

Reinfandt, Christoph. „Was der Fall ist: Von Tat-Sachen und Gegebenheiten in den BBC-Dokumentationen *Windrush* (1998) und *The Human Body* (1998).“ In: Mario Grizelj, Oliver Jahrhaus, Tanja Prokić, Hrsg. *Vor der Theorie: Immersion – Materialität – Intensität*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014: 269-289.

Abb. 3: Carl Breitbach. Theodor Fontane. Gemälde (1883). Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/I/fontapor> (Stand: 12.12.2013).

Abb. 4: Fontanes Schreibtisch. Detail aus Abb. 2.

Abb. 5: Gisèle Freund: Paul Valéry. Farbfotografie (1938). In: Dies.: Portraits von Schriftstellern und Künstlern. München 1989, Abb. 3.

Abb. 6: August Strindberg: Selbstporträt. Fotografie (1886), Doppelseite. In: R. Goetz: Celebration. Texte und Bilder zur Nacht. Frankfurt/M. 2004, S. 284f.

CHRISTOPH REINFANDT

Was der Fall ist

Von Tat-Sachen und Gegebenheiten
in den BBC-Dokumentationen *Windrush* (1998)
und *The Human Body* (1998)

In seiner Abschiedsvorlesung von der Universität Bielefeld 1993 widmete sich Niklas Luhmann den beiden Leitfragen, mit deren Hilfe sich die Soziologie als akademische Disziplin ihrem Gegenstand annähert, nämlich einerseits ‚Was ist der Fall?‘ und andererseits ‚Was steckt dahinter?‘.¹ Während sich die Soziologie als positivistische empirische Wissenschaft voll und ganz der Beantwortung der ersten Frage widmet, konzentriert sich die Tradition der Soziologie als kritische Theorie auf die zweite. Das von Luhmann am Ende seiner aktiven Laufbahn diskutierte Problem ist nun, wie diese beiden Leitfragen in eine einheitliche Theorie der Gesellschaft zu integrieren sind, ohne dass dies in das Paradox führt, manifeste und latente Strukturen der Gesellschaft als dasselbe darstellen zu müssen. Offenbar ist es der Soziologie bis Anfang der 1990er Jahre und möglicherweise bis heute recht gut gelungen, dieses Problem auszublenden, indem Forschung und Lehre zum Teil in einem Zustand ‚vor der Theorie‘ vollzogen werden. „Es wird“, so stellt Luhmann mit der ihm eigenen trockenen Lakonie fest, „nahezu alles erlaubt – sofern man sich auf eine externe Referenz berufen kann.“² Dies gilt sowohl für den empirisch-positivistischen Fachteil, der „in der Außenwelt nach Bestätigung [sucht]“, als auch für die Kritische Theorie, deren Externalisierungsstrategie sich laut Luhmann allzu häufig „auf eine nicht mehr zu ändernde, nur noch zu interpretierende Vergangenheit [theoretischer Klassiker, C.R.]“ bezieht.³ „Und das ist möglich“, so fügt Luhmann hinzu, „weil es die Druckerpresse gibt und man Abwesendes wie anwesend behandeln kann.“⁴ Ausnahmen, die, wie Luhmann selbst, die Theoriebildung eigenständig vorantreiben wollen, bestätigen dann die Regel eines sich selbst regulierenden und begrenzenden Diskurses.

Interessant ist hier, wie Luhmann in seiner Selbsteinschätzung zum Bestandteil einer größeren Theoriegeschichte wird, die ihren Höhepunkt mit dem Theorieboom der 1970er und 1980er Jahre erreicht, bevor sich eine gewisse Erschöpfung breit macht – in den Literaturwissenschaften ist

¹ Luhmann: „Was ist der Fall?“ und „Was steckt dahinter?“.

² Ebd., S. 245.

³ Ebd., S. 246.

⁴ Ebd., S. 245.

aktuell etwa von einer „ongoing, curious – though apparently not atrophied – condition of After Theory“⁵ die Rede. Vor dem Hintergrund dieser Theoriegeschichte erscheinen die im Laufe der Zeit ideologisch naturalisierten und damit unreflektiert unsichtbaren Praktiken und Diskursstrategien eines positivistisch-empirischen Wissenschaftsverständnisses als ‚vor der Theorie‘ liegend⁶ – sie bleiben jedoch für die Relevanzansprüche der Wissenschaft unverzichtbar, da sie *außerhalb* des Wissenschaftssystems nach wie vor große Akzeptanz finden. Diesem Verständnis folgend sagt die Wissenschaft der modernen Gesellschaft, was der Fall ist.

Damit ist ein Spezialfall dessen markiert, womit ich mich hier beschäftigen möchte: Wie gelingt es der modernen Kultur, die Existenz einer *vor jeder Theorie* liegenden Welt der Gegebenheiten anzuerkennen und mit ihr umzugehen, obwohl sich doch immer stärker die Einsicht durchsetzt, dass jede Aussage über die Wirklichkeit letztlich eine Konstruktion ist, deren ontologische Signifikanz kaum je letztgültig nachgewiesen werden kann? Von Ludwig Wittgensteins Eröffnungssatz des *Tractatus logico-philosophicus* „Die Welt ist alles, was der Fall ist“⁷ und seinen anschließenden sprachphilosophischen Überlegungen bis zu Niklas Luhmanns Eröffnung seines Buches über *Die Realität der Massenmedien* (1995) mit der Beobachtung „Was wir über [...] die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien“⁸ und seinen anschließenden system- und medientheoretisch fundierten soziologischen Überlegungen ist es ein weiter Weg. An dessen vorläufigem Ende steht ein pragmatischer, aber nichtsdestotrotz grundlegender erkenntnistheoretischer Zweifel: Laut Luhmann ist die Frage nicht länger „Was ist der Fall, was umgibt uns als Welt und als Gesellschaft?“ – diese Frage wäre *vor der (seiner) Theorie*. Nach der (seiner) Theorie ergibt sich vielmehr eine andere Frage, die als letzter Satz seines Buches eigentlich mindestens so oft zitiert werden sollte, wie sein berühmteres Gegenstück am Beginn: „[W]ie ist es möglich, Informationen über die Welt und über die Gesellschaft als Informationen über die Realität zu akzeptieren, wenn man weiß, wie sie produziert werden?“⁹

Ich möchte im Folgenden die Umriss einer Antwort auf diese Frage skizzieren. Dazu werde ich zunächst einige theoretische Überlegungen anstellen und diese dann am Beispiel zweier im Jahre 1998 erstmals gesendeter und durchaus erfolg- und einflussreicher BBC-Fernsehdokumentationen durchspielen, von denen sich die eine mit der Frage ‚Was umgibt uns als Welt?‘ und die andere mit der Frage ‚Was umgibt uns als Gesell-

⁵ Bradford: Introduction, S. 2.

⁶ Obwohl sie natürlich ebenfalls auf theoretischen Annahmen fußen.

⁷ Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, S. 9.

⁸ Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, S. 9.

⁹ Ebd., S. 215.

schaft?‘ beschäftigt – und zwar immer mit dem für den Modus des Dokumentarischen charakteristischen rhetorischen Anspruch, zu schildern, was der Fall ist. Mein ‚Vor der Theorie‘ ist also ganz klar *nach der Theorie*, es geht, so könnte man sagen, um eine Art *vortheoretische* Akzeptanz von Informationen über die Realität, die sich selbst dann einstellt, wenn man als Akademiker und Wissenschaftler einen *nachtheoretischen* Blickwinkel einnehmen könnte und müsste.

1 Von Gegebenheiten und Tat-Sachen

Auf die im Untertitel meines Beitrags eher intuitiv getroffene Unterscheidung von Gegebenheiten und Tatsachen trifft man in begrifflich uneinheitlicher Form von Kant bis zum (radikalen) Konstruktivismus immer wieder. Offenbar besteht in der Moderne ein gewisses Gespür dafür, dass sich das, was einfach ist, von dem, was man darüber wissen kann, unterscheidet, und dass erst Letzteres etwas lediglich allgemein Voraussetzbares in einen konkreten ‚Fall‘ verwandelt. Erst in dem Moment, wo man etwas mit den Dingen *tut* (sie wahrnimmt, erkennt, über sie spricht, ...) werden sie zu Tat-Sachen. Dies deutet sich auch bei Wittgenstein mit der Unterscheidung von Tatsachen und Dingen an („Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge“¹⁰), nimmt dann aber eine ontologische Wendung, die zwar die Sprache als Medium des Gedankens anerkennt, zugleich aber durch das Postulat einer der Welt einerseits und der Sprache und den Gedanken andererseits inhärenten gemeinsamen Logik die Differenz zwischen Welt und Wissen aufzuheben trachtet. Wittgenstein steht damit zu diesem Zeitpunkt noch ganz in der klassischen abendländischen Tradition erkenntnistheoretischer Reflexion, die bis weit in die Moderne hinein um die Frage kreiste, „wie Erkenntnis möglich [ist], *obwohl* sie keinen von ihr unabhängigen Zugang zur Realität außer ihr hat“¹¹ – Luhmann hingegen modernisiert¹² diese Fragestellung im Kontext des (radikalen)

¹⁰ Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, S. 9. Zur paradoxen Faszination der modern(istisch)en Literatur und der jüngeren Literatur- als Kulturwissenschaft mit den nicht(s) bedeutenden Dingen vgl. Kimmich: *Lebendige Dinge* sowie Lamb: *The Things Things Say*. Letzterer unterscheidet ‚objects‘ und ‚things‘: Nur mit ‚objects‘ wird etwas getan, sie sind Tat-Sachen, die man zum Beispiel besitzen kann, während ‚things‘ jenseits menschlicher Zwecke stehen und somit keinen ökonomischen oder symbolischen Wert haben, wenn man von den analysierten literarischen Repräsentationen absieht.

¹¹ Luhmann: *Erkenntnis als Konstruktion*, S. 8.

¹² Man ist versucht zu sagen: ‚postmodernisiert‘, wogegen allerdings die von Luhmann selbst immer wieder herausgearbeitete Problematik des Begriffs ‚Postmoderne‘ spricht. Vgl. etwa Luhmann: *Why Does Society Describe Itself as Postmodern?*

Konstruktivismus mit der „empirischen Feststellung: Erkenntnis ist nur möglich, weil sie keinen Zugang zur Welt außer ihr hat“¹³. Er erkennt damit die fundamentale Differenz zwischen der Welt und dem Wissen über sie an. Empirisch ist diese Feststellung, weil sie Beobachtung als ‚reale‘ Operation auffasst, wobei allerdings ‚real‘ wiederum lediglich ‚beobachtbar‘ bedeutet, d.h. durch die Operation der Beobachtung konstituiert und konstruiert. Dies gilt dann letztlich ebenso für Wittgensteins Welt, auch wenn der *Tractatus* diese *semantisch* re-ontologisiert – eine solche Beobachtung zweiter Ordnung ist entscheidend für unser Wissen über die Welt und wird durch die mit dem Buchdruck erstmals gegebene Möglichkeit, Abwesendes wie anwesend zu behandeln, massiv verbreitet. Die Welt erscheint so immer nur als Wissen der Systeme, d.h. als Ergebnis von systemischen Operationen, die durch Unterscheiden und Bezeichnen Tat-Sachen konstruieren und produzieren, und die Weltgesellschaft der Moderne produziert ihre Welt im komplexen Zusammenspiel von Beobachtungsprozessen psychischer und sozialer Systeme, deren Unterscheidungen und Bezeichnungen in unterschiedlichen Registern der Medialität bewahrt und bearbeitet werden.¹⁴ Dabei kommt der Sprache eine grundlegende Funktion zu, wie der berühmte Schlusssatz des *Tractatus* in der Negation andeutet, und wie Wittgenstein dann in seinen *Philosophischen Untersuchungen* (1936–46/1953) mit den Begriffen ‚Sprachspiel‘ und ‚Lebensform‘ weitaus pragmatischer entfaltet.

Entscheidend für die Re-Ontologisierung der sprachlichen Fassung der Welt scheint aber der Schritt von der Sprache zur Schrift als Speicher- und Verbreitungsmedium zu sein, zumal die damit verbundene Veräußerung und Veräußerlichung mit der Druckerpresse eine ganz eigene Dynamik gewinnt: Die Kultur des Buchdrucks ist eine Kultur, in der man, wie Luhmann scharfsinnig in seiner Abschiedsvorlesung feststellt, „Abwesendes wie anwesend behandeln kann“¹⁵. In einem programmatischen Aufsatz über die Rolle der *Textual Culture in the History of the Real* rückt Clifford Siskin die grundlegende Bedeutung dieses scheinbar so prosaischen Phänomens in seinen größeren historischen Zusammenhang ein. Er weist darauf hin, dass bis um das Jahr 1800 ein vormodernes erkenntnistheoretisches Regime, in dem das Reale metaphysisch und die physische Realität gleichsam virtuell war, einflussreich geblieben ist. Erst eine Sättigung der Kultur mit Druckerzeugnissen und die nahezu vollständige Verbreitung der Befähigung zum Umgang mit ihnen habe dann dazu geführt, dass das Reale physisch und fortan von virtuellen (Re-)Präsentationen begleitet wurde, während sich die Metaphysik auf die inhaltlich-semantische Ebene zurückzog. Und eine ähnliche Entwicklung scheint sich angesichts des

¹³ Luhmann: Erkenntnis als Konstruktion, S. 9.

¹⁴ Vgl. dazu ausführlicher Reinfandt: Das Wissen der Systeme.

¹⁵ Luhmann: „Was ist der Fall?“, S. 245.

Paradigmenwechsels vom analogen Buchdruck zu digitalen elektronischen Technologien für die physische Realität abzuzeichnen, deren für die Moderne charakteristischer „ontological hold on the real“¹⁶ sich auf die inhaltlich-semantische Ebene verlagert, während das Reale virtuell wird – was sich ja unter anderem in ‚postmodernen‘ Erkenntnistheorien (wie der hier skizzierten) niederschlägt. Es ist gegenwärtig noch nicht ganz klar, was dann aus der Logik des siskinschen Modells heraus das nunmehr virtuelle Reale auf der Ebene der Virtualität begleitet. Kandidaten wären etwa eine Metaphysik der Medialität und des Diskurses, oder eine Metaphysik der Welt als unerreichbarer Letzthorizont von Systemoperationen. Zugleich bleibt aber auch das virtuelle Reale rückgebunden an das physische Reale, nämlich einerseits über das Empirische der Operation des Beobachtens im Sinne Luhmanns (das natürlich nicht auf psychische Systeme beschränkt gedacht werden darf) und andererseits, sozusagen nach dem Beobachten, durch das Kriterium der ‚Viabilität‘ im Sinne Ernst von Glasersfelds,¹⁷ das wiederum im Hinblick auf die im Mittelpunkt von Luhmanns Theorie stehenden Kommunikationsprozesse als Konnektivität eine Rolle spielt. Die Frage nach dem physischen Realen steht also nach wie vor im Raum, und während in einigen Wissenschaftsbereichen ausgeprägtere konstruktivistische Tendenzen zu beobachten sind, bleiben andere eher ontologisch-empirisch oder arbeiten sich in einzelnen Publikationen an der Differenz ab. Ein interessantes Beispiel ist hier der Physiker David Deutsch, der in einer vielbeachteten Monographie vier Stränge der gegenwärtigen wissenschaftlichen Weltansicht identifiziert („quantumphysics“, „theories of knowledge“, „computation“, „evolution“) und diese im Hinblick auf ihr *Welterklärungspotential* (und in Zurückweisung der kuhnschen Pradigmentheorie) als grundlegende Dimensionen eines gegebenen ‚Fabric of Reality‘ re-ontologisiert – was ihm aber nicht restlos gelingt: Die deutsche Ausgabe trägt den Titel *Die Physik der Welterkenntnis: Auf dem Weg zum universellen Verstehen*.¹⁸

Wenn also schon in den Wissenschaften selbst der ‚ontological hold‘ des physischen Realen nicht völlig verdrängt wurde, verwundert es nicht, dass dies außerhalb der Wissenschaften in weitaus geringerem Maße der Fall ist, bewegt man sich dort doch deutlicher *vor* oder gar *jenseits der Theorie*. Raum und Zeit etwa ‚hat‘ man im Alltagsleben entweder genug oder zu wenig, und die in den Wissenschaften thematisierte beobachter- und kulturabhängige Konstruiertheit dieser scheinbaren Gegebenheiten kommt kaum je in den Blick. Dementsprechend lässt man sich außerhalb der Wissenschaft gerne von etablierten Konventionen scheinbar transparenter Medialität dazu verleiten, anzunehmen, man habe den Durchblick

¹⁶ Siskin: *Textual Culture*, S. 121.

¹⁷ Vgl. Köck: Von der Wahrheit zur Viabilität.

¹⁸ Deutsch: *The Fabric of Reality*; ders.: *Die Physik der Welterkenntnis*.

auf die Welt und nur diese stecke dahinter. Auf einer sehr grundlegenden Ebene fungieren bis heute der neutral(isiert)e Raum, wie er durch die Entdeckung beziehungsweise Erfindung der Zentralperspektive in der Renaissance etabliert wurde, und die neutral(isiert)e Zeit, wie sie sich in fiktionalen und nicht-fiktionalen realistischen Erzählkonventionen des 19. Jahrhunderts manifestierte, als ‚Medien der Moderne‘, die scheinbar voraussetzungslos für Formbildungen aller Art zur Verfügung stehen.¹⁹ Vorausgesetzt werden dabei allerdings die medialen Sublimierungen des Problems der Subjektivität in der modernen Kultur, die Distanz und damit Repräsentation gegenüber Immersion und bloßem Sein, Beobachtung gegenüber Teilnahme, Visualität gegenüber Tast-, Geruchs- und Hörsinn, Wissen gegenüber Unterhaltung, Legitimität und Normativität gegenüber bloßem Spektakel, Kultur im Sinne von Religion, Kunst und Wissenschaft gegenüber dem Populären, und damit letztlich Objektivität gegenüber Subjektivität privilegieren, wie Christian Huck in einer Studie zur Ausdifferenzierung der modernen Mode im England des 18. Jahrhunderts an umfangreichem Material herausarbeitet.²⁰ Auf diese Weise etabliert sich in ideologischer Hinsicht ein scheinbar autonomer und transzendentaler Bereich, der Subjektpositionen ‚objektiver‘ Macht und Autorität ermöglicht, die mit Männlichkeit assoziiert sind (etwa im Sinne von Nüchternheit und Zurückhaltung als Zeichen von Charakterstärke und Vernunft, die für das Handeln und den Handel in der Öffentlichkeit prädestinieren und zugleich als Realitätsprinzip postuliert werden), während der Weiblichkeit lediglich die Objektposition einer beobachteten (!) ‚zu großen‘, d.h. nicht rational domestizierten Subjektivität bleibt, die sich in Genuss und Konsum, Künstlichkeit und Ornament sowie Irrationalität äußert und auf den privaten und familiären Raum beschränkt wird – ich fasse Hucks Ergebnisse hier pointiert und verallgemeinernd zusammen, weil sie eben diese Prozesse der medialen Sublimierung und kulturellen Integra-

¹⁹ Vgl. hierzu Ermarth: *The English Novel in History*: „Even for those who try to be methodologically alert, it still may come as a sort of epistemic shock to realize how recent is the broad common assumption of historical time as a ‚natural‘ condition – a common medium stretching to infinity ‚in‘ which individuals exist and events take place. It is an epistemic shock to realize that this historical convention is not only completely absent in ancient Greece or medieval Europe, it is by no means commonly held even in 1800. The construction of historical time in nineteenth-century Realist narrative corresponds precisely to that construction of space in realist painting achieved several centuries earlier. In both cases, the apparent focus on realist objects and subjects has distracted attention from the fact that what such art represents are the media of modernity, neutral time and neutral space“ (ebd., S. 70).

²⁰ Vgl. Huck: *Fashioning Society*, S. 31–77.

tion von Subjektivität am Beispiel der Mode in vorzüglicher Weise illustrieren.²¹

Eine vermittelnde Position zwischen den Polen der Subjektivität und der Objektivität kommt dabei zunächst der Literatur zu, die sowohl extrem subjektive als auch objektive Beobachterpositionen sowie die Teilnahme und Teilhabe von Frauen an der entstehenden literarischen Öffentlichkeit ermöglicht, bevor vom späten 18. Jahrhundert an ‚objektivierende‘ Autorisierungs- und Kanonisierungsmechanismen zu greifen beginnen. Symptomatisch ist hier die Rolle des allwissenden auktorialen Erzählens im Realismus des 19. Jahrhunderts, das dazu neigt, eine eigentlich unhintergehbare Subjektivität durch eine Betonung der visuellen Dimension zu kaschieren, in der Erzähler und Leser gemeinsam von einem transzendentalen Standpunkt aus auf den neutral(isiert)en Raum der Handlung (herab-)schauen, was wiederum nur im Kontext der nunmehr etablierten ‚scopic regimes of modernity‘ möglich ist.²² Die diskursive Simulation dieser ‚scopic regimes‘ in fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen ist dann, von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, der direkten Konkurrenz der zuvor technisch noch nicht zur Verfügung stehenden visuellen Medien Fotografie, Film und später dann Fernsehen ausgesetzt, und auch nicht primär narrative Diskurse wie Beschreibungen, Berichte und Dokumentationen müssen sich zum Primat des Visuellen positionieren und ‚die Leser sehen lassen‘, wenn sie Objektivität beanspruchen.²³

Umgekehrt gilt aber auch: Selbst die visuellen Medien bieten natürlich keinen unmittelbaren Zugang zur Realität, jede Abbildung impliziert einen Beobachterstandpunkt und eine Perspektive, und jede Abfolge von Bildern (und manchmal sogar ein einzelnes Bild) impliziert Narrativität. Hinzu kommt dann im Falle des Films in der Regel noch die Dimension des Tons, die entweder Unmittelbarkeit simulieren kann (O-Ton) oder aber weitere semiotische Dimensionen (Musik, Sprache) hinzufügt. Der sprachliche Anteil wiederum kann sich zur Selbstautorisierung an Konventionen des Buchdrucks orientieren und auch auf die Autorität von dort etablierten Autoren oder auf die Autorität von Autorschaft zurückgreifen. Die Funktion zu ermöglichen, dass „man Abwesendes wie anwesend behandeln kann“²⁴, die ja auch beinhaltet, Nicht-Existentes (also etwa Fiktionales) wie anwesend (also existent) zu behandeln, bleibt dabei vom gedruckten Text zum visuellen Medientext konstant, auch wenn die

²¹ Vgl. ebd., S. 119–132.

²² Vgl. Jay: *Scopic Regimes of Modernity* sowie grundlegend Crary: *Techniques of the Observer*.

²³ Vgl. zum größeren philosophisch-kulturwissenschaftlichen Kontext Konersmann: *Kritik des Sehens*.

²⁴ Luhmann: „Was ist der Fall?“, S. 245.

unterschiedlichen Medien hier natürlich unterschiedliche Möglichkeiten bieten. In historischer Hinsicht ist jedoch interessant, dass aufgrund der zunächst begrenzten technischen Möglichkeiten zur Einbeziehung von Bildern die kulturelle Formierung des Visualitätsparadigmas in der modernen Kultur für lange Zeit sprachlich und diskursiv geprägt war, was sich dann erst im Laufe des 20. Jahrhunderts grundlegend ändert.

Wenn man also das Weltbeobachtungsdispositiv von Medientexten im Sinne von Luhmanns ‚Was steckt dahinter?‘ untersuchen möchte, geht es letztlich um Register (etwa Wissenschaft, Literatur, Massenmedien) und Modi (etwa fiktional vs. nicht-fiktional, narrativ vs. nicht-narrativ) ebenso wie um bestimmte mediale Möglichkeiten (Buchdruck vs. elektronische Medien, Sprache vs. Visualität). Es geht somit nicht nur (und nicht notwendigerweise) um den Motivverdacht der kritischen Tradition, sondern um den Versuch, die Komplexität der Medialität unter spezifischen kulturellen (und das heißt immer auch: historischen) Bedingungen zu erfassen, und damit um die Frage, wie es möglich ist, die mitgeteilten Informationen als Informationen über die Realität aufzufassen, selbst wenn man weiß, dass die Differenz zwischen Repräsentation und Welt unüberbrückbar ist.²⁵

Das Dokumentarische markiert in diesem Gesamtzusammenhang einen Sonderfall, der im Modus des Nicht-Fiktionalen eine direkte Anbindung an die empirische oder historische Wirklichkeit für sich reklamiert und dementsprechend angesichts der skizzierten grundsätzlichen Lage besonderem Druck ausgesetzt ist, sobald sich nicht-naive Fragen an es richten²⁶ – was nicht einmal in der einschlägigen Forschung durchgehend der Fall ist, wenn man sieht, wie sehr der wohl verbreitetste Einführungstext zum Thema in seinem Definitionsvorschlag Aspekte der Medialität zugunsten einer an Sprechakten orientieren Konzeption ausklammert:

Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of see-

²⁵ Das historische Projekt wäre in diesem Sinne weniger eine Geschichte der Repräsentation als ein Geschichte der Vermittlung, und nur unter diesem Vorzeichen sind affirmative historische Aussagen noch möglich wie etwa im Titel des Bandes *This Is Enlightenment*, der genau diesen Schritt vorschlägt: Die Aufklärung erscheint hier als ‚event in the history of mediation‘. Vgl. Siskin/Warner: *This Is Enlightenment*.

²⁶ Beiträge zu Problemen einer grundlegenden Theorie des Dokumentarischen sammelt Renov: *Theorizing Documentary*.

ing the historical world directly rather than into a fictional allegory.²⁷

Auf der Rezipientenseite hingegen haben viele der gängigen dokumentarischen Stilmittel nicht den besten Ruf, wie man andernorts lesen kann:

Most people carry inside their heads a rough notion of what a documentary is. [...] A ‚regular documentary‘ often means a film that features sonorous, ‚voice-of-God‘ narration, an analytical argument rather than a story with characters, head shots of experts leavened with a few people-on-the-street interviews, stock images that illustrate the narrator’s point [...], perhaps a little educational animation, and dignified music.²⁸

Während die erste Definition von der Produktion her denkt und so ein eher emphatisches Verständnis vom Dokumentarfilm entwickelt, in dem die Subjektivität des Filmemachers als Autor medial sublimiert wird, markiert das zweite Zitat die beim heutigen Publikum kulturell etablierten Normalkonventionen, denen wenig Enthusiasmus entgegengebracht wird, die aber zugleich offenbar als Repräsentation expositorischer Bezugnahme auf die Wirklichkeit akzeptiert werden. Beide Perspektiven scheinen sich zudem nicht auf das gleiche Phänomen zu beziehen: Die erste Definition bezieht sich auf ästhetisch ambitioniertere Filme als diejenigen, die die Erwartungshaltung des Publikums gedämpft haben.²⁹ Angesichts des sich hier andeutenden breiten Spektrums von Möglichkeiten für den Modus des Dokumentarischen werden sich meine folgenden Beobachtungen zu *The Human Body* und *Windrush* an folgenden Koordinaten orientieren:

- 1) Inwieweit lässt sich die Operation des Beobachtens beobachten und damit empirisch verankern?
- 2) Wie wird die Referenz auf Wirklichkeit inszeniert?
- 3) Mittels welcher Strategien wird die Subjektivität jeden Blickwinkels und jeder Sprecherposition objektiviert?
- 4) Welchen Anspruch hat die Dokumentation und in welchem Mischungsverhältnis werden die Funktionen des Dokumentarischen im Spektrum zwischen Erziehung (Propaganda, Informationsvermittlung), Unterhaltung und Reflexion/Reflexivität aufgerufen?

²⁷ Nichols: *Introduction to Documentary*, S. 14.

²⁸ Aufderheide: *Documentary Film*, S. 10.

²⁹ Zum Verhältnis zwischen dem Dokumentarischen und der Kunst im britischen Kontext vgl. *Making History*.

2 *The Human Body*

Die siebenteilige Fernsehdokumentation *The Human Body*, die erstmals im Mai 1998 auf BBC One gesendet wurde, ist eine Koproduktion der BBC mit dem amerikanischen *Learning Channel*. Die eingenommene institutionelle Beobachterposition ist damit dem öffentlich-rechtlichen Bereich zuzuordnen. Sie erreichte bei der Erstausstrahlung einen Zuschaueranteil von 38%³⁰ und gewann anschließend eine Vielzahl von Preisen. Eine DVD-Ausgabe mitsamt *Making of* erschien 2001, der deutsche Titel ist *Das Wunderwerk Mensch*. Der Ankündigungstext, der auch auf dem DVD-Cover abgedruckt ist, betont zunächst den wissenschaftlichen Zugang des Entdeckens, Erklärens und möglichst genauen Abbildens des Innenraums, ja man ist versucht zu sagen, der inneren Landschaft des menschlichen Körpers und seiner Funktionen:

Life inside the most complex mechanism on earth – our bodies – is explored and explained in this groundbreaking series. The latest imaging techniques allow us to travel through veins, down fallopian tubes and around the brain, to understand how our bodies work.

Es geht aber auch um das, was selbst für die ‚latest imaging techniques‘ nicht sichtbar ist: „Our minds, spirits and emotions are celebrated too in this compassionate series which charts not only life but death.“ Hier wird der Bereich des Wissenschaftlichen deutlich verlassen, es geht nicht länger um bloße ‚matters of fact‘, sondern um ‚matters of concern‘, wie Bruno Latour formulieren würde.³¹ Das Verfahren der Wahl ist dabei die Narrativierung, die einerseits als im Gegenstand vorgegeben präsentiert wird – nach einer Exposition in Teil 1 mit dem Titel *Life Story* folgen die Episoden dem Lebensweg des Körpers von der Geburt (*An Everyday Miracle*) über die Kindheit (*First Steps*), Heranwachsen und Pubertät (*Raging Teens*) bis zur vollen Entwicklung als Erwachsener (die bezeichnenderweise mit dem Stichwort *Brain Power* markiert wird) und weiter über den natürlichen Zusammenhang von Fortschritt und Verfall (*As Time Goes By*) bis zum Tod (*The End of Life*).³² Andererseits aber haben wir einen expliziten, immer wieder ins Bild tretenden Erzähler, der keine Kosten, Mühen und Unannehmlichkeiten scheut, um an geeignetes Bildmaterial zu kommen, zudem als bekannter Wissenschaftler, Fortpflanzungsmediziner und Politiker die nötige Autorität für das Unterfangen in all seinen

³⁰ Unter: http://www.bbc.co.uk/pressoffice/bbcworldwide/worldwidestories/press-releases/2002/10_october/human_body_award.shtml (24.7.2012).

³¹ Vgl. Latour: *Why Has Critique Run Out of Steam?* sowie ders.: *What Is the Style of Matters of Concern?*

³² Alle Episoden hatten unterschiedliche Regisseure, und zwar Richard Dale, Emma De'ath, Andrew Thompson, Peter Georgi, Christopher Spencer, Lisel Evans und John Groom.

Dimensionen mitbringt, und schließlich als erfahrener Fernsehmoderator mit gemütlichem Charme eine ideale Vermittlerfigur ist: Sir Robert Winston (Abb. 1).

Einen guten Überblick über die Gesamtheit der für die Dokumentation charakteristischen Strategien gewinnt man bereits in der Eröffnungssequenz (THB Disc 1, 00:00–02:50):³³ Das Primat des Visuellen wird hier überraschenderweise zugleich betont und relativiert. Am Anfang wird der Zuschauer durch ein bildschirmfüllendes Auge gezogen (Abb. 2), hinter dem sich eine Vision des menschlichen Lebens als Kette von stetig älter werdenden Individuen in ihrem natürlichen Zustand eröffnet – die abgebildeten Menschen unterscheiden sich nach Alter, Geschlecht und Hautfarbe, einige von ihnen sind nackt und andere nicht, aber am Ende, wenn man als Zuschauer wieder vor das Auge befördert wird, stehen sie als gemischte Gruppe da (Abb. 3–5). Hier geht es offensichtlich um den höheren, in der beobachtbaren Wirklichkeit nicht sichtbaren Sinn des Projekts – eine Vision der Menschheit. Erst danach wechselt der Film in den Modus des ‚objektiven‘ Sehens und bietet Impressionen aus dem Innenleben des menschlichen Körpers (Abb. 6), den, so die Implikation, jenseits der Äußerlichkeiten alle Individuen teilen, was gleichsam die materielle Basis für die Vision liefert. Und von hier an wird schließlich der Erzähler Sir Robert Winston dominant, der sich für zwei Jahre auf eine Entdeckungsreise in dieses unbekannte Land begeben hat, an der die Zuschauer jetzt dank neuer bildgebender Techniken für den Innenraum und mithilfe von Parallelen aus der äußeren Wirklichkeit visuell teilhaben können, denn: „I want to show you what I've seen.“ (THB Disc 1, 01:01–01:03) Am Ende der Eröffnungssequenz steht dann eine explizite Selbstpositionierung des Erzählers in der Geschichte der menschlichen Selbstrepräsentationen von den ersten Höhlenzeichnungen bis zu den versprochenen ‚new imaging techniques‘: „I'm a doctor and a scientist. I've spent my working life looking at *The Human Body*. Now I am going to see it in a new light. Come with me.“ (THB Disc 1, 02:34–02:49)

The Human Body positioniert sich also einerseits explizit am Ende einer langen Evolution von bildgebenden Technologien zwischen Handzeichnungen und aktueller Medizintechnik, wobei mit dieser sowohl medizinische als auch mediale Zwecke (oder eben eine Mischung aus beiden) verfolgt worden sind und das ‚Sehen‘ in einem mehr oder minder ausgeprägten Dienst des ‚Heilens‘ steht, wie José van Dijk in seiner *Cultural Analysis of Medical Imaging* nachzeichnet³⁴ – und eine ebensolche Mischung aus fasziniertem ‚Sehen‘ und dem Anspruch, das Selbstverständnis der Menschheit im ausgehenden 20. Jahrhundert zu ‚heilen‘, cha-

³³ Die Zeitangaben beziehen sich auf *The Human Body*. TV Mini Series. 394 min. BBC One 1998. 2 DVDs. BBC Worldwide Ltd. 2001 [THB]

³⁴ Vgl. van Dijk: *The Transparent Body*.

rakterisiert auch *The Human Body*. Andererseits steht der Film aber auch in der Tradition der Popularisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse, in der insbesondere Strategien der Narrativierung eine Rolle spielen.³⁵ Eben diese Verknüpfung wird an prominenter Stelle in der Eröffnungsfolge *Life Story* ausdrücklich benannt. In einer programmatischen Äußerung kurz vor Ende heißt es:

The truth is: A knowledge of the science of life is only made complete by a knowledge of those living it. The Human Body is not just a biological machine. It's much more than that. It's a person. And in this series it is people who will tell us what the body's ever-changing story really means. (THB Disc One: 41:26–41:52)

Dieser Logik folgend haben alle Episoden unterschiedliche Protagonisten fortschreitenden Alters, die ihre körperliche Entwicklung dokumentieren lassen und (ab einem gewissen Alter) dazu Rede und Antwort stehen – gelebte Wissenschaft teilnehmender (Selbst-)Beobachtung sozusagen. Ganz am Ende der ersten Folge werden dann die wortlosen Implikationen der Eröffnungssequenz als Programm für die folgenden sechs Teile vom Erzähler ausformuliert:

So this is the story of The Human Body – a tale of fantastic changes and amazing achievements, written over millions of years of evolution and told afresh by each of us during our lifetimes. It surely is the Greatest Story Ever Told, and every one of us has a part in it. From new-born baby upwards, this line follows the journey we will all make through life. Each person is one year older than the last. All of us have a place somewhere along this line, looking forward, looking back, or perhaps a bit of both. Seen like this, stripped of the trappings of wealth and status, we have one thing in common, the one place we all inhabit, the one vehicle we all travel in: it's The Human Body. Seeing your body in ways you've never seen it before, perhaps you will share my sense of wonder at how it shapes us all into who we are. (THB Disc 1, 46:16–47:55)

Was also ist der Fall? Die (Evolutions-)Geschichte des menschlichen Körpers, wie sie sich über Millionen von Jahren als dynamische Gegebenheit vollzogen hat, wird metaphorisch mit der Sphäre der Tat-Sachen kurzgeschlossen. Sie hat sich sozusagen selbst ‚geschrieben‘, und zwar durch ‚uns‘, d.h. jeden, der daran als Mensch teilhatte und immer noch teilhat. Sir Robert Winston ist dann sozusagen gleicher als alle anderen Menschen, weil er als Wissenschaftler, Arzt, Politiker und Fernsehmoderator einen privilegierten Zugang zu Wissen und seinen Vermittlungs- und Anwendungsmöglichkeiten hat. Im Prinzip aber ist er einer von uns und damit ersetzbar, wie es die BBC in einer erneuten Koproduktion mit dem

³⁵ Vgl. Verdicchio: Das Publikum des Lebens sowie Boon, Films of Fact.

Learning Channel unter dem Titel *Inside The Human Body* im Jahre 2011 demonstriert, die von dem Journalisten, Produzenten und Moderator Michael Mosley präsentiert wird. Der Verlust der wissenschaftlich-ärztlichen und zugleich sehr persönlichen Aura von Sir Robert Winston und der *Here-comes-everybody-Approach* von *The Human Body* werden dabei kompensiert durch „spectacular graphics based on the latest science and stories of remarkable people“, während die Leitmetapher einer „fantastic voyage through our inner universe“ bis auf einen gewissen Hang zum Spektakulären unangetastet bleibt.³⁶ Mit all dem markiert *The Human Body* einen interessanten Fall: Die Welt erscheint als Resultat menschlicher (Selbst-)Beobachtung und Beschreibung, und vormals transzendente Beobachterpositionen, wie sie durch den Hinweis auf die ‚Greatest Story Ever Told‘ aufgerufen werden, erscheinen nunmehr als nicht erreichbarer Letztthorizont *aller* menschlichen Individualleben, der durch repräsentative Beispiele und Symbolik imaginiert werden kann. Die materielle Grundlage für diese Akte der menschlichen (Selbst-) Beobachtung und Beschreibung steht dabei außer Zweifel, manifestiert sich aber eben nur *nach* der Erzählung und ihrer medialen Vermittlung.

3 *Windrush*

Nahezu zeitgleich zu *The Human Body* wurde im Mai und Juni 1998 die vierteilige Fernsehdokumentation *Windrush* auf BBC Two ausgestrahlt. Die Serie stand im Mittelpunkt der sogenannten *Windrush Season* zum 50. Jahrestag der Ankunft eines Schiffes namens *Empire Windrush*, das am 22. Juni 1948 die ersten 492 Immigranten aus Jamaica nach England brachte und damit den Anfangspunkt für die Entstehung eines multikulturellen Großbritannien setzte. Während *The Human Body* mit Sir Robert Winston einen expliziten Erzähler hat, zugleich aber in einem umfassenden institutionellen Apparat gründet, in dem jede Episode von einem anderen Regisseur realisiert wird, lagen Regie und Produktion aller vier Teile von *Windrush* bei dem Dokumentarfilmer und Fernsehproduzenten David Upshal, ein begleitendes Buch wurde von dem Fernsehmoderator und Politiker Trevor Phillips gemeinsam mit seinem Bruder, dem Schrift-

³⁶ Unter: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b0110f51> (25.7.2012). TV Mini Series. 235 min. BBC One 2011. 2 DVDs. BBC Worldwide Ltd. 2011. Der Hang zum Spektakulären ist noch wesentlich ausgeprägter in dem Parallelprojekt von National Geographic Television, *Incredible Human Machine* (TV: 2007/DVD: 2010), das ohne persönliche Präsentation und Narrativierung auskommt und stets auf Superlative aus ist: „Explore striking feats of medical advancement, from unique people who push the human body to its ultimate limits to real-time views of Aerosmith rocker Steven Tyler's vocal chords!“ (DVD Klappentext).

steller Mike Phillips, unter dem Titel *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*³⁷ verfasst. Damit ist auch das Narrativ vorgegeben, dass sich von *Arrival* (ca. 1948–1958) über *Intolerance* (ca. 1958–1968) und *A New Generation* (1968–1998) entfaltet und im letzten Teil als *A Very British Story* den Anteil von *Black Britain* an der britischen Nachkriegsgeschichte feiert, wobei Probleme allerdings keineswegs ausgeklammert oder beschönigt werden. Vorgetragen wird diese Geschichte recht konventionell mithilfe einer rahmenden ‚voice-of-God‘ narration, in die wiederum Interviews mit Zeitzeugen, Aktivisten und politischen Repräsentanten (darunter Doreen Lawrence, der Mutter des 1993 aus rassistischen Motiven ermordeten schwarzen Schuljungen Stephen Lawrence, Valerie Amos, Rosalind Howells, Diane Abbott, Paul Boateng, Ben Bousquet, Ken Livingston, Darcus Howe, Columbus Denniston, Ulric Cross) und ‚Kulturschaffenden‘ (wie Lenny Henry, Jazzy B, Carroll Thompson, Charlie Williams, Cy Grant, Linton Kwesi Johnson, Chris Blackwell, Mike Phillips) als ‚headshots of experts‘ (der einzige Experte im traditionellen Sinne ist hier einer der prominentesten Vertreter der britischen *Cultural Studies*, Stuart Hall) sowie Bildmaterial aus den Archiven eingebettet sind. Wenn trotz der konventionellen Kombination aus „sonorous, ‚voice-of-God‘ narration, an analytical argument rather than a story with characters, head shots of experts leavened with a few people-on-the-street interviews [and] stock images that illustrate the narrator’s point“³⁸ dennoch nicht der Effekt einer Schulfunksendung entsteht, so liegt das an der Musik, die keineswegs ‚dignified‘ ist, sondern durchweg von *Black British Traditions* wie R’n’B, Ska und Reggae beeinflusst ist und immer wieder in eine Ska-Version der heimlichen Nationalhymne Englands, *Jerusalem* (William Blake 1808, Hubert Parry 1916), mündet.

Wie in *The Human Body* bietet die Eröffnungssequenz (00:35–04:44)³⁹ einen guten Überblick zu den für die Dokumentation charakteristischen Strategien: Die Sequenz beginnt mit Archivmaterial, das die Erfolge farbiger Akteure in Sport, Musik und Medien in den zurückliegenden Jahrzehnten dokumentiert, wobei erwartet wird, dass die Zuschauer die abgebildeten Personen identifizieren (Abb. 7). Das Gleiche gilt für die hier einleitend hineingeschnittenen *head-shots*, die das Material kommentieren – auch hier muss die Identität der Sprecher entweder aus dem Zusammenhang oder aufgrund von vorhandenem Wissen erschlossen werden, wie überhaupt die Untertitelung mit Namen im Verlaufe der vier

³⁷ Phillips/Phillips: *Windrush*.

³⁸ Aufderheide: *Documentary Film*, S. 10.

³⁹ Im Gegensatz zu *The Human Body* liegt von *Windrush* keine kommerzielle DVD-Fassung vor. Die Zeitangaben beziehen sich auf einen Mitschnitt der Fernsehübertragung, der im *Tübingen Archive of Black British Film and Television* (TABB) vorgehalten wird (Film No. 76).

Stunden eher erratisch vorgenommen wird. Die Erzählung aus dem Off beginnt mit dem programmatischen Satz: „Britain without these faces would today be hard to imagine“ (01:06–01:08), gefolgt von einer klaren Markierung des historischen Rahmens („The Britain of 50 years ago was still a very different place“ 01:24–01:28) und des spezifischen Fokus der Darstellung: *Race* als Dreh- und Angelpunkt der historischen Transformation Großbritanniens seit dem Zweiten Weltkrieg. Die Dokumentation bekennt sich dabei zu einem revisionistischen Projekt der historischen Teilhabe der schwarzen Bevölkerung („This is their story“ 02:06–02:07/ „This, too, is the story of Britain and how it was changed“ 02:28–02:32), und die Auswahl der *talking heads* demonstriert eben dies, wenn neben Zeitzeugen in erster Linie diejenigen zu Wort kommen, die durch ihren Erfolg die These eines unumkehrbaren historischen Wandels in Großbritannien illustrieren. Die Dokumentation erfüllt auf diese Weise nach dem Erdrutschsieg der Labour-Partei unter Tony Blair 1997 auch eine Orientierungs- und Selbstvergewisserungsfunktion für ihr Publikum, und bei allen nach wie vor bestehenden Problemen, auf die etwa die *London Riots* im Jahr 2011 erneut aufmerksam gemacht haben, hat sich das Selbstbild der Einwohner Großbritanniens doch in die in *Windrush* vorgestellte Richtung bewegt.⁴⁰

Was also ist hier der Fall? Obwohl doch eigentlich angesichts der politischen Sensibilität des Themas die Beobachtungsposition klar markiert sein müsste, ist die Darstellung in *Windrush* in weitaus höherem Maße ‚objektivierend‘ als in *The Human Body*. Dies liegt insbesondere an der scheinbar neutralen ‚voice-of-God‘ narration aus dem Off, die die zahlreichen subjektiven Stimmen ebenso wie das Archivmaterial als ‚objektive‘ Quellen präsentiert, so dass die gesammelten Tat-Sachen des dokumentierten historischen Wandels quasi als Gegebenheiten erscheinen, denen sich vernünftige Zuschauer nicht länger widersetzen sollten. „Das, was ‚dahintersteckt““, so könnte man mit einer weiteren Formulierung aus Luhmanns Abschiedsvorlesung pointiert formulieren, „bleibt dahinter stecken“⁴¹, aber im Gegensatz zu Fragen der Theorie und der Wissenschaftlichkeit, wie sie Luhmann beschäftigen, liegt gerade hierin die rhetorische und damit auch politische Funktionalität von *Windrush* begründet. Wenn Luhmann fragt, „[w]ie und wozu man das Wissen um das, was dahintersteckt, in die gesellschaftliche Welt der Tatsachen zurück[führt]“⁴², so zeigt sich hier, dass dies ganz auf den jeweiligen Kontext ankommt: Nicht immer geht es im wissenschaftlichen Sinne um Wahrheit, es gibt auch die Wahrheiten anderer Funktionssysteme wie etwa die der Politik, und es gibt gefühlte Wahrheiten. Viabilität und Anschlussfähigkeit jeden-

⁴⁰ Vgl. etwa die Bestandsaufnahme in Eckstein: *Multi-Ethnic Britain*.

⁴¹ Luhmann: „Was ist der Fall?“, S. 249.

⁴² Ebd.

falls sind nicht auf wissenschaftliche Wahrheit angewiesen und vollziehen sich somit *vor der Theorie*.

Literaturverzeichnis

- Aufderheide, Patricia: *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford 2007.
- Boon, Timothy: *Films of Fact: A History of Science in Documentary Films and Television*. London/New York 2008.
- Bradford, Richard: Introduction. *The History and Present Condition of Theory – A Brief Account*. In: R. Bradford (Hg.): *Teaching Theory*. Basingstoke 2011, S. 1–13.
- Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer*. Cambridge/Ma. 1991.
- Deutsch, David: *The Fabric of Reality*. London 1996.
- Deutsch, David: *Die Physik der Welterkenntnis: Auf dem Weg zum universellen Verstehen (The Fabric of Reality, 1996)*. Dt. v. A. Ehlers. Basel 1996.
- Eckstein, Lars [u. a.] (Hgg.): *Multi-Ethnic Britain 2000+: New Perspectives in Literature, Film and the Arts*. Amsterdam/New York 2008.
- Ermarth, Elizabeth Deeds: *The English Novel in History 1840–1895*. London 1997.
- Huck, Christian: *Fashioning Society, or, The Mode of Modernity. Observing Fashion in Eighteenth-Century Britain*. Würzburg 2010.
- Jay, Martin: *Scopic Regimes of Modernity*. In: H. Foster (Hg.): *Vision and Visuality*. Seattle 1988, S. 3–23.
- Kimmich, Dorothee: *Lebendige Dinge in der Moderne*. Konstanz 2011.
- Köck, Wolfram: *Von der Wahrheit zur Viabilität: Über Ernst von Glasersfelds Radikaler Konstruktivismus*. In: B. Poerksen (Hg.): *Schlüsselwerke des Konstruktivismus*. Wiesbaden 2011, S. 377–396.
- Konersmann, Ralf (Hg.): *Kritik des Sehens*. Leipzig 1997.
- Lamb, Jonathan: *The Things Things Say*. Princeton 2011.
- Latour, Bruno: *Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*. *Critical Inquiry* 30 (2004), S. 225–248.
- Latour, Bruno: *What Is the Style of Matters of Concern? Spinoza Lectures*. Amsterdam April/May 2005. Assen 2008.
- Luhmann, Niklas: *Erkenntnis als Konstruktion*. Bern 1988.
- Luhmann, Niklas: „Was ist der Fall?“ und „Was steckt dahinter?“. *Die zwei Soziologien und die Gesellschaftstheorie*. In: *Zeitschrift für Soziologie* 22.4 (1993), S. 245–260.
- Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien (1995)*. Opladen 1996.
- Luhmann, Niklas: *Why Does Society Describe Itself as Postmodern? Cultural Critique* 30 (1995), S. 171–186.

- Making History: Art and Documentary in Britain from 1929 to Now*. (Tate Liverpool, 3.2.–23.4.2006). London 2006.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary (2001)*. Bloomington 2010.
- Phillips, Mike/Phillips, Trevor: *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*. London 1998.
- Reinfandt, Christoph: *Das Wissen der Systeme. Über Niklas Luhmanns Erkenntnis als Konstruktion*. In: B. Poerksen (Hg.): *Schlüsselwerke des Konstruktivismus*. Wiesbaden 2011, S. 287–299.
- Renov, Michael (Hg.): *Theorizing Documentary*. New York 1993.
- Siskin, Clifford: *Textual Culture in the History of the Real*. In: *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation 2.2 (2007)*, S. 118–130.
- Siskin, Clifford/Warner, William (Hg.): *This Is Enlightenment*. Chicago/London 2010.
- Van Dijk, José: *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*. Seattle/London 2005.
- Verdicchio, Dirk: *Das Publikum des Lebens: Zur Soziologie des populären Wissenschaftsfilms*. Bielefeld 2010.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung (1921)*. Frankfurt/M. 2003.

Fernsehdokumentationen:

- The Human Body*. TV Mini Series. 394 min. BBC One 1998. 2 DVDs BBC Worldwide Ltd. 2001.
- Incredible Human Machine*. 94 min. National Geographic Channel 2007. DVD National Geographic 2010.
- Inside The Human Body*. TV Mini Series. 235 min. BBC One 2011. 2 DVDs BBC Worldwide Ltd. 2011.
- Windrush*. TV Mini Series. 240 min. BBC Two 1998. Aufzeichnung als Film No. 76 im Tübingen Archive of Black British Film (TABB).

Abbildungen

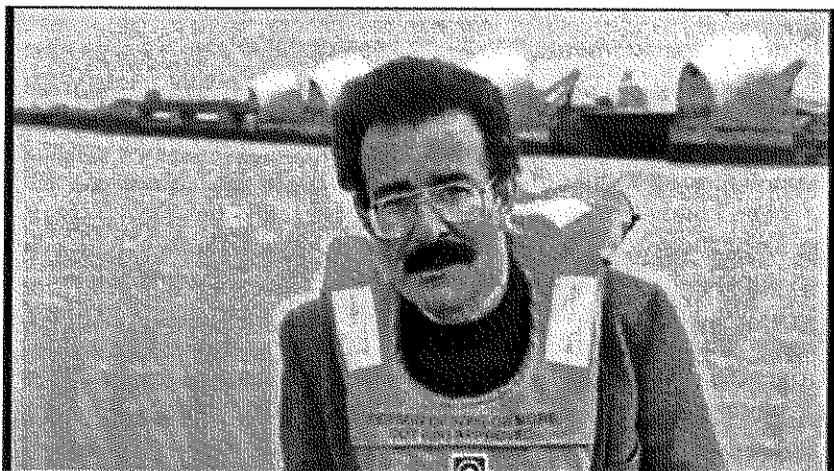


Abb. 1

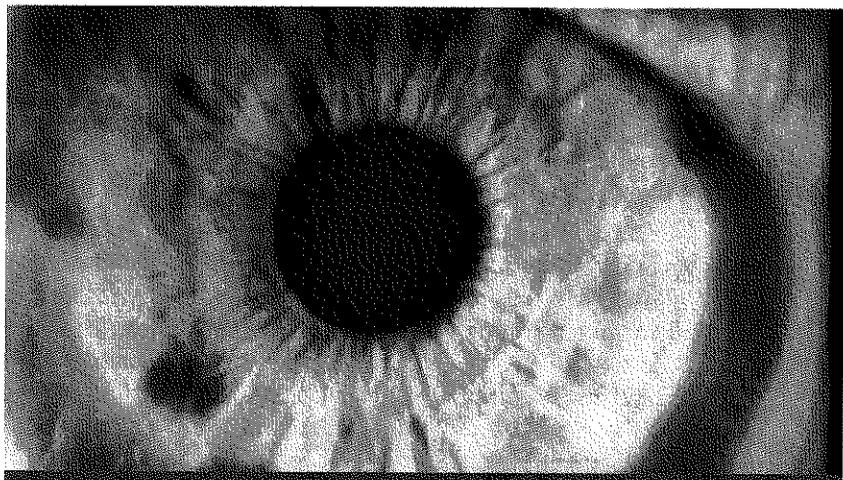


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

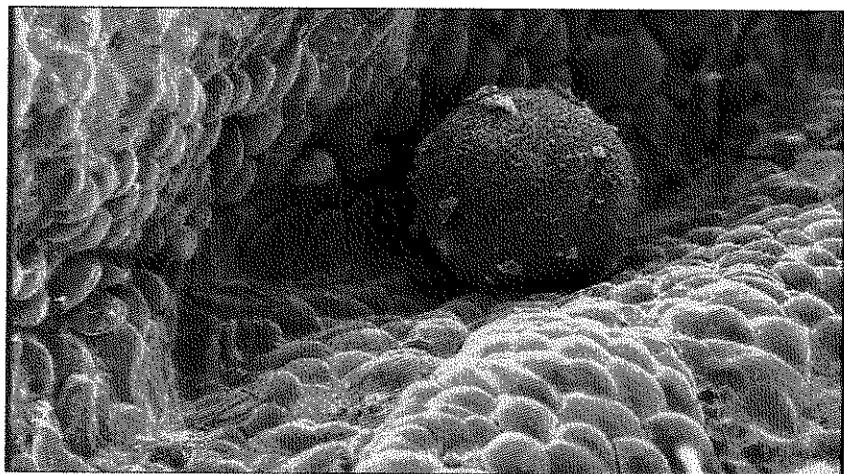


Abb. 6



Abb. 7