

Harro Segeberg (Hrsg.)
Referenzen

**Schriftenreihe der
Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 16**

Harro Segeberg (Hrsg.)

Referenzen

Zur Theorie und Geschichte
des Realen in den Medien

SCHÜREN

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

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstraße 55 • 35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag 2009
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey
Druck: fva, Fulda
ISSN 1619-960X
ISBN 978-3-89472-673-7

Inhalt

Harro Segeberg
Referenzen 8

Eröffnung: Perspektiven der Referenz

Rüdiger Maulko
Referenz und Computerbild
Synthetischer Realismus in den Bildmedien 26

AG Medienwissenschaft und Wissenschaftsforschung
«Hot Stuff»:
Referentialität in der Wissenschaftsforschung 52

Sektion I: Referenz und Historiographie

Wolfgang Fuhrmann
Ethnographie und Film in Deutschland
Anmerkungen zu einem vergessenen Teil deutscher Mediengeschichte 82

Nina Gerlach
Der Tierfilm zwischen Repräsentation und Simulation
Aktuelle Tendenzen 97

Joan Kristin Bleicher
Das Private ist das Authentische
Referenzbezüge aktueller Reality-Formate 111

Christian Hißnauer
living history – Die Gegenwart lebt
Zum Wirklichkeitsbezug des Geschichtsformates 120

Ursula von Keitz
Drama der Dokumente
Zur Referenzproblematik in Andres Veiels Film DER KICK 141

Sektion II: Hybride

Henning Wrage

Wahrheit im Fernsehen

Die dokumentarisch-fiktionalen Hybriden des Deutschen Fernsehfunks 158

Caroline Elias, Thomas Weber

Defekt als Referenz

Von neuen Hybrid-Formaten zum Verfall der Doku-Kultur 177

Andreas Wagenknecht

Filminterne Beglaubigungen und Kontextualisierungen

von Re-Enactments im dokumentarischen Fernsehen 198

Thomas Waitz

Geschehen/Geschichte

Das Dokudrama bei Hans-Christoph Blumenberg 211

Matthias Steinle

Im Nebel postmodernen Dokumentarfilms –

Errol Morris: THE FOG OF WAR (2003) 223

Franziska Heller

Prozessuale Authentisierungsstrategien im Zeichen zeitlicher

Paradoxien: Deleuze und Dokumentarfilm. Überlegungen am Beispiel

von RP Kahls MÄDCHEN AM SONNTAG (2005) 240

Sektion III: Kritischer Dokumentarfilm

Peter Zimmermann

Camcorder Revolution – Videoaktivisten

und internationale Öffentlichkeit 256

Kay Hoffmann

Von der Rückkehr des Politischen im Dokumentarfilm 262

Sektion IV: Vernetzte Referenzen

Martin Doll

⟨Dokumente⟩, die ins Nichts verweisen? TV-Fälschungen als Indikatoren der Modi journalistischer Wahrheitsproduktion	272
---	-----

Susanne Regener

Filmisches Selbstportrait Max Kestners Dokumentarfilm REJSEN PÅ OPHAVET als Reflexion auf den aktuellen Authentizitätscode	299
--	-----

Karin Bruns

Archive erzählen Weblogs, V-Blogs und Online-Tagebücher als dokumentar-fiktionale Formate	314
---	-----

Anhang

Schlussnotiz	334
Abbildungsnachweise	335
Autorinnen und Autoren	337

Referenzen

Zur Aura des Analogischen

Blickt man zurück, dann ist es einigermaßen überraschend, wie lange in der als Medientheorie operierenden Filmtheorie kein Zweifel daran bestand, was als die eigentliche Referenz des medialen Bilds zu gelten habe. In diesem Sinne konnte zum Beispiel Siegfried Kracauer in seiner um 1960 abgeschlossenen *Theorie des Films* die ausgezeichnete Stellung des Films unter allen anderen Medien daran festmachen, dass dem Film als photographischem Bewegtbild ein strikt analogisches Bezugssystem zwischen filmischem Zeichen und außerfilmischem Referenten eingeschrieben sein müsse.¹ Wie sehr man diese Theorie unterschätzt, wenn man ihr aus formalistischer Perspektive den Anspruch eines wie immer möglichen naturalistischen Abbildungsrealismus unterlegt, darüber geben Kracauers eigene Erläuterungen unmissverständlich Auskunft.

In unserem Zusammenhang muss der Hinweis genügen, dass Kracauer im Zeitalter des Farbfilms als Beweis für seine Theorie den Schwarzweiß-Film anführt und auch «die Breitwand, das Fernsehen und dergleichen» (15) aus seinen Überlegungen nachdrücklich ausschließt. Dies alles lässt keinen Zweifel daran, dass Kracauer «die Grundeigentümlichkeiten des Films» (16) zwar «aus der fotografischen Natur des Films» (19) herleitet, für ihn die photographische Reproduktion des Bewegtbilds aber die Abstraktion und Verwandlung des Wahrgenommenen durchaus einschließt. Denn gerade weil – so Kracauer – «Filme unsere Umwelt [entfremden], indem sie sie exponieren» (105), können sie das leisten, was im Untertitel dieser Theorie die *Errettung der äußeren Wirklichkeit* bezeichnet. Dafür müsse einzig gewährleistet sein, dass Filme nicht wie die anderen Künste «das Rohmaterial» einer physikalisch vorgegebenen Realität «verzehren», sondern wie auch immer bearbeitet «darbieten» (17). In diesem Sinne ist Kracauers Formulierung zu verstehen, dass «Filme sich selbst treu sind, wenn sie physische Realität wiedergeben und enthüllen» (17).

Obwohl Kracauer strikt ontologisch argumentiert und daher die Entdeckung des Realen keineswegs auf den bei ihm «Tatsachenfilm» genannten Do-

1 Im folgenden im Text zit. nach Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hrsg. v. Inka Müller-Bach. Frankfurt a.M. 2005 (=Kracauer: *Werke*, Bd. 3).

kumentarfilm einschränkt², kann es nicht verwundern, dass der Kracauer inspirierende ›Geist der Photographie‹ in der Geschichte des Dokumentarfilms sich überall dort findet, wo ›Reales‹ als das gattungsbestimmende referentielle Substrat eines durchaus gestalteten Dokumentarischen zu gelten hatte. So sollte sich dessen Vorrang vor dem Spielfilm darin erweisen, dass der Dokumentarfilm «realer im philosophischen Sinne» dadurch sein könne³, dass er – so der eben zitierte John Grierson weiter – «Fakten» nicht nur einfach reproduziert, sondern «in eine lebendige, organische Beziehung zu einander [setze]», um auf diese Weise «Sinn» und «wahres Wesen» im ›Realen‹ zu entdecken.⁴ Oder Dokumentarfilmer wie Klaus Wildenhahn sprechen noch in den 1970er Jahren von einem Dokumentarismus, der «einer alltäglichen Existenz ihre spürbare, wesentliche, «poetische Bedeutung» entlockt» und darin «dichterische Arbeit» leistet.⁵ Die darin eingeschlossenen faktographischen Ansprüche werden dort noch radikalisiert, wo das an der Echtheit des verwendeten Materials orientierte Wahrnehmungspathos eines *Direct Cinema* und *Cinéma vérité* auf das Konzept eines so weit wie möglich mit «Originalrede und -situationen» arbeitenden dokumentarischen Realismus hinarbeitet.⁶

Umso überraschender ist die Prägnanz, mit der in einer als *Bilder des Wirklichen* (Eva Hohenberger) aufgefassten Theorie des Dokumentarfilms der 1980er und 1990er Jahre das als selbstverständliche Größe vorausgesetzte Reale in die Bezugssysteme eines nicht-filmischen, vorfilmischen, filmischen und nachfilmischen Realen zerlegt wird; hinzu kommt die ›Realität Film‹, in der Film produziert, distribuiert und präsentiert wird. Ihre äußerste Zuspitzung erreicht diese von Autorinnen und Autoren wie Eva Hohenberger, Manfred Hattendorf oder Roger Odin voran getriebene Diskussion dort, wo nicht mehr am Text des Films selbst, sondern in einem über den Text des Films geführten Kommunikationsprozess zwischen Produzent und Rezipient darüber entschieden wird, ob filmische Zeichen als ›authentisch‹ wahrgenommene, ikonische ›Kurzschluss-Zeichen‹ (James Monaco) für außerfilmische Referenten gelten können.⁷ Als ›Authentisierungsstrategie‹ ist diese Theorie bis in die Darlegungen dieses Bandes spürbar, und dies liegt sicherlich nicht zuletzt daran, dass die Radikalisierung der Frage nach dem Status des ›Realen‹ mit der Digitalisierung jedweder Form von Zeichenwelten einherging.

2 Zur Auffassung Kracauers vom Dokumentarfilm vgl. das Kapitel «Tatsachenfilm», ebd., S. 306-337.

3 Vgl. John Grierson: «Grundsätze des Dokumentarfilms» (1933). In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2006, 3. Aufl. (zuerst 1998), S. 92. Sowie zum nächsten Zitat ders.: «Die Idee des Dokumentarfilms» (1942), ebd., S. 105.

4 Vgl. zum folgenden Zitate aus den Schriften von John Grierson, zit. nach Hohenberger, ebd., S. 13 und 96.

5 Vgl. Klaus Wildenhahn: «Über synthetischen und dokumentarischen Film» (1975), ebd., S. 137.

6 Wildenhahn, ebd., S. 133.

7 Vgl. James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbek bei Hamburg 1995 (erw. Neuausgabe), S. 161.

Ohne in das bei solchen Überlegungen nahe liegende kulturkritische Pathos zu verfallen, kann dazu in aller Kürze festgehalten werden, dass die Abkehr vom photochemischen Aufzeichnungsverfahren den Verlust einer aus diesem Verfahren abgeleiteten Aura des Analogischen einschloss, weshalb das, was früher allenfalls als Retusche der Kunstphotographie erlaubt war, heute den Normalfall einer jederzeit veränderbaren digitalen Bildproduktion darstellt. Hinzu kommt, dass «hochgeschwinde Schaltvorgänge und unanschauliche Rechenprozesse» (Rüdiger Maulko s.o. S. 27)) vor dem von Kracauer für unverzichtbar gehaltenen vorfilmischen physischen Realitätssubstrat keineswegs haltmachen, sondern dieses selber in computergenerierte Datengebilde aus Personen, Objekten und Bewegungen verwandeln. Ob der für solche und andere Transformationen verantwortliche binäre Code digitaler Aufzeichnungs- und Speicherungsverfahren deshalb auf eine *Agonie des Realen* und damit auf die Auflösung jedweder Referenz hinausläuft⁸, hängt jedoch ganz von der Perspektive ab, die der Beobachter solcher Prozesse einnimmt.

Digitale Referenzen

Um dies zu zeigen, beginnt der erste unserer beiden Eröffnungsbeiträge mit dem Zitat eines Statements, dem der Blick auf die Erzeugungstechnik digitaler Bilder ausreicht, um «die Frage nach einer Referenz» computergenerierter Bilder als «sinnlos» zu bezeichnen. «Mimesis, das ungreifbare Menschenvermögen, erlischt in den Rechnungen hochauflösender digitaler Rastergraphiken» (so Norbert Bolz, zit. u. S. 26). Dem steht gegenüber die Annahme, dass in den zur Produktion digitaler Bilder erforderlichen Mensch/Maschine-Interaktionen die «anthropologischen Aspekte» (S. 27) einer auf Mimesis und Referentialität ausgerichteten Bildsprache keineswegs verschwinden, sondern neu codiert werden.

Um dies zu veranschaulichen, heben die hier im einzelnen nicht zu referierenden Darlegungen Rüdiger Maulkos hervor, in welchem erstaunlichem Maße computerbasierte Bildgebungsverfahren dem Leitbild photographischer Realismusillusionen keineswegs nur folgen, sondern dessen Realitätsanspruch noch steigern. Die dazu einschlägigen Verfahren reichen von der «illusionistischen Remodellierung der phänomenalen Seite des Realen» (S. 29) über die «illusionistische Remodellierung von natürlichen Gesetzmäßigkeiten» im Realen (S. 31) bis hin zum «So-tun-als-ob-Konzept» (S. 35) von Ikonizitätseffekten, die physikalische Gesetze nicht länger nur nachahmen, sondern kreativ überspie-

8 So, zugegeben etwas verkürzt, Jean Baudrillard z. B. in: *Der symbolische Tausch und der Tod* (zuerst 1976). München 1982, S. 91ff., wobei zu sagen ist, dass für Baudrillard der digitale Code De-Realisierung keineswegs erfindet, sondern radikalisiert und zuspitzt. Vgl. ders. mit der schon im Titel Epoche machenden Arbeit: *Agonie des Realen*. Berlin 1978.

len. Und sogar dort, wo auf die rechnerische Verarbeitung analoger Vor-Bilder weitgehend verzichtet und statt dessen ganz auf Verfahren wie das Image Based Modeling und Rendering (IBMR) gesetzt wird, soll das im photographischen Sinn «niemals Dagewesene substantieller, authentischer und ›realistischer‹ erscheinen» (S. 38). Mit dem darin eingeschlossenen Verweis auf die computer-genierte Visualisierung von Phänomenen, die erst jenseits des analog Photographierbaren in den Blick kommen, spricht der Beitrag Probleme an, die im zweiten Eröffnungsvortrag weiter ausgeführt werden.

Hier wird unter Digitalisierung nicht nur die universale Integration und Speicherung akustischer, optischer oder sprachlicher Zeichen in ein allumfassendes elektronisches Speichersystem verstanden. Vielmehr werden jetzt vor allem die mit der Digitalisierung gegebenen Möglichkeiten zur bildlichen, akustischen und sprachlichen Darstellung von Prozessen angesprochen, die mit den bisher üblichen proportionalen Wiedergabeverfahren weder sichtbar noch hörbar gemacht werden konnten. In dieser Perspektive bedeuten die von der Arbeitsgemeinschaft Medienwissenschaft und Wissenschaftsforschung erörterten Bildgebungsverfahren der neuen Naturwissenschaften keineswegs (wie man ergänzen könnte) das Ende einer *Lesbarkeit der Welt* (H. Blumenberg, 1981), sondern können verstanden werden als ein neuer Schub im *Prozess der theoretischen Neugierde* (Blumenberg, 1973)⁹; sie hat seit der Aufklärung – mit den Worten der Autoren der AG gesprochen – in der «Verkettung von technischen Artefakten, menschlichen Handlungen und diskursiven Strukturen» (S. 52) menschliche Wissensneugier immer neu forciert.

Denn waren es im Zeitalter der Aufklärung Mikroskop oder Teleskop, die in optischen Instrumenten das ohne diese Instrumente gar nicht Wahrnehmbare optisch-analog sichtbar machten, so sind es jetzt die nicht länger an die Vorgaben des photographisch Abbildbaren gebundenen digitalen Referentialitäten, die zusammen mit Fragen nach der Bezugsfähigkeit «epistemischer Dinge» die Notwendigkeit einer naturwissenschaftlichen Forschung ohne ontologisch vorgegebene Dinglichkeiten noch nachhaltiger als zuvor begründen. In dieser Perspektive kommt es darauf an, eine Position jenseits von Ding-Realismus und referenzfreien Konstruktivismen zu finden, und dies kann am ehesten dort gelingen, wo von Referentialität gilt, dass sie weder vorgängig da ist noch im Labor einfach nur konstruiert wird, sondern sich in komplexen Mensch/Apparat-Konstellationen «ereignet». Was genauer meint: sich in immer neuen Versuchen zur Widerständigkeit materieller Referenzerfahrungen «im Dazwischen von chemischen, physikalischen, diskursiven, experimentellen Anordnungen» verfestigt (S. 61).

9 Hergeliehen sind damit natürlich die Titel der seinerzeit Epoche machenden Bücher von Hans Blumenberg.

So etwas kann sich zum Beispiel dort ereignen, wo Bilder aus Messdaten gewonnen werden, die aus den experimentellen Eingriffen eines Elektronenmikroskops entstehen und insofern aus einer materialen Berührung zwischen Apparat und Referent hervorgehen. Solche Bilder können zwar nicht die untersuchte Materie selber repräsentieren, aber doch deren materiale Widerborstigkeit vorstellen, und Wissenschaft hat es in diesem Sinn auch hier keineswegs ausschließlich mit selbst erzeugten Bedeutungen, sondern mit der «materialen Qualität» (S. 74) zeichenvermittelter Referenzerfahrungen zu tun. Sie können in einander immer neu überbietenden wissenschaftlichen «Inskriptionen» in die Referentialität einer synthetisch erzeugten Welthaltigkeit überführt werden. In der Lesart der Autoren könnte eine solche Betrachtungsweise, die nicht auf das einzelne Bild, sondern auf die Gesamtheit der mit seiner Hilfe erzeugten Weltbilder gerichtet ist, auch in den Referentialitätsdebatten in der Medienforschung weiterhelfen. Darauf wird verschiedentlich zurückzukommen sein.

Referenz und Historiographie

Vor diesem Hintergrund schildert Wolfgang Fuhrmann sehr anschaulich am Beispiel von Ethnographie und Film in Deutschland das enge Zusammenspiel von technischer Apparatur, wissenschaftlichen Forschungsinteressen und diskursiven Netzwerken, das den frühen ethnographischen Film mit initiiert hat. Charakteristisch hierfür ist, wie nachhaltig das Interesse an der möglichst unverstellten Beobachtung visueller und akustischer Kulturpraktiken indigener Völker den Wunsch entstehen ließ, die technischen Leistungen von Phonograph und Kinematograph so mit einander zu verknüpfen, dass aus der Kombination dieser beiden Aufzeichnungssysteme das Gesamtbild einer «fremden» Kultur entstehen konnte. Daraus entwickelten sich noch vor dem auch in Deutschland einflussreichen Klassiker *NANUK, DER ESKIMO* (1922) die wissenschaftlich und kommerziell ertragreiche Produktion und Distribution von ethnographischen «Ansichten», in denen sich die Kamera als Forscher, Tourist und Beobachter bewährte. Und dies ereignete sich im Rahmen einer Rezeptionsform, in der – anders als heute – Fragen nach dem Unterschied zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Aufzeichnungen (noch) nicht zum Diskursstandard eines *Cinema of attractions* (T. Gunning) in der Frühzeit des Kinos gehörten.¹⁰

Wie sehr sich dies dort geändert hat, wo sich der Tierfilm von heute im Grenzgebiet zwischen Repräsentation und Simulation bewegt, macht der Hinweis von Nina Gerlach auf aktuelle Tendenzen in dieser Gattung deutlich. Dabei fällt auf,

10 Vgl. Tom Gunning: «The Cinema of attractions: Early Film, its Spactactors and the Avant-Garde». In: *Wide Angle* Jg. 8, Nr. 3/4 (1986) S. 63–70. Danach in: Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hrsg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London 1990, S. 56–62.

wie sehr in der Diskussion um den Realitäts-Anspruch des Tierfilms Fragen nach der voyeuristischen Ausbeutung wehrloser animalischer Subjekte, nach der Zulässigkeit von Dramatisierung, Narrativierung und (Spiel-)Filmisierung, nach der Abgrenzbarkeit von Fake und Fiction, nach der immer stärker werdenden Formatierung im Fernsehen sowie nach der Rolle hybrider Genremischungen gestellt werden – alles Fragen, die (wie die nächste Sektion zeigen wird) Problemstellungen eines Dokumentarfilmverständnisses überhaupt berühren (vgl. dazu S. 157ff.) Der Hinweis darauf, dass der Gegenstandsbereich des Animalischen die Ausgrenzung der Gattung des Natur- und Tierfilms aus der Geschichte des Dokumentarischen nicht rechtfertigen kann, findet insofern nicht nur in der quantitativen Relevanz der hier in Frage kommenden Programme und Formate eine Stütze. Vielmehr spricht alles dafür, dass im Blick auf den Tierfilm Probleme deutlich werden, die in einer strukturell ähnlichen Weise auch die Geschichte des auf das Humane konzentrierten Dokumentarfilms prägen.

Wie weit hier das Fernsehen als ‹Fenster zur Welt› eine neue Qualität dadurch erreicht hat, dass es zugleich Fenster in die private Welt seiner Mensch-Nutzer anbietet, demonstriert der auf zeitgenössische Fernseh-Formate ausgerichtete Beitrag Joan Kristin Bleichers. Um zu zeigen, auf welche Weise hier das Private das Authentische werden kann, ist es erforderlich, die aus der Diskussion um den Dokumentarfilm bekannten Um- und Neuschichtungen des ‹Realen› (vgl. o. S. 9) zunächst einmal in die Kategorie einer ‹außermedialen Realität› zu überführen (S. 111); sie kann (wie Natur- und/oder Wirtschaftskatastrophen) ganz unabhängig vom Medium Fernsehen dasein oder (wie Pressekonferenzen) von nicht-medialen wie medialen Akteuren für das Medium Fernsehen (mit-)geschaffen werden. Davon abzugrenzen sind ‹innermediale Realitäten, die außerhalb des Mediums keine Existenz [haben]› (S. 112). Vor diesem Hintergrund lässt sich dann zeigen, wie sehr in neueren Mischformaten der zwischen Sender und Empfänger auszuhandelnde Eindruck des ‹Authentischen› von medialen Strategien abhängt, die in die eigens für das Fernsehen geschaffenen innermedialen Realitäten den Referenzbezug auf Außermediales hineinbilden. Überall dort, wo dies gelingt, können ‹außermediale› Laiendarsteller oder ‹televisionäre Heldengestalten› aus Talkshows oder Doku-Soaps (S. 112) televisionäre Problemlösungen in tele-visionär ‹echt› gestaltete innermediale Lebenswelten einspeisen.

Auch der daran anschließende Beitrag von Christian Hißnauer beginnt mit einem systematisierenden Überblick über das vielfältige Panorama von ‹Reality›-Formaten, in denen das ‹wahre› Leben anscheinend ohne Unterlass den Bildschirm erobert – eine Entwicklung, die (wie der Beitrag ausführt) gar nicht so neu ist, sondern bereits in den 1970er Jahren einsetzte. Und, überschlägt man die Vielfalt und Heterogenität der in den 1990er Jahren kulminierenden Reality-Sendungen, dann kann man sich des Eindrucks nicht erwehren,

dass der in diesen Sendungen mediensozialisierte Fernsehzuschauer ein breites Repertoire von Rezeptionsstrategien zur Einschätzung medial inszenierter Authentizitätsversprechen auszubilden hatte. Diese Professionalisierung von Rezeptionsstrategien wird in den eigens analysierten Geschichtsspielen dadurch erleichtert, dass die hier einschlägigen *living history*-Formate den Laborcharakter ihrer historischen Lebenswelten keineswegs verdecken, sondern offen herausstellen. Von Seiten der Darsteller geschieht das dadurch, dass sie den Widerspruch zwischen ihrer eigenen Gegenwart und der von ihnen darzustellenden Geschichte artikulieren. Dies legt das auf den ersten Blick erstaunliche Resümee nahe, dass die häufig als «Krisenexperimente» (S. 129) angelegten Geschichtsspiele im Kern nicht auf die (nachträgliche) Bewältigung einer längst vergangenen Geschichte, sondern auf die zukunftsorientierte Perspektivierung der eigenen Gegenwart abzielen.

Wie sehr ein solches Verfahren, das die Inszenierung des Authentischen offensiv herausstellt, aus überholten Dichotomien herausführen kann, gibt der Beitrag von Ursula von Keitz anhand einer *living history* aus der unmittelbaren Gegenwart zu erkennen; es geht um die Referenzproblematik in Andres Veiels Film *DER KICK*. Zur Sprache kommt dazu die filmische Adaption eines Theaterstücks, in der die von Dokumentarfilmern wie Eberhard Fechner szenisch zugespitzte *oral history* der 1970er und 1980er Jahre in die «ästhetische Form des abstrahierenden Dokudramas» (S. 147) überführt wird. Erreicht werden soll damit eine Ästhetik des Dokumentarischen, in der sich das «dokumentarische Arbeiten am Undarstellbaren» (S. 143) weder auf die mimetische Nachbildung eines jegliche Vorstellungskraft übersteigenden kollektiven Ritualmords noch auf die nach unmittelbarer Authentizität strebende, direkte Reproduktion von Ton- und Schriftdokumenten einlässt. Stattdessen werden bei Andres Veiel Gesprächs- und Verhörprotokolle, Prozessakten und Prozessplädoyers von zwei Schauspielern gesprochen, die sich in die insgesamt sechzehn, jeweils neu aufzubauenden Sprecherrollen der Täter, Angehörigen, Freunde und Justizbeamten hinein- und wieder herausspielen. Es ist diese «bewegliche Referenz» jeweils neu verkörperter Sprecherrollen (vgl. S. 151 u.ö.), die den referentiellen Mehrwert einer Referenz ohne direkte empirische Referenzansprüche darstellt.

Denn auch von diesem jenseits der Dichotomie von Fiktionalität und Nichtfiktionalität operierenden referentiellen Mehrwert kann gelten, dass er weder vorgängig da ist noch ausschließlich konstruiert wird, sondern sich in der ebenso kalkuliert wie kontrolliert aufgebauten Interaktion mit empirischen Primärmaterialien «ereignet». Insofern hat das, was Ursula von Keitz als die «imaginative Repräsentation» (S. 147f.) einer selber nicht zugänglichen nichtfilmischen Realität bezeichnet, durchaus Analogien zu dem, was die AG Medienwissenschaft und Wissenschaftsforschung zur Möglichkeit materialer Referenzverfahren in den Konstrukt-Realitäten moderner Laborwelten ausgeführt hat.

Hybride

Solche und ähnliche Fragestellungen werden dort aufgenommen und weiter geführt, wo die bereits mehrfach angesprochene Verkoppelung fiktionaler Illusionsierungsstrategien mit Ansprüchen auf dokumentare Authentizität in den aktuell heftig diskutierten *Hybrid*-Formaten des Dokumentarfilms dezidiert und explizit zum Thema gemacht wird. Dabei wird deutlich, dass das, was heute als Hybridform des Dokumentarischen bezeichnet wird, in der Geschichte dokumentarischer, semidokumentarischer und pseudodokumentarischer Gattungen und Genres doch etwas weiter zurückreicht als vielfach angenommen. Dies ist jedenfalls ein Eindruck, den der erste Beitrag der Sektion zur Entstehungsgeschichte *dokumentarisch-fiktionaler Hybriden* im Fernsehen der DDR zwischen dem Ende der 1950er und dem Anfang der 1960er Jahre mit Nachdruck vermittelt.

Was dabei sofort auffällt, das ist die erstaunlich vielgestaltige Fülle von dokumentarisch-fiktionalen Mischformen; ihr Spektrum umfasst «szenische Dokumentationen, Filmessays, kurze politische Fernsehspiele mit anschließendem Rundtischgespräch, Fernsehfeuilletons, Dokumentarspiele», aber auch agitatorische Zweckformen (S. 159). Vor diesem Hintergrund widerlegen schnell und sichtbar montierte Doku-Fiktionen mit «West»-Referenz (S. 160ff.) nicht nur das Klischee eines bis heute als bedächtig bis langweilig eingeschätzten DDR-Fernsehens, sondern zeigen darüber hinaus ganz generell ein von Programmschemata und Genrekonventionen noch nicht behindertes Formpotential. Mit seiner Hilfe wird versucht, fiktionale Strategien (wie Introspektion oder interagierende Erzählerinstanzen) zur gezielten Verfremdung und Entlarvung ideologisch konkurrierender Wahrheitsversprechen einzusetzen. In den Mischformen mit DDR-Bezug dominiert demgegenüber ein Verfahren, in dem – wie am Beispiel der fernsehfilmischen Adaption eines literarischen Klassikers aus dem Umfeld des Bitterfelder Wegs gezeigt wird – die Strategien des Dokumentarischen die Wahrheit des Fiktionalen bestätigen sollen. Authentizität soll hier aus der Echtheit des «Kurzschluss-Zeichens» Fernsehbild entstehen.

Der Beitrag von Caroline Elias und Thomas Weber konfrontiert das Bild einer ideologisch gelenkten Dokumentarfilmproduktion mit Ansichten zur Geschichte marktorientierter Hybrid-Formate aus den frühen 2000er Jahren. Auffällt dabei anhand einer Stichprobe zu den Jahren 2000 und 2006 eine Verdoppelung von Sendungen, die sich einem der vielen Doku-Formate zurechnen lassen. Dies spricht – so die Autoren – dafür, dass die in den neueren Hybrid-Formaten kulminierende Verunsicherung vertrauter Authentizitätsversprechen mit der wachsenden Einsicht in die Möglichkeit digitaler Bildmanipulationen durchaus einhergeht, beide Entwicklungen aber das Interesse des Publikums an dokumentarischen Sendeformen eher steigen als schwinden lassen. Nimmt man an, dass die dadurch gegebenen quantitativen Steigerungsraten einen Rückgang an Quali-

tätsprodukten keineswegs aus-, sondern eher einschließen, so gewinnt die These an Plausibilität, dass die in neueren Hybrid-Formaten zu beobachtende Produktion ästhetischer Defekte exakt auf diese Zusammenhänge <referentiell> verweisen möchte. Um dies zu demonstrieren, folgt auf die analytische Untersuchung eines solchen Defekts als Referenz ein ausführlicher Einblick in die Arbeitssituation von Filmemachern; sie arbeiten unter immer härteren Wettbewerbsbedingungen nahezu ausschließlich für Fernsehanstalten, begreifen den Dokumentarfilm im Kino aber immer noch als das eigentliche Ziel ihres Arbeitens.

Damit ist ein ästhetischer wie ökonomischer Rahmen angesprochen, in dem sich das ereignet, was in entsprechenden Hybrid-Formaten als Integration fiktional inszenierter Re-Enactments gilt und den Eindruck von Authentizität keineswegs schwächen, sondern verstärken sollte. Dazu zeigt der Beitrag von Andreas Wagenknecht, wie intensiv gerade in den als Herzstück des Dokumentarischen geltenden Genres der Reportage, Dokumentation und des Magazinbeitrags versucht wird, in inszenierten Szenen so etwas wie die fiktionale Beglaubigung historischer Authentizitäten zu erzielen. In den daraus entstehenden Gemengelagen können Unterscheidungen zwischen <fiktional> und <nicht-fiktional> nicht von einem ohnehin nie einzulösenden Verifikationsanspruch ausgehen, sondern sich allein auf produktionsseitig angelegte und rezeptionsseitig beglaubigte textuelle, paratextuelle und kontextuelle Indikatoren der Realisierung oder Irrealisierung beziehen. Insofern meint Referenz auch hier nicht etwas, was einfach da ist oder nur fiktional erzeugt wird, sondern etwas, das sich in der «Unschärfe» (S. 207) eines Dazwischen aus fiktionalen und nicht-fiktionalen Textsignalen ereignet.

Wie intensiv sich solche Argumentationen mit einer nach wie vor existenten Rhetorik des Faktischen auseinandersetzen müssen, zeigt der Beitrag von Thomas Waitz zum Dokudrama bei Hans-Christoph Blumenberg sehr anschaulich. Dabei plädiert der Beitrag mit Nachdruck für eine differenzierte Einschätzung von Problemlösungskompetenzen im Kino des Mainstreams dort, wo versucht wird, zwischen einer (an Kracauer erinnernden) materialen Faktographie des photographischen Aufzeichnungsverfahrens und dem Homogenitätsanspruch eines in sich geschlossenen filmischen Illusionismus zu vermitteln. Um die daraus entstehenden Probleme zu veranschaulichen, werden zwei Fernsehproduktionen, die Hans-Christoph Blumenberg koproduziert hat, untersucht, und die Leitthese der Argumentation lässt sich dahin gehend zusammenfassen, dass in der Hybridform dieser Dokudramen sowohl die Brüche und Friktionen faktographischer Rekonstruktionen wie auch die Homogenität narrativ erzeugter Illusionismen deutlich hervortreten. Dient ersteres dem bewussten Herausstellen einer filmisch erzeugten Rhetorik des Faktischen, so letzteres der affektiv überzeugenden Konstruktion sinnerzeugender Erzählsammenhänge.

Solche Unentschiedenheiten spielen dort keine Rolle mehr, wo aus dem Nebel (eines) postmodernen Dokumentarfilms Strategien eines Dokumentari-

schen hervortreten, mit deren Hilfe nicht wesenhafte Wahrheiten verkündet, sondern relative und kontingente Wahrheitsansprüche überprüft werden. Um dies zu erreichen, operiert der von Matthias Steinle vorgestellte Oscar-Preisträger Errol Morris mit einem Aufnahme-Dispositiv aus Telepromptern, das seine Interviewpartner dorthin befördert, wo sie sich am liebsten aussprechen: ins Fernsehen. Welche Resultate man dabei erzielen kann, lässt im Dokumentarfilm *THE FOG OF WAR* der ehemalige amerikanische Verteidigungsminister Robert Mc Namara erkennen; er hat im Zweiten Weltkrieg Brandbombardements vorherberechnet, die die Wirkung der beiden Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki bei weitem überboten, danach als Manager der Automobilmarke Ford die ersten Sicherheitsgurte mitentwickelt und möchte sich im Kontext des von ihm mit zu verantwortenden Vietnamkriegs nicht (wie allgemein angenommen) als Scharfmacher, sondern als Warner präsentieren.

Damit aber will der Film nicht die eine neue <entschuldigende> Wahrheit entdecken, sondern darstellen, wie Menschen in Medien Wahrheit zugleich suchen und vermeiden. Insofern versucht sich der Film nicht an einer von einem Medienprofi wie McNamara aller Wahrscheinlichkeit nach ohnehin souverän abgewehrten direkten Entlarvung, sondern daran, in der ironie- und widerspruchsfreien Art und Weise einer professionell inszenierten Medienpräsentation die in einer derart interessegeleiteten Medienkommunikation sorgsam verborgenen Irritationen und Abgründe herauszuarbeiten. Auch hier ereignet sich Wahrheit insofern nicht in entlarvenden oder ideologisierenden Einstellungen, sondern im Dazwischen eines Geflechts aus Ereignissen, Erinnerungen und medial vermittelten Anschauungsbildern, und um dies zu zeigen, wird in diesem Film nicht dokumentarisiert oder gar authentisiert, sondern ganz bewusst und offen fiktionalisiert und derealisiert.

Solche Versuche zu einer umfassenden Neudefinition allzu vertrauter Begriffe werden dort fortgesetzt, wo sich Franziska Heller von der Kino-Philosophie Gilles Deleuze zu einem neuen Blick auf das Problem prozessualer Authentifizierungsstrategien inspirieren lässt. Herzstück dieser theoretischen Neupositionierung ist die Annahme, dass die herkömmliche Unterscheidung zwischen dokumentarischen, weil nicht eigens für den Film konstruierten Bildern, und fiktionalen, weil nur für den Film konstruierten Bildern, nicht ausreicht. Sie wäre vielmehr aufzugeben zugunsten eines Erklärungsmodells, in dem zwischen der Gesamtheit möglicher <virtueller> Bilder und den in bestimmten Konstellationen aktualisierten <realen> Bildern unterschieden werden sollte. Re-präsentation meint dann endgültig nicht länger die Darstellung fingierter oder nicht-fingierter Wirklichkeiten, sondern die Modellierung raum-zeitlicher Konfigurationen, in denen Schauspieler die Entstehung <realer> Bilder als Aktualisierung virtuell möglicher Bilder darstellen. Und zwar so, dass im «singulären Moment» eines aktualisierten Bilds zugleich die zeitlich «unbegrenzte Wiederholbarkeit» (S. 242) ei-

ner solchen Modellierung aufscheinen sollte. Für die technische Möglichkeit einer solchen Verdichtung von Zeit steht für Deleuze, wie man aus seinen Kino-Büchern weiß, das Bewegungs- und Zeitbild des Kinematographen.

Damit führt diese äußerst produktive Adaption der Kino-Philosophie Deleuze zurück zu einer Auffassung von Referenz, die auf eine ganz neue Weise von den (mit Kracauer zu sprechen) technischen und ästhetischen «Grundeigentümlichkeiten des Films» (s.o. S. 8) her denkt, damit die in der Geschichte des Films erst nachträglich etablierte Unterscheidung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm nicht mitmacht und darin abermals strikt «ontologisch» argumentiert. Vor diesem Hintergrund macht es Sinn, die Probe aufs Exempel einer solchen Theorie anhand eines Dokumentarfilms zu machen, in dem Schauspielerinnen über Prozesse der Selbst- und Fremdkonstitution im medialen Kontext ständig wechselnder medialer Erwartungen reflektieren («Das ist ja auch immer so schwierig – das Bild, was die Leute von einem haben», S. 248). Ein solcher die Erwartungen des Zuschauers stets einbeziehender Ansatz ermöglicht Einblicke in die Paradoxien prozessualer Authentisierungsstrategien, in denen sich die Authentizität eines Schauspielers nicht in der Verschmelzung mit einer Rolle oder mit vielen besonders «echt» gespielten Rollen verwirklicht, sondern im prinzipiell nicht begrenzbareren Wechselspiel aus Aktualität und Virtualität von Schauspieler-Rollen ereignet. In der Erweckung eines solchen Wahrnehmungsmodus im Zuschauer ist, so der Beitrag abschließend zu Recht programmatisch, ein an weiteren Beispielen zu überprüfender «dokumentarischer Mehrwert» (S. 252) zu erreichen.

Kritischer Dokumentarfilm

Neue Technologien und innovative ästhetische Strategien waren in der Geschichte der Medien immer wieder Anlass zu politischen Utopien. In ihnen sollte eine von «Neuen Medien» möglich gemachte umfassende mediale Partizipation einer mindestens ebenso universal gedachten politischen Partizipation den Weg bereiten. Dabei spielte der Gedanke, dass Neue Medien Asymmetrien in der Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient einebnen oder Medien-Konsumenten die Chance zur aktiven Aneignung neuer Medientechnologien eröffnen könnten, stets eine große Rolle. Hans Magnus Enzensberger, der als Medienprognostiker dem Neuen bis heute immer ein wenig voraus sein will, hat sich in seinem berühmt gewordenen *Baukasten zur Theorie der Medien* des Jahres 1970 als erster in diesem Sinne den damals in ihren Auswirkungen noch kaum überschaubaren elektronischen und digitalen Medien zugewandt. Dass diese dann doch eine etwas andere Entwicklung nehmen sollten, hat ihn im Jahr 1988 vom Fernsehen als dem zeitgemäßen *Nullmedium* auf eine provokant ein-

verständliche Art und Weise sprechen lassen. Dazu hieß es schon im Untertitel des Essays: *Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind*.¹¹

Insofern macht es durchaus Sinn, wenn sich Peter Zimmermann vom Enzensberger-Baukasten des Jahres 1970 zur Skizze einer möglichen Camcorder Revolution inspirieren lässt, die zugleich die durchaus gegenläufigen politischen Entwicklungen im Blick hat. Vor diesem Hintergrund sind politisch aktive Filmemacher und Videoaktivisten aufgerufen, Handkameras als ‹Zeichenstift› und digitale Kommunikationstechnologien als interaktive Kommunikationsnetze zu nutzen, woraus nicht nur für Filmemacher wie Michael Moore oder Errol Morris, sondern auch für NGOs (=Non Governmental Organisations) wie Menschenrechts- und Umweltgruppen und Globalisierungsgegner ebenso innovative wie allgemein zugängliche, weil erschwingliche neue mediale Basistechnologien entstehen sollen. Der Hinweis darauf, dass im World Wide Web aber nicht nur Greenpeace und subversive Videoaktivisten tätig sind, sondern ‹terroristische, rassistische, pornografische, gewalttätige usw. Videos› (S. 261) verbreitet werden, was politische und staatliche Netzkontrollen auf den Plan ruft, macht zugleich aufmerksam darauf, wie schwer überschaubar sich die Zukunftsaussichten von Video im Netz und Web 2 gegenwärtig darstellen.

Was in dieser Situation Mut machen kann, ist eine Einschätzung wie die von Kay Hoffmann, die von einer Rückkehr des Politischen im Dokumentarfilm ausgeht. Belege hierfür sind nicht nur auch kommerziell erfolgreiche Produktionen wie Sönke Wortmanns *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN* (2006) oder Naturdokumentationen wie *DEEP BLUE* (2004) und *UNSERE ERDE* (2008). Hinzu kommen neue Präsentationsmöglichkeiten, wie sie sich in den dokumentarischen Spartenkanälen im Fernsehen, in der statistisch belegten Zunahme des Dokumentarfilmmarktes, der bereits von Peter Zimmermann herausgestellten Veränderung der Produktionstechnik und dem Erproben neuer dramaturgischer Gestaltungen in Hybrid-Formaten wie Doku-Soap, Zeitreise oder Living-Science eröffnen. Der Blick auf einige neuere, politisch wie ästhetisch eher radikale Produktionen veranlasst aber auch hier dazu, die medienpolitische Lagebeschreibung offen zu halten. In Kontexten, in denen häufig nahezu ausschließlich von einer durch nichts aufzuhaltenden Globalisierung und Kommerzialisierung die Rede ist, eine keineswegs überflüssige, sondern dringend gebotene Erwägung.

Vernetzte Referenzen

Wenn es, wie die bisherigen Beiträge nahe legen, richtig ist, dass Referenzbeschreibungen aufgrund von Textmerkmalen auf nichts anderes als eine Ver-

11 Gesammelt sind diese Essay in Hans Magnus Enzensberger: *Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit*. Hrsg. v. Peter Glotz. München 1997.

doppelung von vorgegebenen Textsignalen hinauslaufen und wenn es weiter mindestens ebenso richtig ist, dass Versuche zur empirischen Verifikation von Textmerkmalen in die Falle nicht beweisbarer externer Wahrheitsansprüche hineintappen, dann könnte der Eindruck entstehen, dass über Referenzansprüche allein dort entschieden wird, wo in den dazu erforderlichen diskursiven Verhandlungen zwischen Produzenten und Rezipienten die entsprechenden Macht- oder gar Verblendungspotentiale zur Verfügung stehen. Wenn dem so wäre, dann ließe sich zwischen dem Wahrheitsanspruch eines Leni Riefenstahl-Parteitagfilms und den Wahrheitsverhandlungen eines Errol Morris keine begründbare Abwägung oder gar Entscheidung fällen.

Wie um diesem Eindruck entgegenzuwirken, zeigt der Beitrag von Martin Doll über *«Dokumente, die ins Nichts verweisen»* ein weiteres Mal, wie unentbehrlich es ist, Erörterungen über den diskursiven Charakter von Wahrheitsentscheidungen medientheoretisch zu fundieren. Um dies zu demonstrieren, will der Beitrag zunächst einmal klarstellen, dass die Entlarvung von Fälschungen als Fakes keineswegs darauf hinausläuft, in einer Agonie des Realen (für die dann Jean Baudrillard verantwortlich zeichnet) die Frage nach dem Realen für obsolet zu halten, sondern ex negativo anzeigt, wie sehr die Feststellung eines Fakes die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit von etwas *«Realem»* einschließt. Um diese diskursiv offenkundig nie still zu stellende Frage nicht beliebig, sondern methodisch kontrolliert anzugehen, schlägt der Beitrag eine Definition von Medienwahrnehmung vor, in der nicht die Aufzeichnung eines für sich genommen außermedialen Wahren, sondern ein medial vermittelter *«Prozess des Wahr-Werdens»* (S. 276) darüber entscheidet, ob etwas als wahr oder falsch gelten könne. Dabei ist strikt zwischen der Wahrheit einer technisch einwandfreien Signalübertragung und der Wahrheit einer semiotisch verankerten Sinnzuschreibung zu unterscheiden.

Für beide gilt in einer Kracauer mit Peirce luzide fortschreibenden Argumentation die Zuschreibung eines Wahrheitsanspruchs, der von der Beschreibung der *«photochemischen Produktionsbedingungen der (Bewegt-)Photographien»* (S. 278) ausgeht: er sei indexikalisch darin, dass der Rezipient von den vom wahrgenommenen Objekt ausgehenden, photochemisch aufgezeichneten Lichtstrahlen wisse und dieses Wissen anwende. Ikonisch werde dieses Wissen dann, wenn die in diesem Aufzeichnungsmodus übermittelten Lichtdaten im Prozess ihrer photochemischen Entwicklung und Fixierung: In Zeichengebilde transskribiert werden, aus denen sie in eine in sich geschlossene Ähnlichkeitsbeziehung mit dem wahrgenommenen Objekt überführt werden können. Unterscheidet man so zwischen der physikalisch determinierten Übermittlung bedeutungsfreier Lichtdaten und dem proportionalen *«In-Eins-Bilden»* (S. 279) der von diesen Lichtdaten generierten Zeichen, dann entsteht aus dieser *«Zweiheit»* eines photochemischen Aufzeichnungsverfahrens das, was man die antimimetische Mimesis eines Zeichen

und Bezeichnetes in eins setzenden photographischen bis bewegt-photographischen «Kurzschluss-Zeichens» nennen könnte.

Trennt man so zwischen der Perzeption nicht-mimetischer Sinnesdaten und der Apperzeption dieser Lichtdaten zu mimetischen Ähnlichkeitsbeziehungen, dann rücken «analoge» Medien und «digitale» Medien ein weiteres Mal dann zusammen, wenn richtig ist, dass auch die für sich genommen unanschaulichen Rechenvorgänge eines Computers sinnfreie Datengebilde generieren, die erst dann verständlich werden, wenn sie mit mimetisch hergeleiteten Ähnlichkeitsbeziehungen verknüpft werden können. Was so gesehen in den digitalen Medien als neu erscheint, ist insofern nicht dieses Verfahren an sich, sondern seine Fortführung dort, wo im Computer erzeugte Animationsbilder ohne die Lichtsignale vorgegebener physischer Referenten auskommen. Wird auch dabei (so bereits Rüdiger Maulko) nach dem Muster eines photographischen Illusionismus verfahren, dann gilt auch hier der realistische Ikonizitätseffekt eines «*Das-ist-gewesen*» (Martin Doll, S. 281) und damit die Simulation medial generierter Wahrheitseffekte.

Darauf deutet die Diskussion um den Geltungsanspruch aktueller Authentizitätscodes in Film, Fernsehen und Internet, die in dem Beitrag von Susanne Regener vorgestellt wird. Dazu beginnt der Beitrag mit einem Überblick über die Aufzeichnungsintensität von Webcams, Digidcams oder Handycams und erörtert sodann Verständigungsprozeduren über die Geltung von Wahrheits- und Authentizitätscodes; diese werden selbst dort, wo nicht länger von Fiktionen, sondern von Simulacren gesprochen wird, mit ikonischen Authentizitätseffekten («ich bin es, ich bin echt, ich bin au naturel») beglaubigt (vgl. S. 300). Danach kommt das filmische Selbstporträt eines dänischen Filmemachers zur Sprache, in dem fremdes Filmmaterial, animierte Familienphotos, kaleidoskopartige Bildmontagen, Ausschnitte aus wissenschaftlichen Filmen und Bild-Mapping eine unendlich erscheinende Vielfalt an Spielräumen zur Wahrheitsproduktion einer Lebensgeschichte bereitstellen. Blicke in die Hyperrealität Fernsehen führen danach ein in den Deutungs-«Kampf um Individualität und Wahrheit der Performance» (S. 306), wie er im frühen 21. Jahrhundert mit den Mitteln des Fernsehens und des Computers geführt wird. Dieser Deutungskampf kann in einem derart großen Einverständnis mit den Mitteln einer «realistic fictional story» (S. 312) geführt werden, dass die Entlarvung eines Video-Blogs als Fake die Attraktivität des Blogging nicht schmälert, sondern steigert (vgl. ebd.).

Solche Einblicke setzen sich fort in der Beschreibung und Analyse von Weblogs, V-Blogs und Online-Tagebüchern, wie sie im weit ausholenden Beitrag von Karin Bruns vorliegen. Hier wird deutlich, dass aus der «Verschränkung und Ver-Linkung von dokumentierendem (Film- und Foto-)Footage und (auto-)biographischen Narrativen» (S. 314) nicht nur die Utopie einer neuen Form von «herrschaftsfreier Kommunikation» (S. 315) entsteht, sondern daraus auch

(wie schon von Peter Zimmermann herausgestellt) herrschaftskonforme konservative Medienverbände aus Print, Radio, TV, Online-Zeitschriften, Mailinglisten und Blogs resultieren. Umso wichtiger wird es, in der Analyse der Personal-, Sketch-, Business-, Science- oder Photo- und Video-Blogs die medientechnischen Möglichkeiten zur Enthierarchisierung wie Rehierarchisierung medialer Kommunikationsformen so genau wie möglich zu beobachten. Bei einem solchen Herangehen zeigt sich in der Praxis der Personal Blogs eine Dominanz von Kürzestnarrationen, Link-Listen, Verzeichnissen und Sammelalben, Emoticons, Akronymen und Icons, deren Adaption mit Erzähl- und Darstellungskonventionen von sehr verschiedener Herkunft versetzt werden.

Der Blick auf solche und andere Konstellationen und Kontinuitäten kann am ehesten erhellen, wie im Aufbau und Ausbau einer «Blog-Persönlichkeit» zu einer «symbolisch und sprachlich strukturierten Identität» (S. 332) Verfahren wirksam sind, wie sie aus Text, Schrift, Typografie, Fotografie, Film, Fernsehen und Computerspielen bekannt sind, jetzt aber in die Virtualität eines ebenso offenen wie unendlichen Textes überführt werden. In ihm garantiert nicht ein einzelner Textbaustein, sondern die synthetische Welthaltigkeit immer neu generierbarer «epistemischer» Identitäten das Vertrauen darauf, dass auch im Netz «Authentisches» immer dann gelingt, wenn es als eine überzeugend hergeleitete Realisierung aus einer prinzipiell unbegrenzten Anzahl von Authentisierungsmöglichkeiten inszeniert wird. Wenn dies gelingt, kann man sogar von Fakes sagen «who cares ... it's the internet» (S. 312).

Resümee

Sieht man die Dinge so, dann lässt sich jetzt noch entschiedener als bisher nicht länger die Wahrnehmung eines für sich genommen außermédialen «Realen» von der Wahrnehmung eines davon zu unterscheidenden innermedialen «Realen» trennen. Hilfreicher ist es stattdessen, von der Annahme eines stets medial vermittelten dynamischen «Prozess des Wahr-Werdens» (S. 276) auszugehen. Hier meint Realität dann endgültig nicht länger etwas irgendwie dinglich Vorgegebenes, sondern den Prozess, in dem «virtuell» mögliche Bilder zu aktuell «realen» Bildern werden (so, wie erinnerlich, die Deleuze-Adaption Franziska Hellers). In einem solchen Prozess lassen sich in der Form einer relativ stark abstrahierenden Typologie die folgenden Stadien unterscheiden:

Diese Typologie beginnt – erstens – mit der technischen Realität sinnfrei produzierter Datensignale, und darin unterscheiden sich, wie gezeigt, analoge wie digitale Medien nicht grundsätzlich. Daran schließt sich an – zweitens – die semiotische Realität einer Transformation sinnfreier Zeichen in bedeutungsgeladene Zeichenwelten, und die dazu erforderlichen Prozeduren zur Herstellung

von Ähnlichkeitsbeziehungen halten sich auch dort, wo digitale Medien ohne physische Referenten auskommen (vgl. o. S. 108f., 205f.). Darauf kann – drittens – aufbauen die textuelle Realität einer das einzelne Zeichen überschreitenden ›Beschriftung‹ von Zeichen. Hieraus entstehen die Gattungen und Genres, von deren dokumentarischer bis dokumentarisch-fiktionaler Gestaltung die Mehrzahl der Beiträge in diesem Band handelt.

Geht man davon aus, dass die genannten Realitätsebenen in jedem Medienartefakt mehr oder weniger explizit miteinander verknüpft werden, dann lässt sich für den Bereich der klassischen Kino- und Fernseh-Dokumentation sagen, dass die dazu erforderlichen Mischungen illusionistisch kaschiert werden können (eine Leni Riefenstahl nannte dies ›Gestaltung‹), sich referentiell oder selbstreferentiell ausstellen lassen (ein Errol Morris machte darin die mediale Professionalität im Wahrheit Darstellen und Wahrheit Vermeiden deutlich) oder in erkenntniskritischer Absicht durchbrochen werden (dafür könnte der mehrfach angesprochene Anti-Illusionismus eines Alexander Kluge geltend gemacht werden). Demgegenüber wird das Aufdecken nicht kenntlich gemachter Manipulationen immer dann als Fake inkriminiert, wenn es darum geht, das daran sichtbar gewordene Potential weithin üblicher Referenzmanipulationen wieder zu verdecken.

Vor diesem Hintergrund kann es nicht verwundern, dass auch in den Netzmedien das, was als Fake die nicht erkannte Manipulation kennzeichnet, nur dann perhorresziert wird, wenn – so einige Making-of-Blogs – «Ehrlichkeit, Glaubwürdigkeit, Transparenz» (vgl. S. 324) der bis dahin erlaubten bis tolerierten Bearbeitungsmöglichkeiten gefährdet erscheinen können. Geschieht das nicht, dann kann, wie gesagt, gelten: «it's fake ... who cares ... it's the internet» (vgl. S. 312). Darin zeigt sich – vielleicht – eine mit dem frühen *Cinema of attractions* vergleichbare Faszination an den technisch wie ästhetisch neuen Möglichkeiten zur Transformation des Virtuellen ins Reale.

Was mit anderen Worten meint, dass Referenz immer dann zur Sprache kommt, wenn Referenzansprüche nicht mehr oder noch nicht als selbstverständlich gelten. Ob dies die Stunde einer theoretisch wie methodisch kompetenten Medienwissenschaft ist, darüber kann am besten der Leser der Beiträge in diesem Band entscheiden.