gift“, bis zu den unzähligen „Doku-Soaps“, die zur Zeit das Fernsehen überschwemmen. Dazu dann natürlich die als „Dokumentarfilme“ apostrophierte Erzählformen mit eigenem Stil und Ästhetik sowie der deutlichsten Referenz gegenüber der vorfilmischen Wirklichkeit. Am Ende sind hier auch die kurzen und am Aktuellen orientierten „Features“ und „Reportagen“ zu nennen.

Darstellung bedeutsam ist und was nicht, konstituiert die Welt als Sinngebilde des Autors neu.

Am Ende des Produktionsprozesses steht ein Produkt, das im Kopf des Filmemachers entstanden, von der Kamera in der Folge dieses Sinnbildungsprozesses aufgezeichnet wurde und im Schnitt endgültig Gestalt angenommen hat. Was könnte dieses Gebilde anderes sein als eine Fiktion? Dabei bleibt unbestritten, dass das Konstruktionsniveau eines „Direct Cinema-Films“ (Beyerle 1996, Wildenhahn 1992) ein anderes ist als das eines „Doku-Dramas“ (Paget 1998, Rhodes 2006), um hier exemplarisch zwei Filmstile zu nennen, die an den gedachten Polen des dokumentarisch arbeitenden Filmschaffens verortet werden könnten.²

Kulturwissenschaftlicher Text als Fiktion

Heute – am Ende, oder auch noch nicht – der Repräsentationsdebatte würde ich dennoch dem oben schlecht zitierten Rezipienten recht gelassen folgende Gegenfragen stellen:

„Welche Spur der Wirklichkeit gestehen sie – nach der allenthalben diagnostizierten „Krise der Repräsentation“ (Knecht/Welz 1995, 71) – einem aus empirischer Forschung erwachsener Text zu? Was ist geblieben vom unbefragten Selbstverständnis wissenschaftlicher Deutungskompetenz und Deutungshoheit? Auf welchen kleinsten gemeinsamen Nenner wissenschaftlicher Wahrheitsfindung könnte man sich heute – nach den Infragestellungen aller Ergebnisse empirischer Forschung durch Berger, Bergmann, Devereux, Clifford, Geertz und andere – einigen? (Berger 1974, Bergmann 1985, Devereux 1976, Clifford/Marcus 1986, Geertz 1987)“

Die Übersetzung von Felderfahrung in einen wissenschaftlichen Diskurs ist ein Problem, mit dem sich wohl kein Wissenschaftler je leicht getan hat: Auch die Übersetzung und Interpretation der Feldrealität in die Gestalt eines Textes unterliegt

² Allein aufgrund der zahlreichen Subgenres lässt sich die Frage nach Fiktion und Realität im Dokumentarfilm nicht generalisierend beantworten. Dennoch gibt es klare subgenreübergreifende Positionen: So fordert Eva Hohenberger einen „reflexiven Dokumentarismus“, der sich als „mediale Konstruktion von Wirklichkeit“ auszuweisen habe (Hohenberger 1988, 112f.) Diese Position stellt Monika Beyerle als zu „normativ“ in Frage; damit würde an die Stelle des zuvor geforderten Abbildcharakters nun der „Konstruktcharakter“ treten (Beyerle

vielfachen Einflüssen, die der Schreibende kaum kontrollieren kann. In der Regel reagiert der Textproduzent darauf mit „der Inszenierung eines (...) Autoritätsmodus“, der den Anspruch, im Text als Wahrheitslieferant aufzutreten, übermitteln soll (Clifford 1993, 114). Die Writing-Culture-Debatte hat sehr deutlich gemacht, dass alle während der Feldforschung entstehenden Daten das Ergebnis sekundärer Sinnbildungsprozesse sind, die am Ende in die abgeseigneten Formstrukturen der „scientific community“ übertragen werden. Es geht in ethnographischen Texten, so James Clifford, nicht um die „representation of culture“, sondern vielmehr um die „invention of culture“ (Knecht/Welz 1995, 75). Kulturelle Realität werde in ethnographischen Texten nicht dargestellt, sondern konstruiert (ebda).

Wie viele Ergebnisse volkskundlicher oder kulturanthropologischer oder ethnographischer Spiegelungen, Zerrbilder oder Analysen von Wirklichkeit müssten demnach aufgrund ihrer offensichtlichen Beschränktheit in Frage gestellt, als redundant oder obsolet bezeichnet werden? Unterbleibt dies möglicherweise deshalb, weil sie (im Gegensatz zum Film) Brüder im Geiste (der Schriftlichkeit) sind, deren Handwerkszeug dem aktuellen immerhin noch ähnelt?³

Apropos Handwerkszeug, „Handwerksgeheimnisse“: Warum erstet der dem Volk (ich benutze das Wort ideologieunverdächtig) doch ganz offensichtlich so fremd gegenüberstehende Gelehrte Wilhelm Heinrich Riehl jedes Jahr aufs Neue? Warum übersteht sein bornierter Blick auf die alte und die neue Welt offenbar jeden diskursiven Richtungswechsel? Ich schlage als Erklärung vor: Er gehört zur Verwandtschaft! Und wenn er nur dazu gut ist, in der schlechten Rede über ihn sich selbst der Zugehörigkeit und Verwandtschaft zu bestätigen.

Dennoch wird am Ende der Repräsentationsdebatte auch der schlecht zitierte Filmrezipient zugeben, dass es nicht nur der Drehplan eines Filmemachers ist, der

1996, 48). Dennoch positionierten sich im Laufe der Jahre immer mehr Filmtheoretiker ähnlich wie Hohenberger (zuvor bereits: Paech 1991, Nichols 1991).

³ Möglicherweise argumentiere ich hier zu harsch und sollte eher der Argumentation von Doris Bachmann-Medick folgen, die es als Chance der Wissenschaft ansieht, die einem Ereignis durch kulturwissenschaftliche Beobachtungen bereits eingeschriebenen Bedeutungen immer mit zu lesen und in die Interpretation als Grundlage für die „dichte Beschreibung“ einzubeziehen: „So ist bei der Kulturinterpretation ein ganzes „Ensemble“ von Texten heranzuziehen, um verschiedene Interpretationsperspektiven (...) einnehmen zu können (...) (Bachmann-Medick 2006, 69). Christian Häusler geht noch weiter: „Erst die interpretative Wende in der Ethnologie schuf die Voraussetzung dafür, verschiedene Interpretationen gleichberechtigt nebeneinander stehen zu lassen (...) (Häusler 1999, 244).

Erfahrung fikionalisiert. Noch vor den zur Debatte stehenden Standards der Transformation einer Erfahrung in die Gestalt eines Textes oder jede andere Dokumentationsform ist es vor allem die Begegnung zwischen Wissenschaftler und seinem Gegenüber im Feld, die den eingeschränkten Fokus der wissenschaftlichen Linse vorgibt.

Nadelöhr Feldforschung

Die Feldforschung ist die Fallgrube, das Glatteis, das Unterholz, der Morast, die Untiefe, sie ist das Nadelöhr, durch das wir, ob Text- oder Bildproduzenten, unsere Sicht auf die Wirklichkeit finden müssen. Sie ist der Rahmen, in dem eine Wirklichkeit (nämlich die im Kopf des Wissenschaftlers) als Fazit einer mitunter höchst denkwürdigen Begegnung neu entsteht und dann weiter, wohin auch immer, transformiert wird.

Die denkbaren Verunsicherungen des Forschers im Feld sind elementar und von größter Bedeutung für die Forschungsergebnisse. Zentrale Begriffe für Konfliktursachen sind „Habituelle Differenzierung“ „Fremdheit und Befremdung“ „Soziale Disharmonie“, „Ängste und Übertragungen“ „Lebensweltdifferenzen“ (Ballhaus 1995, 18ff.). Nicht jede Konfliktursache lässt sich je nach Forscher-Feld-Konstellation durch reflexives Vorgehen aus der Welt schaffen (auch nicht durch jedwede „goldene Regeln zur Erstellung eines halboffenen Leitfadeninterviews“; was die Perspektive auf die mitunter bizarren Trockenübungen im Hochschulunterricht lenkt).

Denken wir weiter an die vielfältigen Konfliktbereiche, die uns wie Tretminen im Feld erwarten. Hier sei nur auf die vielfältigen Räume im Feld verwiesen, in denen sich der Wissenschaftler als Fremder bewegen muss – gemeint sind Räume als tatsächliche Orte als auch imaginierte Räume. Zu den ersteren gehören etwa „ritualisierte Orte“ (z.B. bei zeremoniellen Handlungen) oder „besetzte Räume“ (in die ein Außenstehender nicht ohne Genehmigung oder Einladung eintreten werden darf (z.B. der Dorfstammtisch).

Beispiele für imaginierte Räume sind etwa „sozial differenzierte Zonen“ (die sich in Form einer „sozialen Kartierung“ mit unerlässlichen Hinweisen auf Gruppendifferenzen verorten ließen und beim Vorgehen zu berücksichtigen wären) oder noch komplexer „gruppenempfindliche Räume“ (Forscher trifft Heimatverein im

Wirtshaus).

Viele der hier lediglich angedeuteten Orte sind nicht sichtbar und nur mit gutem Gespür fühlbar, die Möglichkeiten der Raumverletzungen und Übertritte sind vielfältig.

Bilanzierend bleibt festzustellen:

In der Begegnung Wissenschaftler/Indigene liegt hier wie da die Ursache vieltausendfachen Desasters. Da sind wir Wissenschaftler und Filmemacher gar nicht so weit auseinander.

Film und Feldforschung

Ich komme zurück zur vermeintlichen Beschränktheit des kulturwissenschaftlichen Films und bemühe mich um eine knappe Erhellung der filmischen Feldforschungspraxis, wie wir sie in Göttingen (und damit meine ich keinesfalls das IWF) verstehen. Dabei lassen sich grundlegende ergebnisrelevante Unterschiede zwischen der Feldforschung für einen Film oder für einen Text ausmachen. Sie beginnen und enden im Grundsätzlichen:

Wir gehen bei jeder kulturwissenschaftlichen Filmproduktion von einer zweifachen Feldphase aus. Während der ersten Phase werden wie auch bei einer Feldforschung für eine Textproduktion Beobachtungen angestellt, Notizen gemacht, Theorie und Praxis abgeglichen, Ergebnisse der Beobachtungen und Gespräche zusammengefasst und reflektiert. Bereits in dieser ersten Feldphase bestehen jedoch Unterschiede hinsichtlich der Positionierung im Feld:

Während der Feldforscher bei der teilnehmenden Beobachtung im klassischen Feldforschungsprozess mitunter Probleme hat, eine Teilnahme glaubwürdig zu gestalten und die Beobachtungabsicht zu vermitteln, hat der Filmemacher bereits in diesem Stadium eine andere Position: Es geht in seinem Projekt um die Vorbereitung eines Filmes, zu dem die Protagonisten ihre Zustimmung geben müssen, an dem sie intensiv und für sie nachvollziehbar beteiligt sind und im weiteren Projektverlauf weiter sein werden. Wie beim schreibenden Wissenschaftler erfolgt nach der Feldforschung ein Rückzug, der Gelegenheit zur Reflexion, beim Filmprozess zum Entwurf eines Drehplanes bietet.

Mit der Erstellung des Sequenzplanes hat eine weitere und für das Ergebnis Film entscheidende Verdichtungsphase stattgefunden. Aus Idee, Fragestellung, Erkenntnisinteresse, Recherche, wissenschaftlicher Erarbeitung und Feldforschung ist ein konkreter Filmablauf geworden, der später beim zweiten Feldaufenthalt nur noch umgesetzt werden muss. Dies verweist auf den tatsächlich bestehenden großen Unterschied zwischen uns Filmemachern und schreibenden Wissenschaftlern: Nach dem Rückzug aus dem Feld zur Planung des Filmkonzeptes kommen wir wieder – und zwar zur Fixierung der Forschungsergebnisse im Feld. Der Prozess ist ein grundlegend anderer als der beim Schreiben, das ist sicher.

Die Dreharbeiten als zweite Feldphase

Wer einmal Zeuge bei den Dreharbeiten für einen Dokumentarfilm war, dem hat sich eindrücklich die Künstlichkeit der vorfilmischen Wirklichkeit eingeprägt. Dies ist ganz besonders dann der Fall, wenn es sich um Innenaufnahmen handelt. Der Raum ist mit technischen Apparaturen bestückt, das gesetzte Licht und die möglichen Kamerapositionen bestimmen den Handlungsraum der Akteure. Es ist offensichtlich, dass die Filmaufnahmen die Ereignisse nicht so abbilden können, wie sie auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten. Da gibt es nichts dran zu deuteln. Ich gebe jedoch folgendes zu bedenken:

Die Dreharbeiten werden im Entstehungszusammenhang des kulturwissenschaftlichen Films als zweite Feldphase bezeichnet. Die Feldforschungsphase ist zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen. Nach unserem Verständnis befinden wir uns also während der Dreharbeiten im Stadium der Fixierung der zuvor gewonnenen und formulierten Forschungsergebnisse. Hier wird auch der Unterschied zu einer schriftlichen Arbeit deutlich: Was bei einer schriftlichen empirischen Arbeit am Schreibtisch geschieht, passiert beim Film noch im Feld. Wenn nicht zuvor exakt definiert ist, was bei den Dreharbeiten festgehalten werden soll, kann von wissenschaftlicher Filmarbeit nicht gesprochen werden. Der Focus von während der Forschungsphase gemachten Aufnahmen unterliegt einer zufälligen Selektion. Ohne den zuvor erfolgten Analyse- und Erkenntnisprozess sind sie nichts weiter als das Ergebnis vorwissenschaftlicher Dokumentationsüberlegungen.

Der kulturwissenschaftliche Filmemacher, wie er hier verstanden wird, verschafft sich in den unterschiedlichen Forschungsphasen die Kenntnisse, die ihn im Stadium der Filmaufnahmen sicher, zielgerichtet und überlegt agieren lassen. Jede seiner Einstellungen ist bewusst formuliertes Ergebnis der vorangegangenen Recherche und Feldforschung.

Da er mittlerweile Fachmann des Forschungsfeldes ist, kann er gezielt das fokussieren, was im Sinne seines Erkenntnis- und Vermittlungsinteresses liegt. Sein Wissen und seine genaue Kenntnis des Feldes verschaffen ihm Sicherheit und klare Zielvorstellungen. Er ist Spezialist des Themas, er hat Nähe zum Feld und zu den Protagonisten hergestellt, er kennt die nichtfilmische Wirklichkeit und hat daher das Gespür für die Authentizität der vorfilmischen Wirklichkeit. Damit stellt sich die Frage nach der Fragilität der vorfilmischen Wirklichkeit neu: Im langen Filmproduktionsprozess hat sich der Filmemacher aufgrund seiner mittlerweile erworbenen Kenntnisse eine Autorität verschafft, die ihm während der Dreharbeiten eine starke Position zuweist. Sein Wissen, seine Kompetenz, seine Klarheit und seine gefestigte Position im Feld ermöglichen es ihm, die vorfilmische Wirklichkeit mit der vorhergehenden nichtfilmischen abzugleichen und immer wieder neu zu entscheiden, ob das, was er dokumentiert, mit seinen Erkenntnis- und Vermittlungsinteressen in Übereinklang steht.

Im Feld und nirgendwo anders setzen wir unsere Forschungsergebnisse mit Hilfe und unter Beobachtung derjenigen, die wir zuvor beobachtet haben, ins Bild. Die Protagonisten haben unsere Wiederkehr erwartet, sie haben sie erwartet als die überhaupt zentrale Begegnung des Projektes, die Feldforschung war nur die Vorbereitung dazu – nicht mehr und nicht weniger.

Während es dem Feldforscher im klassischen Feldforschungsprozess schwer fällt, eine offene, nachvollziehbare und für alle Seiten akzeptable Position einzunehmen, hat hier die Drehsituation eine grundlegend andere Qualität: Die Position des Filmemachers ist eindeutig. Er agiert inmitten des Geschehens wie ein Handwerker, der seine Arbeit tut. Mit dieser Arbeit ist er vollauf beschäftigt; sie ist, wie alle Beteiligten sehen, durchaus nicht leicht. Was er tut, offenbart sich ebenfalls allen Beteiligten.

Diese „Arbeitsteilung“ ist entspannend, auch wenn bei erster Reflexion eine gegenteilige Einschätzung nahe liegt. Entspannend deshalb, weil beide Seiten einer Arbeit nachgehen, bei der das Diktat der Konversation (über soziale Grenzen hinweg) entfällt. Die Identität des Filmemachers liegt für alle sichtbar offen, seine Teilnahme am Geschehen ist eine sehr spezifische und wird als solche von allen Beteiligten in ihrer Doppelfunktion als „teilnehmende Beobachtung“ erkannt und respektiert. Wenn er an Handlungen teilnimmt, dann mit dem klar erkennbaren Ziel, sie zu beobachten und zu dokumentieren. Er hat im besten Fall die wohlgeleitene Position des „Marginal Man“.

Rolf Lindner hat gezeigt, dass die Position des Marginal Man außerordentlich gute Voraussetzungen für eine empirische Forschung mit sich bringt: Sie bietet vertraute Innenperspektive und kritische Außenperspektive gleichermaßen (Lindner 1989/1990). Der Marginal Man fällt während der Dreharbeiten wenig auf, weil er den Beteiligten relativ vertraut ist, vor allem aber weiß er sich im Feld selbstverständlich zu bewegen. Dies bewahrt ihn vor Regelverletzungen, vor Tabubrüchen und vor Grenzübertreten. Für den Filmemacher, der sich mit der Kamera inmitten eines Ereignisses bewegt und dennoch aufgrund seiner spezifischen Aktionen immer auch Distanz bewahrt, ist die Position des „Marginal Man“ eine Idealposition.

Und was ist mit dessen Gegenübern? Sie wissen es dabei und sehen es danach, dass sie in entscheidender Position am Zustandekommen des Ergebnisses beteiligt sind. Die Dreharbeiten und das Produkt Film sind, wie mir immer wieder versichert wird, erhöhende und selbstbestätigende Ereignisse ihres (und natürlich auch meines) Lebens.

Resümee

Die überaus künstliche vorfilmische Wirklichkeit begreife ich heute nicht mehr als Dilemma, sondern vielmehr als Chance⁴:

Da das Paradigma der objektiven Registrierung von Ereignissen und Handlungen keine Gültigkeit mehr hat, kann auch der Inszenierungscharakter der Drehsituation

⁴ Die Überlegung ist nicht neu, ich habe sie in ähnlicher Form bereits in meinem Aufsatz Film und Feldforschung (Ballhaus 1995) angestellt. Eigentlich sollte es mir in Mainz darum gehen, diesen Gedanken weiter zu spinnen und anhand eines aktuellen Filmprojektes zu veranschaulichen. Dazu war weder in Mainz noch hier genug Raum. Die Formen der Inszenierung bei meiner derzeitigen Filmarbeit sind so vielfältig und diskutabel, dass ich darüber sicher noch einmal an anderem Ort berichten kann.

nicht mehr die verheerende Wirkung haben, die er vor dem angestrebten Hintergrund einer objektiven Dokumentation zwangsläufig hatte. Im Gegenteil – sie befreit den Filmemacher von einem Anspruch, der aufgrund der Künstlichkeit der vorfilmischen Realität ohnehin nicht einzulösen war: Eine Kopie der Wirklichkeit zu erstellen. Vielmehr ist er nun frei, das tun zu können (und zu müssen), was bei jedem wissenschaftlichen Analyseprozess selbstverständlich ist:

Ein Thema unter zuvor ausgewählten Gesichtspunkten zu erschließen und entsprechend der Fragestellung und des Erkenntnisinteresses zu vertiefen, zu analysieren, zu fokussieren, zu dekonstruieren - um dann im wissenschaftlichen Produkt dessen Sinn und Funktion, die hinter den Handlungen liegenden Werte und sozialen Bedeutungen aufzudecken.

Dies ist jedoch nicht als Plädoyer für einen fiktionalen, sich ganz der Künstlichkeit der vorfilmischen Realität überlassenden Dokumentarfilm zu verstehen. Im Gegenteil: Indem die fiktiven Elemente und Strömungen bekannt und benannt sind, wird erst der Blick frei für die auch in der vorfilmischen Realität aufscheinenden Spuren der nichtfilmischen Wirklichkeit, auf die auch ihr innewohnende (oder fehlende) Authentizität. Bei aller Offenheit für den Inszenierungscharakter der vorfilmischen Realität findet sich in dieser Reflektion das Wesen des Dokumentarischen wieder und grenzt sich gegen andere Filmgenres ab. Dabei entsteht eine ganze Bandbreite von Subgenres; hier sei noch einmal auf die oben genannten so unterschiedlichen Dokumentarfilmformen wie sie das „Direct Cinema“ und das „Doku-Drama“ repräsentieren, hingewiesen.

Mit der kritischen Sicht auf Repräsentationsformen der Wirklichkeit in jedem Text ist auch die Frage nach Fiktion und Wirklichkeit des Dokumentarfilms neu zu stellen. Es geht nicht länger um die Idee der deskriptiven Widerspiegelung von Wirklichkeit oder um die kritische Frage nach fiktionalen Elementen, sondern um die Stringenz und Glaubwürdigkeit der Argumentation, um die Glaubwürdigkeit des Autors. Wenn Film sich als Ergebnis einer Konzeption mit einem deutlich werdenden Erkenntnisinteresse präsentiert, dann ist die Nachvollziehbarkeit und Stringenz der kulturwissenschaftlichen Argumentation das Maß, das bei der Rezeption angelegt werden muss.

Gerade bei der Frage nach der Glaubwürdigkeit des Autors offenbart der Film einen weiteren Vorteil gegenüber dem Text: Die Tür zur vorfilmischen Realität, zur Begegnung zwischen Autor und Gefilmten, bleibt im fertigen Film einen Spalt weit offen. Mit Hilfe einer methodologisch sensiblen Filmanalyse lässt sich viel mehr über die Entstehungsbedingungen eines Films sagen als dies bei einem Text der Fall ist. Da bei jeder empirischen Forschung die Orte des Geschehens und der Begegnung sowie die Gesprächsformen und die Auswahl der Befragten ausschlaggebend für das Forschungsergebnis sind, ist die Bildproduktion per se selbstreflexiver als es ein Text sein kann.

Aufgrund der leichten Lesbarkeit von Inhalt und Diskurs, von Standort und Vermittlungsabsicht fällt es dem eingangs erwähnten Rezipienten leicht, sich vom volkscundlichen Film alter Prägung zu distanzieren. Dieser gibt seine diskursive Beschränktheit quasi offen zu, er ist vom kritischen Zeitgeist leicht dechiffrierbar. Unser Kreuz - also das der Filmemacher ist es, dass unsere Rede so durchsichtig und so leicht rezipierbar ist. Damit gehören wir ganz offensichtlich einer fremden und mit dem Stigma des Populären versehenen Textgattung an, damit gehören wir nicht mehr zur Verwandtschaft, allenfalls zur buckligen...

Das ist mir gleich. Ob geliebt oder ungeliebt, ich fühle mich durchaus als Verwandter. Als filmender Kulturwissenschaftler eben. Und: Ich bekenne mich gern zu einem kulturwissenschaftlichen Film als Konstruktion, als Inszenierung, als Fiktion, wenn ich damit unter aller Beschränkung, die ich fühle und die mir eigen ist, meine Sicht auf die Welt in eine Form bringe, die sich als von mir gewählte Form zu erkennen gibt. Wenn dieser selektive Blick glaubwürdig und gut begründet ist, wenn er zum Verstehen der Welt beiträgt, dann bin ich's zufrieden und kann mit dem einen oder anderen Einwurf leben.

Bibliographie

Bachmann-Medick, Doris (2006). Cultural Turns. Neuorientierungen in den Wissenschaften (Rowohlt's Enzyklopädie, hrsg. von Burghard König) Hamburg 2006
Ballhaus, Edmund (1995). Film und Feldforschung. In: Ders.; Engelbrecht, Beate (Hg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis (Berlin 1995)
13-46

- Berger, Hartwig (1974). Untersuchungsmethode und soziale Wirklichkeit. Frankfurt/Main 1974
- Bergmann, Jörg (1985). Flüchtigkeit und methodische Fixierung sozialer Wirklichkeit. Aufzeichnungen als Daten der interpretativen Soziologie. In: Bonß, Wolfgang; Hartmann, Heinz (Hg.): Soziale Welt (Sonderband 3: Entzauberte Wissenschaft. Zur Relativität und Geltung soziologischer Forschung) (Göttingen 1985) 299-320
- Beyerle, Monika (1997). Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre (Crossroads. Studies in American Culture, hrsg. Von David Galloway, Bd. 14) Trier 1997
- Blümlinger, Christa (1990). Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990
- Clifford, James; Marcus George E. (Hg.) (1986). Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkely and Los Angeles 1986
- Clifford, James (1993a). Introduction: Partial Truth. In: Ders.; Markus Clifford, James (1993b). Über ethnographische Autorität. In: Berg, Eberhard; Fuchs, Martin (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation (Frankfurt/Main 1993) 109-157
- Marcus, George E. (Hg.) (1986). Writing Culture (siehe oben) 1-25
- Devereux, Georges (1976). Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften. München 1976
- Geertz, Clifford (1987). Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/Main 1987
- Hattendorf, Manfred (1994). Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. (Chose up Bd. 4). Konstanz 1994
- Häusler, Christian (1999). Reading Culture oder die Authentizität der ethnographischen Lüge. In: Kea 12 (1999) 241-256
- Hohenberger, Eva (1988). Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim/Zürich/New York 1988
- Hohenberger, Eva (1998). Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. 3. Aufl. Berlin 1998
- Knecht, Michi; Welz, Gisela (1995). Etnographisches Schreiben nach Clifford. In: Hauschild, Thomas: Ethnologie und Literatur (Kea, Sonderbd. I, 1995) 71-94
- Lindner, Rolf (1989). Kulturelle Randseiter. Vom Fremdsein und Fremdwerden. In: Kultur anthropologisch (Notizen 30, Festschrift für Ina-Maria Greverus) 15-28

- Ders. 1990: Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage. Frankfurt/Main 1990
- Mohn, Elisabeth (2002). Filming Culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise. Bonn 2002
- Nichols, Bill (1991). Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Bloomington 1991
- Paech, Joachim (1991). Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. In: Journal Film 23 (1991) 24-29
- Paget, Derek (1998). No other way to tell it. Dramadoc/docudrama on television. Manchester 1998
- Rhodes, Gary D.; Springer, John P. (Hg.) (2006): Docufictions. Essays on the intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. Jefferson/NC 2006
- Wildenhahn, Klaus (1992): In: Zimmermann, Peter (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven (Stuttgart 1992) 149-165