**Robert Schändlinger: Erfahrungsbilder.
Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film**

Konstanz: UVK Medien 1997 (CLOSE UP, Bd.8), 521 S.,
ISBN 3-89669-214-3, DM 65,-

Die überarbeitete Fassung der 1994 von der Universität Frankfurt angenommenen Dissertation beschreibt die Möglichkeiten dokumentar(film)ischer Realitätsaneignung und -vermittlung. Dokumentarische Bilder stellen dabei den Ausgangspunkt als Vergegenständlichung der Erfahrungsbildung ihrer Produzenten dar. Diese Erfahrungsbilder wiederum dienen der Erfahrungsbildung der Rezipienten von Film und Fernsehen in einem komplexen medialen Kontext, quasi als „Erfahrungsbildungsbilder“. Um dies zu reflektieren, verlagert die Untersuchung ihren Schwerpunkt vom dokumentarischen Bild hin zur dokumentarischen Erfahrung. Auf dem Stand der jüngsten Dokumentarfilmtheorie werden verschiedene theoretische Modelle diskutiert, die Entwicklung der technischen Apparate nachgezeichnet und exemplarische Beispiele aus dem Bereich des Films und der Fotografie besprochen.

Robert Schändlinger spannt in seinem Beitrag zur visuellen Soziologie, die alles andere als eindeutig definiert ist, einen weiten Bogen. Als Vorläufer werden die sozialdokumentarische Fotografie im Auftrag der Farm Security Administration in den USA Ende der dreißiger Jahre, die britische Dokumentarfilmschule und Humphrey Jennings Arbeit vorgestellt. In Auseinandersetzung mit Theorie und Praxis des ethnographischen Films belegt der Autor, daß dem dokumentarischen Bild keine ontologischen Eigenschaften der Realitätsdarstellung innewohnen, was die Überschrift „Film und Realität – eine großartige Verwechslung“ auf den Punkt bringt. Eine Verwechslung, die für die weniger großartige Tatsache verantwortlich ist, daß der ethnographische Film kaum über den Status eines „Beweis- oder Illustrationsmittels“ (S.81) hinausgekommen ist. (Was wohl jeder, der auf der Lein-

wand Schritt für Schritt die quälend langsame Entstehung eines Tontopfes als Verkörperung indigener Kultur verfolgt hat, nachvollziehen kann.) Statt wirklichkeitskonservierende Eigenschaften der Technik oder die Übereinstimmung mit der außerfilmischen Realität hervorzuheben, gilt es, die Wissenschaftlichkeit an „der Form der Gestaltung eines Films zu entwickeln“ (S.141) und die „Modi des Verweises auf die Realität als Möglichkeit der dokumentarischen Erfahrungsbildung“ (S.43) zu thematisieren. Auf der Höhe der Filmtheorie sei die Reflexion über den ethnographischen Film erst seit David MacDougall, dessen Konzept gegen Eva Hohenbergers Kritik verteidigt wird. Dieser wirft Schändlinger ein zu unflexibles Modell aufgrund ahistorischer und formalistischer Einflüsse vor. Erstaunlich ist, daß Hohenbergers Ansatz, die eine der ersten Dissertationen in der Bundesrepublik zum Dokumentarfilm vorgelegt hat, nicht weiter diskutiert wird, wohingegen anderen, weit weniger fruchtbaren Ansätzen wie Wenders Meta-Medienreflexionen – allerdings in anderem Zusammenhang – relativ viel Platz eingeräumt wird. Schändlinger verfolgt einen „ganzheitlichen“ Ansatz, der die unterschiedlichen Ebenen und Faktoren mit ihren wechselseitigen Einflüssen zu berücksichtigen sucht: „Nur im Zusammenhang von erreichtem Stand der Filmtechnik, genrebezogenen Darstellungskonventionen und Rezeptionserwartungen sowie im Kontext von Medienerfahrung und -nutzung der Rezipienten können zuverlässige Aussagen über die Wirkung einzelner Aspekte der Filmgestaltung getroffen werden.“ (S.92)

Der Autor vermeidet die müßige Frage, wie ein soziologischer Film zu definieren ist, und untersucht statt dessen die soziologische Relevanz des Dokumentarfilms. Diese sieht er nicht in thematischer oder inhaltlicher Verwandtschaft, sondern in einer tiefenstrukturellen Affinität zwischen sozialwissenschaftlicher und filmdokumentarischer Erfahrungsbildung. Wissenschaft und Kunst haben als Diskurse über die Realität gleichermaßen dokumentarische Verfahren zur Erfahrungsverarbeitung entwickelt. Ausgehend von einer Neubewertung der Kreimeier-Wildenhahn-Debatte wird in diesem Zusammenhang der ideengeschichtliche Einfluß der Romantik geschildert.

Unter der Prämisse, daß für die Entfaltung dokumentarischer Formen Video und Fernsehen eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben, werden deren technische Entwicklung nachgezeichnet und der strukturelle Unterschied zum Kino herausgearbeitet. Als gesellschaftlichem Leitmedium räumt Schändlinger dem Fernsehen bei der Wirklichkeitsvermittlung eine zentrale Rolle ein. Von besonderem Interesse dabei ist die Untersuchung des bisher wenig beachteten Einflusses von Strukturmerkmalen des Fernsehens auf Dokumentarfilme. Der kaum untersuchte Aspekt des Seriellen wird am Beispiel von *Berlin – Ecke Bundesplatz* erörtert. Der Vergleich dieser dokumentarischen Serie mit der *Lindenstraße* dient als Beleg, daß unter dem Einfluß des Fernsehens fiktionale und dokumentarische Elemente sich annähern.

In Auseinandersetzung mit Theorien des Filmverstehens wird der gordische Knoten „dokumentarisch versus fiktional“ im Rekurs auf Roger Odins Konzept

der „dokumentarisierenden Lektüre“ in den Rezeptionsakt verlagert. Auf verschiedenen Ebenen kann die dokumentarisierende Lektüre auf jeden Film angewandt werden, egal ob nach traditionellem Verständnis Dokumentar- oder Spielfilm. – Das Dokumentarische schlägt zurück: Nach der radikalen Kritik der „Fiktion der Nichtfiktionalität“ (Jan Berg) jetzt die „Nichtfiktionalität der Fiktion“. – Darauf aufbauend, entwickelt Schändlinger sein Modell der „dokumentarisierenden Lektüre als Kontextualisierung“, das „nicht nur die medienbezogene Erfahrung, sondern die gesamte soziale und kulturelle Praxis der Rezipienten“ miteinbezieht (S.331). Am Beispiel eines sozialkundlichen Unterrichtsprojektes im Rahmen eines Kurses zum nachträglichen Erwerb der mittleren Reife wird die Umsetzung in die Praxis erläutert. Der Verlauf des Projektes zeigt, daß Film als Ausgangspunkt der Erfahrungsbildung einen Zugang zu sensiblen Themen wie Fremdenfeindlichkeit und Neonazismus ermöglicht. Gleichsam belegen die Reaktionen der Teilnehmenden die Dominanz des Fernsehens als Medium der Realitätsaneignung: Bilder galten als authentisch, weil sie der Darstellung im Fernsehen entsprachen.

Die Beschreibung des Projektverlaufes, für die Schändlinger exemplarischen Anspruch reklamiert, erfaßt anschaulich die Vielschichtigkeit der zu berücksichtigenden Elemente medienpädagogischer Arbeit mit Film- und Fernsehen. Die Vielzahl der angesprochenen Ebenen in den Bereichen der Produktion, Diffusion und Rezeption sowie die in unterschiedlichen Zusammenhängen diskutierten Theorien erschweren manchmal die Erfahrungsbildung anhand der Lektüre von *Erfahrungsbilder*. Die gerechtfertigte Kritik des Autors an traditionellen Definitionen und filmanalytischen Verfahren verweist auf die Notwendigkeit der Kontextualisierung von Medienprodukten. Offen bleibt die Frage, inwieweit das entwickelte Konzept auch in anderen, nichtpädagogischen Bereichen fruchtbar gemacht werden kann.

Matthias Steinle (Paris)