

things you can do now

Want to help stop global warming?

Here are a dozen simple things you can do, plus the amount of carbon dioxide you'll save.

Change a light

Replacing one regular light bulb with a compact fluorescent light bulb will save 300 pounds of carbon dioxide a year.

Drive less

Walk, bike, carpool or take mass transit more often. You'll save one pound of carbon dioxide for every mile you don't drive!

Recycle more

You can save 2,400 pounds of carbon dioxide per year by recycling just half of your household waste.

Check your tires

Keeping your tires inflated properly can improve gas mileage by more than 3%. Every gallon of gasoline saved keeps 20 pounds of carbon dioxide out of the atmosphere!

Use less hot water

It takes a lot of energy to heat water. Use less hot water by installing a low-flow showerhead (350 pounds of CO₂ saved per year) and washing your clothes in cold or warm water (500 pounds saved per year).

Avoid products with a lot of packaging

You can save 1,200 pounds of carbon dioxide if you cut down your garbage by 10%.

Adjust your thermostat

The simple adjustment of moving your thermostat down just 2 degrees in winter and up 2 degrees in summer could save you about 2,000 pounds of carbon dioxide a year.

Plant a tree

A single tree will absorb one ton of carbon dioxide over its lifetime.

Turn off electronic devices

Simply turning off your television, DVD player, stereo and computer when you're not using them will save you thousands of pounds of carbon dioxide a year.

Try Meatless Mondays

Skipping meat one day per week would help save over 35,000 gallons of water. Cutting meat out of your diet entirely would help save 5,000 lbs of carbon emissions per year.

Unplug

Unplugging hair dryers, phone chargers, toaster ovens and power cords when not in use can save up to 20% on home energy use.

Spread the word!

Encourage your friends to buy **An Inconvenient Truth**



an inconvenient truth
available on DVD

www.climatecrisis.net

Designing for Impact

Zur Rezeptionsforschung des Dokumentarfilms

Christof Decker

Die historische Rezeption des Dokumentarfilms wurde in *Montage AV* immer wieder zur Diskussion gestellt, am prägnantesten vielleicht im Umfeld von Dirk Eitzens (1998 [1995]) Vorschlag, Dokumentarfilme über den Akt der Rezeption zu definieren. Mein eigener Beitrag zu dieser Diskussion – der auf die Untersuchung der zwölfteiligen PBS-Serie *AN AMERICAN FAMILY* (1973) zurückging –, konstatierte seinerzeit, dass Rezeptionsstudien des Dokumentarfilms vernachlässigt worden seien und dass ihre stärkere Berücksichtigung dazu beitragen könne, den Dokumentarfilm noch umfassender als soziale Praxis zu verorten (Decker 1998). Auf beide Punkte möchte ich in diesem Beitrag zurückkommen, um sie für Fragen der historischen Rezeption neu zu perspektivieren. Seit den späten 1990er-Jahren hat sich nicht nur die Position und Wahrnehmung des Dokumentarfilms dramatisch verändert, auch neuere technische und kulturelle Entwicklungen haben die Rezeptionsforschung beeinflusst. Ein zentrales Anliegen dieses Textes ist die Frage, wie Versuche einer intensivierte und optimierten Wirkungssteuerung im Produktionsprozess – kurz gefasst als *designing for impact* – traditionelle Annahmen zur Rezeption verändern; oder anders gesagt: ob und wie die Neuausrichtung der Produktionspraxis in einigen Bereichen des Dokumentarfilms für Fragen der Rezeption berücksichtigt werden muss.

Ich gehe im Folgenden zunächst auf Aspekte der historischen Rezeptionsforschung ein und erörtere im zweiten Teil die neueren Entwicklungen der *impact*-Orientierung am Beispiel des Center for Media and Social Impact (CMSI) der American University (Washington, D. C.). Auch wenn die

Dokumentarfilmforschung den schillernden *impact*-Begriff als neues Paradigma einer veränderten Produktionspraxis in jüngerer Zeit aufgegriffen hat (Nash/Corner 2016), so widmet sich das von Patricia Aufderheide initiierte CMSI doch bereits seit den frühen 2000er-Jahren – und damit parallel zur stetigen Expansion und technischen Weiterentwicklung des Internets – dieser Thematik (Aufderheide 2004; Clark/Abrash 2011; Clark/Aufderheide 2009; Chattoo 2014). Es steht in diesem Beitrag stellvertretend für weitere, überwiegend online aktive Initiativen, kann aber durchaus als Einrichtung verstanden werden, die hinsichtlich der Breite und Variabilität ihrer Publikationen, aber auch der starken Ausrichtung auf konkrete Fragen der Produktionspraxis im U.S.-amerikanischen Kontext (der hier im Vordergrund stehen wird) eine herausragende Stellung einnimmt. Das CMSI veranschaulicht damit eine kulturelle und technologische Entwicklung, die zivilgesellschaftliches Engagement mit den Möglichkeiten digitaler Medien eng führt und in der deutschsprachigen Forschung als «Videoaktivismus» beschrieben worden ist (Eder/Hartmann/Tedjasukmana 2020). Der *impact*-Begriff geht mit der Vorstellung einer messbaren Wirkung, Relevanz und Einflussnahme einher und hat in dokumentarfilmischen, wissenschaftlichen und journalistischen Diskursen eine zentrale, mitunter aber auch problematische Bedeutung angenommen. Vor diesem Hintergrund möchte ich die These vertreten, dass der im Kontext des CMSI diskutierte *impact*-Begriff ein neues Wirkungsparadigma des Dokumentarfilms etabliert, in dessen Zuge die unterschiedlichen Filme oder Medienformate dem Ziel des sozialen Wandels untergeordnet und Produktionsprozesse systematisch weiterentwickelt werden. Beide Tendenzen haben Konsequenzen für die Frage nach den Möglichkeiten und Methoden der Rezeptionsforschung.

Zur dokumentarischen Rezeptionsforschung

Warum ist die Rezeptionsforschung zum Dokumentarfilm nach wie vor ein derartig unterentwickeltes Gebiet? Beim Blick in die neueste Auflage von Bill Nichols' (2017) Einführungsband *Introduction to Documentary* wird deutlich, dass es keine herausgehobene Passage gibt, die sich mit Fragen der Rezeptionsforschung – und das heißt mit *unterschiedlichen* Wirkungsweisen der Filme – näher befassen würde. Was hingegen zu früheren Auflagen ergänzt wurde, sind Kapitel zur Dokumentarfilmproduktion – ein erster Hinweis, dass die Geschichte des Dokumentar-

films häufig primär als Produktionsgeschichte geschrieben wurde, die Wirkungspotenziale vernachlässigte. Einflussreiche Gesamtdarstellungen wie Erik Barnouws *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (1993) widmen sich historischen Perioden und Beispielen fast ausschließlich über die Produktionsseite, insbesondere über die Filmemacher:innen, denen bestimmte Funktionen wie *prophet, explorer, reporter, advocate* usw. zugeschrieben werden.

Ein zweiter Grund für den Mangel an Rezeptionsstudien des Dokumentarfilms liegt meines Erachtens in der Annahme, dass diese Filme vordringlich über ihren Inhalt wahrgenommen und analytisch erschlossen werden. Das Versprechen eines exklusiven Wirklichkeitsbezugs führt nicht selten dazu, Fragen der ästhetischen Vermittlung und potenziell divergierender Wirkungsweisen auszublenden und unmittelbar zu den Themen und Thesen überzugehen – unabhängig davon, ob es sich um expositorische, beobachtende, interaktive oder andere Darstellungsformen handelt, und in der Tradition von John Grierson, der im Aufsatz «Propaganda and Education» von 1943 die informative Ausrichtung des Dokumentarfilms hervorhob: «Behind the documentary film from the first was a purpose, and it was the educational purpose with which we have been dealing» (Grierson 1979, 150). Das ist zwar ohne Zweifel eine besondere Stärke des Dokumentarfilms, führt aber in der Forschung mitunter wie bei Grant und Sloniowski (1998) dazu, ein inhaltliches *close reading* der Produktionen zu privilegieren, oder wie bei Duvall (2017) die als unterstützenswert erachteten Argumentationen der Filme zu verstärken, ohne auf Komplikationen von Rezeptionsprozessen einzugehen. Beide Ausrichtungen haben ihre Vorzüge, können aber auch als Erklärungsversuch für das geringe Interesse an Rezeptionsstudien im Dokumentarfilmbereich gelten.

Ein dritter Grund ist methodisch betrachtet vielleicht am wichtigsten: Im Unterschied zum Spielfilm, dessen Erforschung nicht nur hinsichtlich der Geschichte von Abspelstätten, des Produktionssystems oder des Publikums, sondern auch hinsichtlich wichtiger Institutionen (etwa Zensurbehörden) auf umfangreiche Archive zurückgreifen kann, stellt sich dies für den Dokumentarfilm ungleich komplizierter dar. Zwar sind durchaus Materialien vorhanden, beispielsweise zu Regierungsstellen wie dem U.S.-amerikanischen Office of War Information (National Archives, Washington D.C.) oder hinsichtlich einzelner Nachlässe (z. B. die Emile de Antonio Papers im Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison), aber die Breite und Ausdifferenzierung der Hollywood-Studio-

archive wird nicht ansatzweise erreicht. Zudem fand die Aufführung von Dokumentarfilmen häufig an sehr unterschiedlichen Orten statt, die vom Kinosaal bis zur Kirche reichten. Ohne belastbares Archivmaterial kann diese historische Rezeption nicht erschlossen oder rekonstruiert werden.

Die Ausgangslage für meine Untersuchung zur Rezeption von *An American Family* (Craig Gilbert / Alan Raymond / Susan Raymond) von 1973 – vielleicht das bekannteste Beispiel einer dokumentarischen Langzeitstudie im Modus des Direct Cinema – war eine andere: Durch die Zugänglichkeit im nichtkommerziellen Fernsehen und seinen auf zwölf Episoden angelegten seriellen Charakter führte das Projekt zu umfangreichen Publikumsreaktionen, die ihren Niederschlag in Zeitungsartikeln, Aufsätzen und sogar einer Buchpublikation mit Transkripten der zwölf Episoden fanden (Goulart 1973). Die Serie über das Auseinanderbrechen der Familie Loud und die Kontroversen über Fragen der *invasion of privacy* (Decker 1995, 296 ff.) deuteten eine kulturelle Transformation der frühen 1970er-Jahre an, die in der Rezeption nachvollziehbar wurde. Wenige Filme aus dem dokumentarischen Umfeld erreichten im 20. Jahrhundert jedoch diesen Popularitätsgrad.

Für den Versuch, den Dokumentarfilm als eine soziale Praxis zu verstehen, die divergierende Wirkungsweisen und wandelnde Rezeptionskontexte einschließt, ergeben sich daher größere konzeptionelle, aber auch methodische und materialbedingte Herausforderungen als für den Spielfilm. Wählt man beispielsweise eine funktionsgeschichtliche Betrachtungsweise (Decker 2011), die den Begriff der Funktion auf Filmstrukturen, Institutionen und soziokulturelle Kontexte beziehen möchte, ist die Forschung zum Spielfilm hinsichtlich der dritten Ebene – der Untersuchung historischer Spuren einer archivierten Rezeption – eindeutig im Vorteil. Um nur ein Beispiel zu nennen: Eine Einzelstudie, die in ähnlicher Ausführlichkeit auf institutionelle und kulturelle Rezeptionsdiskurse – darunter das National Board of Censorship und die National Association for the Advancement of Colored People – eingeht wie Melvyn Stokes' (2007) Untersuchung zu D. W. Griffiths' *THE BIRTH OF A NATION* (1915), ist mir für den Dokumentarfilm nicht bekannt. Gerade dokumentarische Formen, die von Anbeginn in nachdrücklicher Weise auf ihr Umfeld einwirken wollten, weisen daher hinsichtlich der Erforschung ihrer historischen Wirksamkeit eine signifikante Leerstelle auf.

Kulturelle und technologische Transformationsprozesse im 21. Jahrhundert

Nun könnte man einwenden, dass sich die Sachlage seit der Jahrhundertwende fundamental gewandelt habe. Dokumentarfilme wurden nicht nur verstärkt im Kino gezeigt, sie waren gar finanziell so lukrativ, dass Patricia Aufderheide (2012) sie seither in einen unterhaltungsorientierten *for-profit*- und einen unabhängig-engagierten *for-conscience*-Bereich unterteilt. Ausnahmeerscheinungen wie Michael Moore verstanden es, beide Bereiche so geschickt zu verbinden, dass einige seiner Werke zu den umsatzstärksten Produktionen des neuen Jahrtausends gehören. Ohne Zweifel macht diese bislang nicht gekannte Popularität eine Rezeptionsforschung möglich, die ähnlich vorgeht wie jene des Spielfilms, auch wenn das vielfach beschworene goldene Zeitalter des Kino-Dokumentarfilms vielleicht schon wieder an seinem Endpunkt angekommen ist.

Ich möchte jedoch auf eine zweite, ebenfalls einflussreiche, aber weniger publikumswirksame Spielart eingehen, die den Titel dieses Beitrags, *designing for impact*, motiviert hat. Es handelt sich dabei um dokumentarische Formen, die im weitesten Sinn der *advocacy* – dem engagierten oder aktivistischen Film – zugerechnet werden können und auch aufgrund der verstärkten Verbreitung digitaler Technologien eine zunehmende Bedeutung gewonnen haben. Für diese Formen ist die Frage des *impact* entscheidend, und zwar in so dominanter Weise, dass sie für Rezeptionsstudien einen Perspektivwechsel notwendig machen.

Ich behaupte nun nicht, dass allein diesen dokumentarischen Formen die Zukunft gehört oder es keine Kino-Dokumentarfilme im herkömmlichen Verständnis mehr geben wird. Aber zumindest für den U.S.-amerikanischen Kontext spielen engagiert-aktivistische, d. h. in größere politische Anliegen eingebundene und diesen häufig untergeordnete Produktionen eine wachsende Rolle, nicht zuletzt befeuert durch Video-Plattformen wie YouTube, die das bisherige Problem des Vertriebs radikal verändern und ein globales Publikum erschlossen haben. Das in diesen Produktionen greifende Verständnis von *impact* nutzt die verfeinerten digitalen Möglichkeiten für Versuche der Information und Verhaltenssteuerung, die bereits in Konzepten des 20. Jahrhunderts eine Rolle spielten und für Praktiker wie John Grierson prägend waren, die aber auch Vorläufer im politischen Dokumentarfilm der 1960er-Jahre haben. In ihrer einführenden Darstellung zum Videoaktivismus zeigen Eder, Hartmann und Tedjasukmana (2020, 13–21) die große Bandbreite aktivistischer Videos und die

Komplexität ihrer Einbettung in neue digitale Technologien auf. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Forschung angesichts rapider technischer Entwicklungen, aber auch systematischer Täuschungsmanöver sowie des fehlenden Zugriffs auf die anfallenden Daten kaum gesicherte Erkenntnisse zur Wirkung des Videoaktivismus hat (ibid., 61–65). Traditionelle Vorstellungen der Medienwirkungsforschung – etwa das Agenda Setting durch dominante Themen und ihre Verbreitung durch Multiplikatoren – entstanden im Fernsehzeitalter. Sie sind unter den aktuellen Bedingungen einer werbegesteuerten Online-Kommunikation und einer weitgehenden Fragmentierung des Publikums weniger aussagekräftig.

Dieses im Wandel befindliche Wissen um die tatsächlichen Möglichkeiten der Einflussnahme mag – neben den akuten politischen Konflikten, die dem Aktivismus zugrunde liegen – ein Antrieb im U.S.-amerikanischen Umfeld gewesen sein, die Möglichkeiten der Wirksamkeit respektive des *impact* im Verlauf der 1990er-Jahre zu systematisieren und zu professionalisieren. Nicht nur die politische Polarisierung des Landes, auch die Radikalisierung des medialen Diskurses, der die Ansprache eines polarisierten Publikums als neues Geschäftsmodell etabliert hatte, wurde in dieser Dekade intensiviert. Die aktivistischen Formen, um die es in diesem Beitrag geht, sind daher im gesamten politischen Spektrum vertreten. Ihre konzeptionelle Erörterung findet jedoch eher im liberal-progressiven Umfeld statt, insbesondere wenn es um die Stärkung des zivilgesellschaftlichen Engagements geht. Stellvertretend soll hier auf die Arbeit des von Patricia Aufderheide gegründeten Center for Media and Social Impact der School of Communication an der American University eingegangen werden (www.cmsimpact.org); weitere Initiativen und Online-Ressourcen sind «The Impact Field Guide & Toolkit» der Doc Society (www.impact-guide.org) oder die Broschüre *Deepening Engagement for Lasting Impact: A Framework for Measuring Media Performance & Results* (Learning for Action 2013). Patricia Aufderheide hat kontinuierlich zum Dokumentarfilm publiziert, u. a. eine kurze Einführung (2007), die noch immer empfehlenswert ist. Sie ist eine der wenigen Forscher:innen, deren Ansatz als industriehistorisch bezeichnet werden kann. Aufderheide bietet zwar auch prägnante Kurzinterpretationen (2012), aber die Stärke ihrer Arbeit liegt in dem Versuch, ästhetische und produktionspraktische Entwicklungen zusammen mit ihren ökonomischen und institutionellen Bedingungen zu betrachten. Diese in der Spielfilmforschung selbstverständliche Ausrichtung auf den Produktionsmodus wird in der Ausrichtung des CMSI für den Dokumentarfilm zugrunde gelegt und anhand der frei zugänglichen

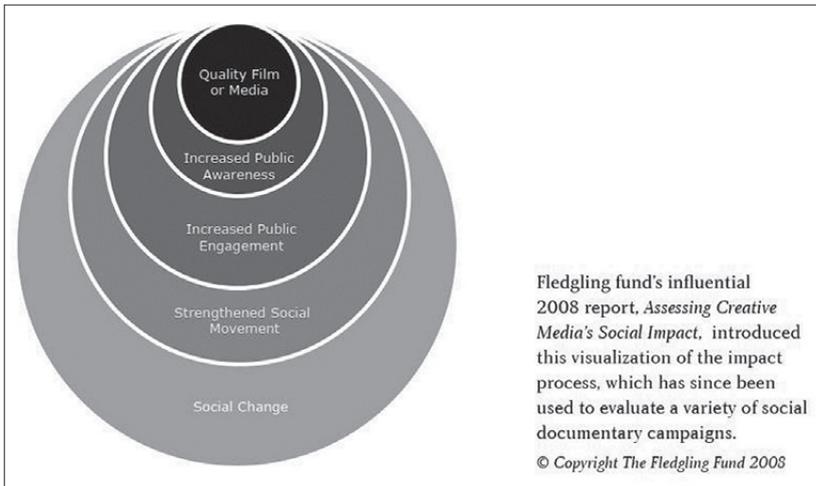
Publikationen unterschiedlicher Autor:innen auf mehreren Ebenen erkennbar. Zum Selbstverständnis des CMSI als Innovationszentrum merkt ein jüngerer Beitrag an, es sei

[...] an innovation lab and research center that creates, studies, and showcases media for social impact. Focusing on independent, documentary and public media, the Center bridges boundaries between scholars, producers and communication practitioners across media production, media impact, social justice, public policy, and audience engagement. (anon.: Resource Guide 2021, 2)

Das CMSI wird bei vielen Studien durch philanthropische Stiftungen unterstützt – ohne die zivilgesellschaftliches Engagement im U.S.-amerikanischen Kontext kaum vorstellbar ist. Zweifellos löst es den formulierten Anspruch ein, dokumentarische Formen zu propagieren und zwischen akademischen, professionellen und politischen Milieus zu vermitteln. Seine Publikationen decken ein weites Spektrum ab; es reicht von Analysen der unabhängigen Dokumentarfilmszene mit umfangreichen Statistiken (Chattoo/Harder 2018) über die Schwierigkeit ethischer Entscheidungen im Produktionsalltag (Aufderheide/Jaszi/Chandra 2009) bis zum Verhältnis von Dokumentarfilm und *grassroots engagement* oder politischen Initiativen (Chattoo/Jenkins 2017; Chattoo/Jenkins 2018).

Die Auseinandersetzung mit Fragen der Wirkung, die früh mit dem *impact*-Begriff besetzt und auf soziale Gerechtigkeit ausgerichtet wird, durchzieht zahlreiche Beiträge (Aufderheide 2004; Clark/Aufderheide 2009; Chattoo 2014). In einer Broschüre von Jessica Clark und Barbara Abrash aus dem Jahr 2011 mit dem Titel *Social Justice Documentary: Designing for Impact* beschreiben die Autorinnen wesentliche Aspekte des Ansatzes. Sie greifen dabei auf eine Professionalisierung des *impact*-Denkens zurück, das ganz im Sinn eines Engagements für gute Zwecke – und wie erwähnt: finanziert durch philanthropische Stiftungen – versucht, den zielgerichteten Einsatz von Medien zu optimieren. Neu ist an diesen Konzepten das Bemühen, Wirksamkeit tatsächlich primär an konkreten sozialen Veränderungen zu bemessen, nicht mehr nur – wie im traditionellen Dokumentarfilm – am Bewusstseins- oder Einstellungswandel. Eine einflussreiche, bei Clark und Abrash (2011, 9) ebenfalls reproduzierte Grafik illustriert den Aufstieg des *impact*-Begriffs (Abb. 2).

Auch die erfolgreichen Kino-Dokumentarfilme der frühen 2000er-Jahre wie *AN INCONVENIENT TRUTH* (Davis Guggenheim, USA 2006) richtete



2 Die Visualisierung von Wirksamkeit (The Fledgling Fund 2008; nach Clark/ Abrash 2011, 9)

ten einen aktivistischen Appell an ihr Publikum (Abb. 1), aber die Systematisierung dieser Bemühungen im Umfeld des CMSI hat den Fokus stetig auf das Ziel verschoben, Wirkung als konkrete politische Veränderung zu verstehen. So merkt Caty Borum Chattoo im Jahr 2014 an:

[...] an ideal impact assessment approach layers several research methods and clearly maps appropriate approaches to the definition of impact, depending upon whether individual behavior change, public interest (policy) change, or institutional (corporate) change is the goal. (Chattoo 2014, 4)

Sie unterscheidet zwischen individuellen Verhaltensänderungen und Änderungen auf der Ebene von Politik oder Unternehmen. Jegliche Form der Messung von Nutzungs- und Publikumsdaten dient dabei dem Zweck, diese Wirkungsziele zu überprüfen und zu optimieren. Wenige Jahre später verknüpfen Chattoo und Jenkins (2018, 5) *impact* mit dem Bemühen «to influence legislation, regulation, enforcement, and the views of policymakers related to key social issues on the federal, state, and local levels». Aktivistischer Erfolg der Film- oder Videoteams wird als Fähigkeit verstanden, Themen und Inhalte unmittelbar in den politischen Prozess einzubringen und Resultate wie Gesetzesänderungen oder Wahlerfolge zu erzielen.

Das *designing for impact* als Wirkungsplanung geht zu diesem Zweck systematisch vor, indem es beständig an vordefinierte Ziele rückgekoppelt und damit immer ausgefeilter mit der tatsächlichen Wirkung verschränkt wird. Um dies qualitativ nachvollziehen zu können, werden verschiedene Formen des Tracking eingesetzt, die ähnlich wie im kommerziellen Bereich funktionieren. Gleichzeitig propagieren die Autor:innen, dass ihr Designansatz auf die Bedürfnisse der Nutzer:innen ausgerichtet und lösungsorientiert sei. Auf Dokumentarfilme bezogen heißt das konkret, die Problemlösung des Films zu definieren, seine Form mit den Betroffenen zu planen, multidisziplinär und kooperativ vorzugehen und fortlaufend zu messen, ob die Designlösung des Films ihre Ziele erreicht. Dies kann anhand eines Prototyps durchgeführt werden, über dessen Einsatz Clark und Abrash anmerken: «Filmmakers should road test storyboards, short videos, campaigns with users to think through how their campaign and platforms will help them meet their mission» (2011, 11). Am Schluss ihres Berichts gelangen sie zu dem Resümee, dass die letzten Jahre einen Wandel gesehen hätten:

[...] from an understanding of documentary films as sources of reliable information on hidden injustices to central nodes embedded in strategic campaigns designed to inform, motivate and engage viewers as active citizens. (ibid., 19)

Filme werden als Knotenpunkte eines kommunikativen Netzwerks gesehen, das Teil eines größeren, politisch definierten Zusammenhangs ist. Sie erhalten in diesem Netzwerk ihre Gestalt durch einen permanenten Rückkopplungsprozess, der nach einer für den Zweck des sozialen Wandels optimierten Form sucht und zum *network building* beiträgt.

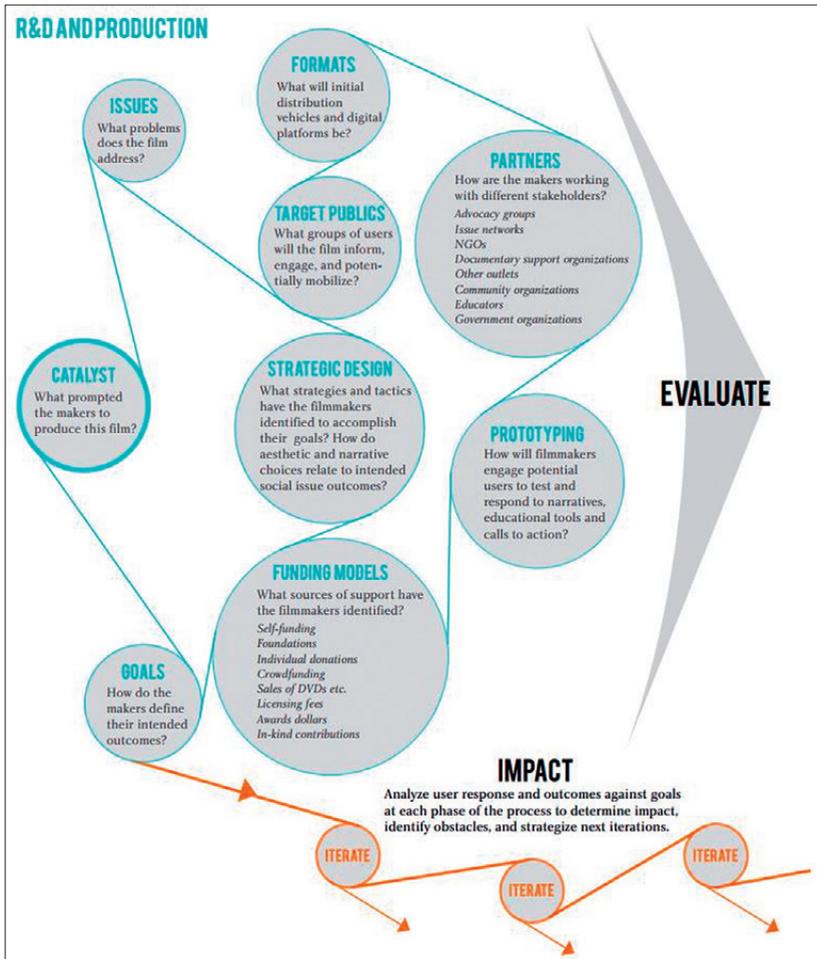
Die beiden Autorinnen beschreiben damit für die aktivistischen oder engagierten Projekte zwar vordringlich eine neue Produktionspraxis, deren Rückkopplungsgebot jedoch die Konsequenz zeitigt, dass die Ebenen der Produktion und Rezeption nicht mehr klar zu unterscheiden sind. Mit anderen Worten: Projekte, die den Vorgaben des *designing for impact* folgen, stellen eher einen Prozess als ein Endprodukt in den Vordergrund. Dieser ist zwar an bestimmten Zielen orientiert, aber um diese zu erreichen, nimmt er Wirkungsweisen im Sinn von *feedback loops* auf und passt die filmischen (oder medialen) Strukturen entsprechend an. Dabei liefert er auch zahlreiche Daten, die für die Forschung von Interesse sind, aber nicht mehr in eine lineare Abfolge von Produktion und Rezeption ge-

bracht werden können. Die konzeptionelle Perspektive muss sich demgemäß von der Rezeption eines fixierten Textes auf die Prozesshaftigkeit der *impact*-Modellierung verlagern. Dies bezieht sich, wie eine weitere Visualisierung von Clark und Abrash (2011, 24) zeigt, auf alle Projektebenen – etwa die Ziele, Themen, Formate, Publikumsansprache, Finanzierungsmodelle oder das Messen der Nutzung (Abb. 3).

Inwiefern in dieser funktional-instrumentellen Ausrichtung ein Bruch mit traditionellen Vorstellungen des Dokumentarfilms liegt, soll an dieser Stelle nicht vertieft werden, auch wenn gerade das amerikanische Beispiel einer polarisierten Öffentlichkeit grundlegende Transformationen andeutet. Viele Überlegungen stehen in der Tradition kommunikativer Sozialtechniken, die mit den neuen Möglichkeiten des digitalen Zeitalters zusammengeführt werden, aber nicht nur für politische Zwecke, sondern auch für kommerzielle Motive, etwa Werbekampagnen, PR oder Desinformation und Netz-Propaganda einsetzbar sind. Zugleich belegen diese Entwicklungen einen Wandel der Produktionspraxis, der auch für Fragen der Rezeptionsforschung des Dokumentarfilms berücksichtigt werden muss und den ich im letzten Teil skizzieren möchte.

Zuvor soll jedoch ein Beispiel aus der Studie von Clark und Abrash die Dimensionen ihres Ansatzes verdeutlichen, denn im Unterschied zu den Motivationen von Social Media-Unternehmen oder PR-Agenturen stellt das CMSI seine Arbeit in den Dienst des zivilgesellschaftlichen Engagements und der sozialen Gerechtigkeit, ohne dabei auf die (potenziell) manipulativen Möglichkeiten der Datenauswertung zu verzichten. Die Fallstudien widmen sich u. a. Fragen des Gesundheitswesens, der Geschlechtergerechtigkeit, zivilbürgerlicher Rechte oder der Gewaltprävention (Clark/Abrash 2011, 14 ff.). Die Produktion *NOT IN OUR TOWN* von Patrice O’Neill (The Working Group, USA 1995–2011) veranschaulicht dabei den Transformationsprozess der 1990er- bis in die 2000er-Jahre. Das Projekt beginnt im Jahr 1995 als dreißigminütige Sendung im öffentlichen Public Broadcasting System (PBS) über die Bemühungen der Stadt Billings, Montana gegen rassistische und antisemitische Hassverbrechen vorzugehen. Es folgen zwei weitere Produktionen, die von PBS gezeigt werden und einen Prozess anstoßen, der zu einer dauerhaften Netz-Präsenz, weiteren Filmen, Ressourcen und Nachahmungseffekten in anderen Städten führen (www.niot.org). Clark und Abrash bezeichnen das Projekt im Jahr 2011 als

[...] multi-platform strategic media campaign that documents and supports positive community responses to hate violence. Centered



3 Die systematische Suche nach dem größtmöglichen Impact (Clark/Abrash 2011, 24)

on storytelling, the project encompasses 45 documentary films, social networking, and additional resources for community engagement. (ibid., 46)

Zehn Jahre später ist das Projekt nach wie vor aktiv und ohne Zweifel ein überzeugendes Beispiel für zivilbürgerliches Engagement, das aus einer traditionellen Fernsehdokumentation hervorgeht, aber mit den Mitteln

der Internet-Kommunikation ungleich vielfältiger und wirksamer als Informations-Knotenpunkt dient. Zum *impact* des Projekts merken die Autorinnen in ihrer Studie an, es verdeutliche

[...] the evolution of social issue documentary films from empathetic stories of social inequity, seen mainly on public television and in schools, to its present position at the center of cross-platform participatory strategic campaigns that are adapted and used by NGOs, communities, and other stakeholders. (ibid., 50)

Sie verschweigen aber auch nicht, dass dieses Wachstum Herausforderungen überwinden musste, etwa zur Frage der Finanzierung und Institutionalisierung eines Knotenpunktes, der Formate und Plattformen transzendiert. Doch auch in diesem Fall gilt, dass die ungebrochene Aktualität von Hassverbrechen, die daraus resultierende Bedrohung für unterschiedlichste Gemeinschaften und die neuen kommunikativen Möglichkeiten des Internets das Projekt langfristig haben überleben lassen. Es veranschaulicht jene neue Konstellation der Rezeptionsforschung, die ich abschließend umreißen will.

Die neue Produktionspraxis und ihre Herausforderungen für die Rezeptionsforschung

Die anhand des *designing for impact*-Ansatzes beschriebene Konzentration auf die Wirksamkeit von Filmen oder Videos für politische Ziele löst die Vorstellung eines kohärenten oder fixierbaren Textes auf. Je nach Publikum, Plattform oder Rezeptionsraum kommen hinsichtlich der Länge und Form unterschiedliche Versionen zum Einsatz, die den aktivistischen Prämissen angepasst sind, um jeweils ihre beste Wirkung zu entfalten. Ein kohärentes Werk liegt ganz bewusst nicht mehr vor, was den Fokus vom Endprodukt auf den Entstehungsprozess und seine Rückkopplungsmechanismen verschiebt. Die Wirkungsweisen jenseits der politischen Community, aus der heraus das Projekt entsteht, bleiben offen und unvorhersehbar, aber in ihrem Inneren muss die Untersuchung der Rezeption zu einem früheren Zeitpunkt einsetzen.

Damit geht gleichzeitig ein gewandeltes Verständnis von Autorschaft einher. Die künstlerische Vision oder Handschrift einer Einzelperson wird abgelöst von einer eher handwerklichen Kompetenz der Designer:innen,

die möglichst eng an unterschiedliche Publika und Nutzer:innen rückgekoppelt sind und jene Impulse aufnehmen können, die den übergeordneten Zielvorstellungen dienen. Das für den traditionellen Dokumentarfilm typische Verständnis eines individualistischen *auteur cinema* wird durch das Konzept der rückgekoppelten und kollektiven Produktion abgelöst. Während die multifunktionale Wirkungsorientierung den Werkbegriff aufbricht, erschwert die kollektiv-rückgekoppelte Produktionsweise eine Rezeptionsforschung, die nach Kontinuitäten einer individuellen Handschrift sucht. Tatsächlich wird im Umfeld des MIT Open Documentary Lab das Prinzip der *co-creation* als nicht neue, aber neu zu entdeckende kreative Praxis verstanden, die basisdemokratischer und weniger ausbeuterisch sein kann (Cizek/Uricchio 2019). Der Fokus verschiebt sich damit zur kollektiven Erzählung, die von den politischen Subjekten selbst hervorgebracht und autorisiert wird – ein Verfahren, das im besten Fall die ethischen Probleme einer zwar gut gemeinten, jedoch nicht abgestimmten oder angemessenen Fürsprache minimiert.

Dem Tracking qualitativer Erfolgsparameter kommt in politisch engagierten Produktionen zentrale Bedeutung zu. Das schließt auch das Messen des Nutzerverhaltens ein, aus dem sich eine Form des Umgangs mit digitalen Texten ableiten lässt. Hier liegt offensichtlich ein direkter Bezug zur klassischen Rezeptionsforschung vor, der methodisch neue Herausforderungen schafft. Dies betrifft nicht nur die Frage, was aus den Nutzer:innendaten an Einsichten gewonnen werden kann, sondern zunächst die grundlegende, ob Wissenschaftler:innen überhaupt Zugang zu diesen Daten erhalten können. Schließlich sind diese für Plattformen wie Facebook, YouTube oder Netflix ein zentraler Aspekt ihrer Wertschöpfung und haben daher den Status eines Geschäftsgeheimnisses. Ähnliches wird für Dienste wie etwa Kanopy gelten, die viele der politisch engagierten Filmproduktionen in den USA anbieten und für diese zu einem wesentlichen, wenn nicht dem zentralen Vertriebsweg geworden sind. Ob Kanopy u. a. ihre Nutzerdaten für die Wissenschaft zugänglich machen, ist zumindest zweifelhaft. Als etwa Aufderheide (2015) interaktive Formen des Dokumentarfilms untersucht hat, für die das Nutzer:innenverhalten entscheidend ist, erhielt sie nur begrenzten Zugang zu den Daten der von ihr untersuchten Beispiele.

Die neue Produktionspraxis schafft daher systemische und strukturelle Barrieren, die für eine kritische Wissenschaft kaum zu überwinden sind, soweit sie sich der Produktionslogik digitaler Medien, aus Daten finanzielle Profite zu generieren, nicht anpassen möchte. Ohne die gro-

ßen Stiftungen würde es die Arbeit des CMSI, aber auch des MIT Open Documentary Lab und vieler anderer Initiativen nicht geben. Das Buch zum Videoaktivismus von Eder, Hartmann und Tedjasukmana (2020, 102–109) schließt mit einem Plädoyer für eine Stärkung der Öffentlichkeit sowie für Meinungs- und Gestaltungsvielfalt. Auch bei Clark und Aufderheide (2009) ist von «engaged publics» die Rede, während Chattoo als Prämisse ihrer *impact*-Untersuchung formuliert, dass soziale Wirksamkeit dem öffentlichen Interesse diene: «Social impact assumes a public interest foundation – an improvement of a state of affairs around a social issue» (2014, 7).

Wenn Forschung keinen Zugriff auf jene Daten hat, die seriöse Rückschlüsse auf den *impact* im digitalen Zeitalter zulassen, ist der Bezug auf das Konzept der Öffentlichkeit zwar nachvollziehbar, aber er löst nicht die methodische Frage, wo die Forschung zum Videoaktivismus ansetzen sollte – welche Diskussionen und Wirkungen als bedeutsam, dauerhaft, repräsentativ, aufschlussreich, schädlich, irreführend, diskussionswürdig oder demokratieförderlich gelten können, d. h. wie man Untersuchungsgegenstände auswählt, wenn die Dynamik des Untersuchungsfeldes traditionelle Selektionsprozesse (Periodisierung, Kanon, herausragende Autor:innen, Studios) aufgelöst hat. Man muss nicht unbedingt die Theorie der überforderten und irregeleiteten Öffentlichkeit von Walter Lippmann aus den 1920er-Jahren bemühen, um die Unübersichtlichkeit digitaler Öffentlichkeiten zu konstatieren, auch wenn Lippmann die langfristige Bedeutung einer Kommunikation im Sinn von *public relations* vorhergesehen hat. Wie dramatisch die Lage tatsächlich ist, zeigen jüngere Untersuchungen wie *Network Propaganda* von Benkler, Faris und Roberts (2018). Die Autoren konstatieren darin eine außer Kontrolle geratene Polarisierung, Kommerzialisierung und Manipulierung politischer Kommunikation in den USA, die einen systemischen und institutionalisierten Charakter hat und damit ein historisch gewachsenes Fundament im Inneren der Gesellschaft bildet. So nachvollziehbar die Hoffnung auf Öffentlichkeiten ist, so ungelöst bleibt ihre systematische und kritische Untersuchung als Rezeptionsraum des digitalen Zeitalters unter den aktuellen Bedingungen abgeschotteter und oligopolartiger Unternehmen mit nie dagewesener Marktmacht.

Ein letzter Punkt mit positiveren Implikationen sei erlaubt: Wenn *social change* der deutlichste Ausdruck einer soziopolitischen Wirkung ist, wie es das *designing for impact*-Credo nahelegt, dann muss der Blick letztlich auf die Gesetzgebung, auf Wahlentscheidungen und auf andere

Formen der Bürgerbeteiligung gerichtet werden. In gewisser Weise wäre das eine konsequente Fortführung sozialplanerischer Traditionen des Dokumentarfilms, denen es immer um Veränderung ging, die diese aber nur selten zum primären Ziel ihrer Produktionen erhoben. Gelten Filme als multimodale Knotenpunkte strategischer Kampagnen, wird ihr funktionaler Charakter nicht mehr verborgen, sondern zur primären Motivation, an der sich auch ihre Wirksamkeit bemisst. In diesem Verständnis liegen ohne Zweifel zahlreiche Risiken, nicht zuletzt für künstlerisch-poetische Traditionen des Dokumentarfilms, die weniger instrumentell ausgerichtet sind. Diese Neuausrichtung kann auch als eine Anregung für die Untersuchung der historischen Rezeption gesehen werden, denn allzu häufig hat sich der Blick zurück auf klassische Felder der Rezeption wie Filmkritik, Filmzensur, Publikumsäußerungen oder kulturelle Institutionen gerichtet. Wenn *social change* zum Maßstab wird, sind aufschlussreiche Spuren der historischen Rezeption auch in politischen Zusammenhängen vergangener Epochen vorhanden, die bislang zu wenig Beachtung gefunden haben, zu denen es aber umfangreiche Archivbestände gibt, etwa von staatlichen Institutionen, Gewerkschaften, lokalen Initiativen, Protestbewegungen und vielen mehr. Mit dieser Anregung könnte die technisch optimierte Praxis der Gegenwart im besten Fall eine Perspektive auf die Vergangenheit freilegen, die neue Forschungsmöglichkeiten eröffnet und die historische Rezeption des Dokumentarfilms noch ergiebiger mit Fragen der Sozialgeschichte verbindet.

Literatur

- anon. (2021) *Resource Guide On Documentary Storytelling for Community Engagement A Radical Optimist Collective–CMSI Resource Guide for Using Documentaries to Start Conversations on Racism, Racialized Trauma, and Racial Violence*. Washington, D. C.: Center for Media and Social Impact. School of Communication, American University, Januar.
- Aufderheide, Patricia (2004) *What Keeps Social Documentaries from Audiences – And How to Fix It*. Washington, D. C.: Center for Media and Social Impact. School of Communication, American University, Januar.
- (2007) *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York / Oxford: Oxford University Press.
- (2012) Mainstream Documentary Since 1999. In: *The Wiley-Blackwell*

- History of American Film. Volume IV: 1976 to the Present.* Hg. v. Cynthia Lucia, Roy Grundmann & Art Simon. Malden, MA / Oxford: Wiley-Blackwell, S. 341–363.
- (2015) Interactive Documentaries: Navigation and Design. In: *Journal of Film and Video* 67, 3–4, S. 69–78.
- / Jaszi, Peter / Chandra, Mridu (2009) *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work.* Washington, D. C.: Center for Media and Social Impact. School of Communication, American University, September.
- Barnouw, Erik (1993) *Documentary. A History of the Non-Fiction Film.* 2. überarb. Aufl. New York / Oxford: Oxford University Press.
- Benkler, Yochai / Faris, Robert / Roberts, Hal (2018) *Network Propaganda: Manipulation, Disinformation, and Radicalization in American Politics.* New York, NY: Oxford University Press.
- Chattoo, Caty Borum (2014) *Assessing the Social Impact of Issues-Focused Documentaries: Research Methods and Future Considerations.* Washington, D. C.: Center for Media and Social Impact. School of Communication, American University, Oktober.
- / Harder, William (2018) *The State of the Documentary Field: 2018 Study of Documentary Professionals.* Washington, D. C.: Center for Media & Social Impact. School of Communication, American University, September.
- / Jenkins, Will (2017) *When Movies Go to Washington: Documentary Films and Public Policy in the United States.* Bd. 1. Washington, D. C.: Center for Media & Social Impact. School of Communication, American University, Mai.
- / — (2018) *Movies and Grassroots Community Engagement: Documentary Films and State and Local Public Policy in the United States.* Bd. 2: Films and Public Policy Series. Washington, D. C.: Center for Media and Social Impact. School of Communication, American University, Februar.
- Cizek, Katerina / Uricchio, William et al. (2019) *Collective Wisdom: Co-Creating Media within Communities, across Disciplines and with Algorithms.* Executive Summary. Produced by the Co-Creation Studio at MIT Open Documentary Lab, Mai.
- Clark, Jessica / Abrash, Barbara (2011) *Social Justice Documentary: Designing for Impact.* Washington, D. C.: Center for Media and Social Impact. School of Communication, American University, September.
- / Aufderheide, Patricia (2009) *Public Media 2.0: Dynamic, Engaged*

- Publics*. Washington, D. C.: Center for Media and Social Impact. School of Communication, American University, Februar.
- Decker, Christof (1995) *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. Trier: WFT.
- (1998) Die soziale Praxis des Dokumentarfilms. Zur Bedeutung der Rezeptionsforschung für die Dokumentarfilmtheorie. In: *Montage AV* 7,2, S. 45–61.
- (2011) Historicising the Moving Image: Film and the Theory of Cultural Functions. In: *Moving Images – Mobile Viewers. 20th Century Visuality*. Hg. v. Renate Brosch. Berlin: LIT, S. 75–91.
- Duvall, John A. (2017) *The Environmental Documentary: Cinema Activism in the Twenty-First Century*. New York: Bloomsbury Academic.
- Eder, Jens / Hartmann, Britta / Tedjasukmana, Chris (2020) *Bewegungsbilder. Politische Videos in Sozialen Medien*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Eitzen, Dirk (1998) Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus [amerik. 1995]. In: *Montage AV* 7,2, S. 13–44.
- Goulart, Ron (1973) *An American Family*. New York: Warner Paperback Library Edition.
- Grant, Barry Keith / Sloniowski, Jeannette (Hg.) (1998) *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press.
- Grierson, John (1979) Propaganda and Education [1943]. In: *Grierson on Documentary*. Hg. v. Forsyth Hardy. London/Boston: Faber and Faber, S. 141–155.
- Learning for Action (2013) *Deepening Engagement for Lasting Impact: A Framework for Measuring Media Performance and Results*, Oktober [www.bit.ly/2yutAbS (06.10.2021)].
- Nash, Kate / Corner, John (2016) Strategic Impact Documentary: Contexts of Production and Social Intervention. In: *European Journal of Communication* 31,3, S. 227–242.
- Nichols, Bill (2017) *Introduction to Documentary*. 3. Aufl. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Stokes, Melvyn (2007) *D. W. Griffith's The Birth of a Nation: A History of «The Most Controversial Motion Picture of All Time»*. New York / Oxford: Oxford University Press.