

Einleitung

Plattformen, Online-Formate, mobile und soziale Medien, Fernsehen, Vlogs, Posts, webbasierte Selbstdokumentationen aber auch klassische Print-Nachrichtenmagazine: Die Gegenwart ist eine Zeit des entfesselten Dokumentierens, in der Ereignisse in Text, Bild und Ton rasant verbreitet und verarbeitet werden. Diese inzwischen weitgehend datenbasierten und videografischen Formen und Formate sind wirklichkeitssetzend und tragen in gleichem Maße die Zweifel an der Glaubhaftigkeit der präsentierten ›Dokumente‹ in sich. Ihre Allgegenwart und Zirkulationsdynamik werfen zunehmend Fragen auf, was überhaupt dokumentiert wird, was als Dokument bezeichnet werden kann, wie es um seine jeweilige Glaubwürdigkeit bestellt ist und welche Herausforderungen an die Vorstellung dokumentarischer Autorschaft aus dieser Ubiquität dokumentarischer Praktiken resultieren. Ist jede technische Registratur bereits ein Dokument oder ist es nicht die Rückbindung an spezifische Prozesse und Kontexte, seine Übersetzung in bestimmte Formate und seine Adressierbarkeit, die Dokumente überhaupt erst als solche erkennbar machen, deren Erforschung daher auch die verschiedensten Disziplinen der Text-, Ton- und Bildwissenschaften ansprechen muss? Und wie verhält es sich unter den Bedingungen sozialmedialer Proliferation des Dokumentarischen mit den traditionellen dokumentarischen Leitwerten (Repräsentation, Objektivität, Evidenz), wenn sich beobachten lässt, dass die dokumentarische Form nicht länger primär auf die Vermittlung von Informationen, sondern auf »die Teilhabe an starken und vor allem authentischen Gefühlen«¹ abzielt?

Das DFG-Graduiertenkolleg 2132, *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug*, angesiedelt an der Ruhr-Universität Bochum, stellt sich seit 2016 im Rahmen einer transdisziplinären Ausrichtung, die von FilmwissenschaftlerInnen, MedienhistorikerInnen, LiteraturwissenschaftlerInnen und KunstwissenschaftlerInnen getragen wird, der historischen und theoretischen Problematisierung des Dokumentarischen. Die bei allen unterschiedlichen Zugängen leitende These ist, dass die spezifische Autorität des Dokumentarischen durch die Untersuchung der Operationen beschreibbar wird, die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen

1 Steyerl, Hito: »Die dokumentarische Unschärferelation. Was ist Dokumentarismus?«, in: dies.: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien: Turia+Kant 2008, S. 7-16.

und Praktiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente arrangieren, um so die Lesbarkeit und den Aussagewert, die ästhetische Auskunft und die Machtwirkungen des Dokumentierten zu steuern. Weil der Blick auf dokumentarische Operationen der diskursiven und funktionalen Einbettung in verschiedene gesellschaftliche Teilsysteme Rechnung trägt (nicht zuletzt aufgrund ihrer Herkunft und sozialen Bedeutung in den Bereichen von Recht, Bildung und Bürokratie²), lässt sich das Zusammenwirken solch diverser Wissensordnungen, Medientechniken und (kultureller) Logiken des Zeigens und Argumentierens für die Beweiskraft und Wirkmächtigkeit des Dokumentarischen erfassen. Verfahren und Stile des Dokumentarischen kommen vor allem auch dort zum Einsatz, wo sich Wissenschaften mit der Produktion und Klassifikation ›menschlicher Tatsachen‹ (Affekte, Verhaltensweisen, soziale Verbindungen) beschäftigen, die die dokumentarische Basis der Projekte zur Vermessung des Menschen sowie zur Erfassung ganzer Populationen liefern. Sie bilden nicht zuletzt auch das Milieu, in dem im 19. Jahrhundert die technischen Analogmedien entstehen (man denke an den Zusammenhang von Chronofotografie und Kinematografie) und das für sie zu einem zentralen Anwendungsfeld wird. Dokumentieren wird daher im ersten Zugriff mit den schriftbezogenen³ und analogen Aufzeichnungsmedien in Verbindung gebracht – die Dokumentarfotografie und der spätere Dokumentarfilm tragen das Dokumentieren sogar im Titel. Aber dokumentarische Praktiken reichen nicht nur in der Gegenwart weit über den Einzugsbereich von technischen Einzelmedien hinaus und sind gegenwärtig durch ein komplexes intermediales

2 In seinem Überblick über eine pluridisziplinäre Dokumenttheorie, der sich auf Konnexen zwischen frühen Ansätzen bei Paul Otlet und Suzanne Briet und der Gegenwart fokussiert, betont Niels Windfeld Lund eingangs die Bedeutung der seit dem 17. Jahrhundert entstehenden Staatsbürokratien. Vgl. Lund, Niels Windfeld: »Document Theory«, in: *Annual Review of Information Science and Technology* 43, 1 (2009), S. 1-55. Demgegenüber untersucht Monika Dommann die Arbeit des Dokumentierens in wissenschaftlichen, ökonomischen und bürokratischen Kontexten für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Vgl. Dommann, Monika: »Dokumentieren. Die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung 1895-1945«, in: *Jahrbuch für europäische Verwaltungsgeschichte* 20 (2008), S. 277-299.

3 Vom »Netz des Schreibens und der Schrift«, spricht Michel Foucault, um den Eintritt des Menschen in das Feld des Wissens zu charakterisieren: Die entsprechenden Institutionen bilden Prüfungsverfahren aus, die die Menschen »mit einer Unmasse von Dokumenten« überhäufen und die »an ein System der Registrierung und Speicherung von Unterlagen angeschlossen« waren. Vgl. Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 243f. Die Rolle dieser Systeme für die Konstitution bildmedialer Dokumentationstechniken wie der Fotografie untersucht Renate Wöhrer: Wöhrer, Renate: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ›dokumentarisch‹«, in: Daniela Hahn (Hg.), *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 45-57.

und, unter digitalkulturellen Bedingungen, plattformbasiertes und disziplinenübergreifendes⁴ Zusammenspiel von Medienpraktiken gekennzeichnet.

So verweisen die dokumentarischen Regime auf die seit Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt zu beobachtende Beschäftigung mit den Techniken der gleichermaßen epistemischen wie ästhetischen Handhabbarmachung unterschiedlichster Wirklichkeitsspuren (Sammeln, Speichern, Anordnen, Beschreiben, Auswählen und Vervielfältigen), die entscheidend daran teilhaben, dass bestimmte Artefakte und kontingente Wirklichkeitsausschnitte zu Dokumenten werden. Diese Prozesse vollziehen sich keinesfalls nur am angestammten Ort von Archiven oder Verwaltungszusammenhängen, sondern prägen wissenschaftliche, museale und massenmediale Ordnungen ebenso wie sie, für die Genese dokumentarischer Reflexionstheorien maßgeblich, neue Disziplinen, man denke nur an die Informationswissenschaft bzw. den sogenannten Dokumentalismus hervorbringen.⁵ Parallel dazu und damit verschränkt, regen sie einen Dokumentarismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts an, dessen ästhetische Formierungen Abigail Solomon-Godeau für die Fotografie und Tom Gunning für frühe Non-Fiction Filme und ihre spezifische Visualität untersucht haben.⁶ In beiden Fällen schließt dieser Dokumentarismus künstlerische Praktiken und Kontexte von vornherein mit ein, gerade auch über das gemeinsame »aktive Element der Selektion und Anordnung«⁷, und bildet diskursiv-argumentative Modi des Dokumentarischen aus. Die damit verbundenen technischen, politisch-gesellschaftlichen und künstlerischen Dimensionen des Dokumentarischen weisen auf eine fundamentale Ambivalenz des Dokuments hin: Dessen Status changiert zwischen dem Versprechen

4 Vor dem Hintergrund der digitalen Mobilmachung der Ton- und Bildproduktion bestimmen Erika Balsom und Hila Peleg die Chancen und Herausforderung für das Dokumentarische: »it is a form of derealization against which documentary must assert itself, and yet it offers new tools for the creation and distribution of nonfiction images, revitalizing this field of practice.«, Balsom, Erika/Peleg, Hila: »Introduction: The Documentary Attitudes«, in dies. (Hg.), *Documentary Across Disciplines*, Cambridge: MIT Press 2016, S. 16.

5 Zur Transformation des von Suzanne Briet so genannten »homo documentator« unter den Bedingungen der digitalen Informations(beschaffungs)kultur(en) vgl. Day, Roland E.: *Indexing It All. The Subject in the Age of Documentation, Information, and Data*, Cambridge: MIT Press 2014.

6 Solomon-Godeau, Abigail: »Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentar fotografie«, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M. in 2003, S. 53-74; Gunning, Tom: »Vor dem Dokumentarfilm. Frühe Non-Fiction-Filme und die Ästhetik der Ansicht«, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurde. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungstechniken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 155-174.

7 R. Wöhrer: *Die Kunst des Dokumentierens*, S. 53. Wöhrer sieht durch diese Gemeinsamkeit die gängige Erklärung der Dokumentar fotografie der 1920/30er Jahre als gegen die Kunstfotografie gerichtet ausgehebelt, erwähnt aber auch die Widersprüche einer künstlerischen Dokumentar fotografie, die das Selektion und Anordnung verantwortende Subjekt zugunsten der Glaubhaftigkeit der Bilder verleugnen musste. Vgl. ebd., S. 55f.

auf eine vermeintliche »Emanation des Referenten«⁸, also eine authentische, evidente oder gar vollständige Wirklichkeitswiedergabe auf der einen und einer oft nur schwer greifbaren Mitteilungs- und Zeigeabsicht sowie den damit verbundenen Selektions-, Rahmungs- und Signiermechanismen auf der anderen Seite.

Das prekäre, aber unhintergehbare Verhältnis zur Wahrheit und zum Wissen ist ein Kennzeichen des Dokumentarischen, weshalb Operationen des Zweifelns und Gegensteuerns, mithin des Gegendokumentarischen, dem Dokumentieren immer schon inhärent sind, sich teilweise strategisch verhüllen, unbemerkt einstreuen oder etwa in künstlerischen Prozessen explizit ausgestellt werden. Ein genauer Blick auf Prozesse und Ansprüche des Dokumentierens, wie sie in diesem Band präsentiert werden, soll diese Ambivalenzen an verschiedenen gegenstandsbezogenen Beispielen der Fotografie, des Films, der Kunst, der Literatur und der Datafizierung ausleuchten und die ineinander verflochtenen Beglaubigungspraktiken freilegen, die dem Dokumentarischen der Gegenwart nicht zuletzt durch die politisch motivierten Simulationen dokumentarisch verbürgter Wahrheit (*post-truth*, *deep fakes*, *conspiracy documentaries*)⁹ und der populistischen Inanspruchnahme eines »Rechts auf die eigene Wahrheit« innewohnen. Das Gegendokumentarische kann sich aber auch durch die Erforschung der spezifischen Übergänge zwischen den Dokumenten und ihrem jeweils Anderen, dem Fiktionalen und dem Pseudodokumentarischen zeigen, vor deren Hintergrund das Dokument seine Wirkkraft der Evidenz und Authentifizierung nachweisen muss. Das Dokumentarische verweist nicht zuletzt wegen dieser Operationen im Grenzgebiet zu anderen medialen Verfahren, Bild-/Text-Rhetoriken, Stillagen und Codierungen auf die paradoxe Figur von Exzess und Entzug. Der Intensität dokumentarischer Erfassung, die keineswegs bloß eine Signatur gegenwärtiger Medienkonstellationen ist, sondern bereits für die analoge Fotografie in zahlreichen programmatischen Äußerungen in Anspruch genommen wurde, steht in theoretischer wie mediengeschichtlicher Hinsicht ein Reflexionswissen zur Seite, das die Formen und Programme dieser dokumentarischen Mobilisierung noch einmal zu beobachten, zu kommentieren und zu irritieren erlaubt.

8 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 90.

9 Zu den deep fakes und den auf sie reagierenden forensischen Dokumentationen dokumentarischer Fälschungen vgl. Paris, Britt/Donovan, Joan: Deepfakes and Cheap Fakes. The Manipulation of Audio and Visual Evidence, Data & Society 2019. Zu den filmwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der audiovisuellen Produktion von »truth-likeness« durch die Konstruktion komplexer konspirativer Narrative vgl. Sörensen, Björn: »Digital Diffusion of Delusions. A World Wide Web of Conspiracy Documentaries 2014«, in: Kate Nash/Craig Hight/Catherine Summerhayes (Hg.): New Documentary Ecologies, Emerging Platforms, Practices and Discourses, Summerhayes (Hg.), New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 202-218, hier S. 214.

Trotz seines Wahrheits- oder Objektivitätsanspruchs, den jedes Dokument behaupten muss, kann das Dokumentarische immer nur ausschnittshaft auf einen Bereich zugreifen, so dass die vielfältigen Rahmungen dokumentarischer Artefakte von systematischer Bedeutung für ihre Untersuchung sind, weil sie dem dokumentarischen Versprechen auf Ganzheit oder Vollständigkeit zuwiderlaufen. Nicht alles an einem Ereignis ist gleichzeitig und gleichwertig dokumentierbar, das Dokument erzeugt selbst beständig die Leerstellen, die es zu füllen versucht. Umgekehrt zeugt die Akkumulation von Aufzeichnungen, beginnend mit Schrift (Anfertigung von Listen und Tabellen), Fotografie und Film bis hin zur Gegenwart der schwer beherrsch- und fassbaren Datenmengen, die durch den Einsatz von technischen Sensoren anfallen¹⁰, von einem Exzess des Dokumentierens und des Dokumentarischen. Weil diese Datenmengen die Kapazität menschlicher Wahrnehmung, die an die Sichtbarkeit im Raum vordigitaler Medien geknüpft ist, sprengen, erfolgt ihre Auswertung häufig automatisiert und stößt zugleich Entwicklungen im Bereich des Interface an, die die Datenhypertrophie wieder mit den Bedingungen menschlicher Wahrnehmung kompatibilisiert. Exzess und Entzug bestimmen also komplementär die Operationen des Dokumentierens und prägen ihre technischen, ästhetischen und epistemologischen Bedingungen ebenso wie ihre Darstellungstechniken.

Die hier versammelten Beiträge aus der Gruppe der AntragstellerInnen des Graduiertenkollegs nehmen unterschiedliche gegenstandsbezogene, disziplinäre und mediale Konstellationen in den Blick, um dokumentarische Operationen und Praktiken in ihren Verschiebungen, Entgrenzungen und Ambiguitäten zu untersuchen. Die Beiträge verfolgen das Dokumentarische dabei nicht nur entlang einer Kette von kanonisierten Einzelmedien, sondern interessieren sich systematisch für die Umformungen des Dokumentarischen, das zwischen Fotografie, Film, Kunst, Literatur sowie den rezenten digitalen Daten- und Archivierungspraktiken zirkuliert. Nach ihren jeweils näher beieinander liegenden Interessenschwerpunkten und sich überlappenden Medienkonstellationen sind sie in vier Gruppen gegliedert, die die verschiedenen disziplinären Herkünfte sichtbar belassen und zugleich ihre Interferenzen betonen.

10 Die mitlaufenden sensorischen Funktionen, die in alltäglich genutzte digitale Geräte (von mobile phones über Laptops, Navigationssystemen bis hin zu Autos und anderen Fortbewegungsmitteln) eingebaut sind, führen eine Dimension des Unbewussten in die Mechanismen der Selbstdokumentation ein, die ein zentrales Thema der Forschungen des Graduiertenkollegs ist: Die Sensorik bringt Daten hervor, die ohne explizites Bewusstsein und Wissen der User erzeugt und weiterverarbeitet werden. Vgl. dazu Andrejevic, Mark/Burdon, Mark: »Defining the Sensor Society«, in: *Television and New Media* 16/1 (2015), S. 19-36.

I. Geisterhafte Foto-Dokumente in der Literatur und die Performanz literarischer Selbstdokumentation

Monika Schmitz-Emans zeigt am Beispiel der sogenannten Geisterfotos und ihrer literarischen Problematisierung, welchen konstitutiven Anteil Diskurse daran haben, wenn es darum geht, Dokumentationsprozessen einen Anspruch auf Wahrheit und Objektivität zuzusprechen. Beschreibungen, metaphorische Konzepte und narrative Strategien wirken zusammen, um den dokumentarischen Effekt fotografischer Bilder zu behaupten, die schon von den Zeitgenossen in ihrem Beglaubigungsanspruch bestritten wurden. Die Serie von literarischen Texten (von Hawthorne bis zu Conan Doyle und Conrad), die der Beitrag untersucht, führt vor Augen, dass die ›Gespensterhaftigkeit‹ ein Wesensmerkmal des Fotografischen ist, dessen ungesicherte Ontologie immer wieder Anlass ist, die Beziehungen, Hierarchien und Interaktionen zwischen bildlich-visueller und sprachlicher Darstellung auszuloten bzw. auszuhandeln. Nicht zufällig bleibt der Status fotografischer Bilder etwa vor Gericht lange Zeit hoch umstritten, weil nur die verbale Bestätigung sprachfähiger Zeugen den Wahrheitsgehalt von Fotos rechtswirksam zu beglaubigen vermag. Umgekehrt führt die Einführung des neuen Bildmediums aber auch zu einer Verunsicherung der sprachlichen Behauptungsstrukturen, wenn etwa Schockfotos aus dem Kontext kolonialer Gewaltentfesselung als Zeugnisse für eine von den politischen Autoritäten und der veröffentlichten Meinung bestrittene Terrorpolitik der europäischen Kolonialstaaten zirkulieren. Aber auch derartige »Gräuelbilder« sind nicht einfach als selbstevidente Dokumente zu verstehen, sondern unterliegen ihrerseits gezielten Umdeutungen durch die staatliche Propaganda, die wiederum Gegenstand einer Literatur werden, die vorführt, wie unterschiedliche Akteure in Interpretationskämpfe um die Botschaft der fotografischen Dokumente verwickelt sind.

Natalie Binczek rückt die Poetikvorlesung als paradigmatischen Fall literarischer Selbstdokumentation in den Blick. Jenseits der Fokussierung auf die Autor(-Selbst-)Inszenierung richtet sich ihr Interesse aus medienanalytischer Perspektive auf das damit verbundene doppelte Dokumentieren, das Aspekte der Institution literaturbetrieblicher und akademischer Art sowie des medialen und performativen Formats gleichermaßen umfasst. Das Dokumentieren betrifft schließlich zum einen das literarische Selbstverständnis, das der/die Vortragende auf einer poetologischen Kommentarebene zum eigenen Werk und durch etwaige Einblicke in als authentisch vorgestellte Schreibszenen evident zu machen versucht. Zum anderen ist es die Poetikvorlesung als Ereignis, das in seiner spezifischen Performanz an der Selbstdokumentation teilhat. Anhand dreier Frankfurter Poetikvorlesungen der letzten beiden Dekaden – von Andreas Maier über Thomas Meinecke bis hin zu Marcel Beyer – führt Binczek beispielhaft vor, wie

sich die Selbstdokumentation literarischen Schreibens mal über das Beziehungsgefüge des dazugehörigen Betriebs, mal über die Kompilation vorgängiger selbstreferenzieller Texte und Interviews sowie über den historischen Ort der Vorlesung und die dort eingelagerten Gesten, Texte und Dokumente vollzieht.

II. Von Kontrollregimen des ›direct cinema‹, der dekonstruktiven Wahrheit des Mockumentary und der dokumentarischen Form-Verwandlung von *cellphone-footage*

Eva Hohenberger widmet sich der äußerst einflussreichen Strömung des ›direct cinema‹ der 1960er Jahre, das zu einem zentralen Paradigma filmischen Dokumentierens geworden ist. Sie setzt dessen Anspruch der direkten und gleichsam unmittelbaren Beobachtung mit einer Etablierung des aufkommenden Beobachtungsparadigmas in den Kontrollgesellschaften der 1960er Jahre in Beziehung. Beobachtung und (Selbst-)Überwachung werden zu wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Leitideen, denen das ›direct cinema‹ den Boden bereitet, die es im Rahmen von soziologischen Experimenten aber auch weiter führt, prominent in den Filmen von Frederick Wiseman, und die wie Hohenberger zeigt, inzwischen tief in Alltag und Privatsphären verankert sind.

Oliver Fahle beschäftigt sich mit der eher beiläufig zwischen Spiel- und Dokumentarfilm laufenden Untergattung des Mockumentary, die in den letzten zwei Jahrzehnten zahlreiche interessante Werke hervorgebracht hat. Der Mockumentary präsentiert dabei oftmals zunächst die parodistische und satirische Unterwanderung des Dokumentarfilms, verfolgt aber, so Fahle in Anlehnung an Jacques Derrida, ebenso eine Dekonstruktion des Wahrheitsprojekts des Dokumentarischen, das er unterminiert, an dem er zugleich aber auch festhält. Der Mockumentary geht somit an die ontologischen Grundlagen des Dokumentierens, indem er darauf insistiert, dass die Frage nach der Wahrheit als Problem des Dokumentarfilms unabweisbar ist und nicht in eine Serie einander relativierender Rezeptionsweisen auseinanderfällt.

Friedrich Balke untersucht am Fall von Philip Scheffners Dokumentarfilm *HAVARIE* (2016) die Struktur dokumentarischer Übersetzungsketten und damit ein Dokumentwerden, das im Ausgang von einem bestimmten prekären dokumentarischen Material zugleich auch einen komplexen Prozess der Gestaltung und Stabilisierung, der Prägnanzsteigerung und, mit Nietzsche gesprochen, der semiotischen Umwertung in Gang setzt. Welche Wahrheiten werden im Zeitraum des Zusammentreffens eines Flüchtlingsbootes mit einem Kreuzfahrtschiff offenkundig? Dokumentarische Wahrheit erweist sich im Durchgang durch die Analyse

als Effekt einer Arbeit am Dokument, die eine bestimmte dokumentarische Ausgangssituation *vertritt*, mit der der Film durch seine Serie von Transformationen (Bildzitationen, Veränderungen der Bildgeschwindigkeit, Bild/Ton-Montagen, Theatralisierungen) verbunden bleibt. Die dokumentarische Übersetzung erweist sich als eine hochartifizielle Amplifikation der Ausgangswahrheit des Dokuments, auf dem sie beruht und das sie auf vielfältige Weise befragt, ohne es in seinem (relativen) Wert in Frage zu stellen oder sich an seine Stelle zu setzen. Die *low-definition*-Bilder eines dreiminütigen YouTube-Videos, die für den raschen Konsum bestimmt waren, werden zu filmischen Standbildern, die im Film und mit seinen Mitteln gegen den normierten Fluss des Bewegtbildes operieren und das Dokumentieren als einen Akt des visuellen Einfrierens erkennbar machen.

III. Interdisziplinäres *field work* in künstlerischen Dokumentationen und dokumentbasierte Affektpolitiken in der Gegenwartskunst

Annette Urban rückt die Kunst seit den 1960er Jahren als exemplarisches Feld in den Fokus, in dem auf einer Metaebene der Aneignung nicht zuletzt außer-künstlerischer Praktiken die Disziplinen, Institutionen und Diskursfelder übergreifenden Verflechtungen des Dokumentarischen symptomatisch zutage treten. Vor dem Hintergrund des in den 2000er Jahren ausgerufenen *documentary turn* in der Gegenwartskunst, in dem das Dokumentarische nicht selten primär als Genre und filmisch-televisuelles Format verstanden wurde, folgt Urban neueren Forschungsansätzen, die die Verbindungen zu Dokumentpraktiken und Konzepten der Dokumentation in den Blick nehmen. So lassen sich verstärkt Konnekte zwischen historisch wiederkehrenden exzessiven Hochphasen künstlerischer Dokumentarismen herstellen, denen hier anhand von Werken von Robert Smithson, Pierre Huyghe, Knowbotic Research und Karina Nimmerfall nachgegangen wird. Sie verbindet ein Interesse an Forschungsexpedition und Feldforschung, die bei Urban deswegen im Vordergrund stehen, weil sich in ihnen exemplarisch in Natur- und Erdkunde, Anthropologie, Archäologie bis hin zur Sozialforschung aufgefächerte, selbst schon historisch gewordene Dokumentationsbestrebungen zeigen und das Geschichtliche als dominante Dokument-Ordnung zurücktritt bzw. anders verhandelt wird. Nicht zuletzt lassen diese künstlerischen Dokumentationen zweiter Ordnung im Spannungsfeld einer Ethnografie des Fremden und des Nahen eine geschlechtliche Codierung des Dokumentarischen erkennen.

Astrid Deuber-Mankowsky legt ihr Augenmerk auf eine affektpolitische Dimension der Arbeit am Dokument, die sie insbesondere in aktuellen Tendenzen des Queer Archive und Queer Cinema erkennt. Entgegen der psychologischen Grundierung des Affective Computing lässt sich hier ein ästhetischer Affekt-Begriff

konstatieren, der in starker Verbindung mit dem Politischen steht. Im Unterschied zu kapitalistisch bestimmten, überwältigenden Affektblöcken, die Steven Shaviro für das Post-Cinema als dominant erachtet, plädiert Deuber-Mankowsky dafür, mit Gilles Deleuze und Félix Guattari vom Affekt als ästhetischem Ausdrucksphänomen auszugehen: Auf diese Weise eröffnen sich über Kunstwerke, die als ›Empfindungswesen‹ Affekte im Werden bewahren, Potenzialitäten, die das Verhältnis des Subjekts zu Geschichte, Politik und zum Kollektiv erweitern. Sharon Hayes und Yael Bartana zeigen künstlerisch solche Möglichkeiten gegen-dokumentarischer Operationen im Gefüge von Subjektivierung, Politik, Gender und Sexualität auf: etwa durch Hayes' Reenactment historischer Protestgesten und -slogans, die vom Publikum dokumentiert in einer Gegenwart und Vergangenheit verschränkenden Dia-Multiprojektion zur Aufführung kommen, durch ihre an Pier Paolo Pasolini geschulten Kollektiv-Interviews an einem Frauen-College oder in Bartanas Gruppenexperiment zum wahren Finnisch-Sein im Stil des Reality-TV.

IV. Archivinformationell beschwerte Datenpakete und die Physikalisierung der Datenhypertrophie

Von einem grundlegenden Paradox des Dokuments gehen **Simon Rothhöblers** Überlegungen zu dessen Formwandel unter den Bedingungen des Archivs aus. Einerseits zielt jedes Bestreben, einen Sachverhalt festzuhalten, mittels Fixierung und Speicherung auf eine Formstabilität des Dokuments, die dessen Referenzbeziehung auf Dauer stellt und so dokumentarische Bezugnahmen erst ermöglicht. Gleichzeitig aber soll das Dokumentierte vielfältigen späteren Nutzungen zugeführt werden, die das Dokument situationsgebunden umformen. Diesen zwispältigen Status untersucht Rothöhler nicht nur für digitale *networked documents*, sondern ebenso für analoge Archive. Hier bereits ist Zirkulation nach Suzanne Briet für die Herstellung von Dokumenten wesentlich, während die Archivordnung zugleich die Dokumentmobilität reglementiert. Entsprechend stuft Rothöhler auch die digitale Entgrenzung von Archiven nicht einseitig als Exzess ein, sondern arbeitet die Grenzregime heraus, die tradierte institutionelle Archivpraktiken gerade auch im Digitalen errichten und damit Sven Spieker zufolge ein gewisses Außen gegenüber einem vordergründig global gewordenen Archivraum etablieren. Die archivarische Erfassung, Umschichtung, Reklassifizierung und Konsultation sind per se als Mobilisierungsmuster zu begreifen, die durch automatisierte Mitschrift noch die ›secondary documents‹ (Briet) potenzieren. Sie lassen sich, so Rothöhlers Fazit, als »archivinformationsökonomischer Ballast« von Datenpaketen bewusst zur Verlangsamung einsetzen, stellen aber auch die Eingriffsmöglichkeiten nicht-menschlicher Archivektüren zur Debatte.

Ausgehend von den Praktiken einer romantischen Datenverarbeitung (Friedrich Kittler), wie sie um 1800 erste Projekte einer Vollaufzeichnung anvisieren, die in Statistik und Literatur ihren Fluchtpunkt finden, rekonstruiert **Stefan Rieger** die Folgegeschichte derartiger Projekte, die im Zeitalter digitaler Speicher- und Verarbeitungsmöglichkeiten nicht länger an technischen Einschränkungen scheitern. Mit der frühen Statistik entstehen erstmals ein Datenbegriff und eine Datenpraxis, die die Schwelle des Aufschreibewürdigen so weit senken, dass alle Versuche, über Relevanzkriterien die Verdichtungsdynamik einzuschränken, fortan zum Scheitern verurteilt sind. Unter den Bedingungen von Big Data werden zu Beginn des 21. Jahrhunderts Unternehmungen, die in der Goethezeit noch nicht umfassend implementiert werden konnten, nun noch größer gedacht, indem das Geschäft der Datenakkumulation einer (teil-)autonomen Technik überantwortet wird. Wenn die zeitgenössischen Datenhypertrophien nicht länger in der Figur des Menschen verankert sind, dem sie einst zu seinem umfassenden Ausdruck verhelfen sollten, ist der Mensch, so macht Rieger deutlich, doch nicht einfach aus der neuen medialen Szenerie verschwunden: Vielmehr wird die massive Relativierung der anthropologischen Stellung durch besondere Maßnahmen wie die Gestaltung von Interfaces und die Entwicklung eines sogenannten *participatory data designs* kompensiert. Der Beitrag pointiert die Paradoxien einer »Politik der Visualisierung« (*data visualization*), die zunehmend durch Strategien einer *data physicalization* überboten wird, um Daten jenseits ihrer zweidimensionalen Repräsentationsform in sinnlich erfahrbare und begehbare Landschaften damit in lebensweltlich interaktionsfähige Größen zu verwandeln.

Die hier versammelten Texte verstehen sich nicht zuletzt auch als Grundlagenforschung zum Umgang und zur Einordnung von dokumentarischen Gesten und Einsätzen in den verschiedenen Disziplinen und in unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten. Um den fließenden Kräften gegenwärtiger Formen und Formate des Dokumentierens gerecht zu werden, ist aber die angesprochene Überschreitung der disziplinären Grenzziehungen unerlässlich. Um diesen beiden Ansprüchen, einer Arbeit an den Fundamenten der Theoriebildung des Dokumentarischen und einer transdisziplinären Diskussion, gerecht zu werden, wurde das folgende Glossar erarbeitet, das einige zentrale Begriffe der Diskussion zum Dokumentarischen anführt, die die Forschungsagenda und die Diskussionen im Graduiertenkolleg maßgeblich geprägt haben und weiterhin prägen und die auf je eigene Weise in den Texten aufgegriffen und gegenstandsbezogen spezifiziert werden. Wie die Beiträge selbst markiert auch das Glossarium einen wichtigen Schritt in einem dynamischen Diskussionsprozess, der in den geplanten weiteren Bänden dieser Buchreihe fortgeführt werden soll.

Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban

Glossar

Dokument

Materiales Artefakt, das als Schriftstück und Urkunde, ab dem 19. Jahrhundert jedoch meistens als Fotografie, Film oder mittels Daten technisch hergestellt oder reproduziert wird und als Beweis für eine Wirklichkeit gelten kann, die nicht restlos fiktional ist und damit die Paradoxien und Hybride von Wirklichkeit und Fiktion, Objektivität und subjektiv-selektiver Rahmung sowie analoger Aufzeichnung und Inszenierung unhintergebar in alle dokumentierenden Operationen ein- und fortschreibt.

Das Dokumentarische zweiter Ordnung

bezeichnet allgemein reflexive Operationen des Dokumentarischen (exemplarisch in den filmischen Strömungen des *direct cinema* und *cinéma vérité* der 1960er Jahre und in der Kunst der Gegenwart) und macht das Dokumentarische auf seine Möglichkeitsbedingungen und Störeffekte hin durchsichtig.

Dokumentieren 2.0

steht für die hyperdokumentarische Ausweitung des Dokumentarischen in alle privat-individuellen (Smartphone) und öffentlichen Bereiche (Netzkommunikation wie YouTube und andere Plattformen, Blogs) und unterläuft damit klassische Einteilungen wie die zwischen reflexiv-künstlerischem und naiv-abbildhaftem Dokumentieren.

Neodokumentarismus

bezeichnet die Ubiquität dokumentarischer Praktiken durch die Verfügbarkeit neuer, portabler Digitalmedien, bringt neue Affektkulturen in den social media hervor und durchbricht gewohnte Routinen dokumentarischer Autorschaft (etwa in den Künsten, den massenmedialen Nachrichtensendungen und Unterhaltungsformaten wie Reality TV).

Selbstdokumentation

zielt auf die dokumentarische Geste, welche vorrangig die eigene Person oder Lebenswelt zum Gegenstand der dokumentarischen Praxis macht. Sie gewinnt zum einen durch die technischen Formate (von der Fotografie über Super-8-Kamera bis zum Handyfilm), zum anderen durch die zahlreichen biografisch-individuel-

len Praktiken in der Kunst sowie in Kontexten der Gender- und Queer-Theorie an Bedeutung.

Das Gegendokumentarische

umfasst aktuell durch den Aufstieg eines neuen Typs der Überwachungs- und Kontrollarchitekturen, durch soziale Medien und Netzwerke wie Facebook, Twitter, Instagram, YouTube sowie die stete Diskussion zu den Disziplinar- und Kontrollgesellschaften veranlasste dokumentierende Operationen, die sich als produktive Aneignungs-, Stör- und Widerstandskräfte erweisen und zur Destabilisierung etablierter dokumentarischer und fiktionaler Ordnungen führen.

Literatur

- Andrejevic, Mark/Burdon, Mark: »Defining the Sensor Society«, in: *Television and New Media* 16/1 (2015), S. 19-36.
- Balsom, Erika/Peleg, Hila: »Introduction: The Documentary Attitude«, in dies. (Hg.), *Documentary Across Disciplines*, Cambridge: MIT Press 2016, S. 16.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Day, Roland E.: *Indexing It All. The Subject in the Age of Documentation, Information, and Data*, Cambridge: MIT Press 2014.
- Dommann, Monika: »Dokumentieren. Die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung 1895-1945«, in: *Jahrbuch für europäische Verwaltungsgeschichte* 20 (2008), S. 277-299.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- Gunning, Tom: »Vor dem Dokumentarfilm. Frühe Non-Fiction-Filme und die Ästhetik der Ansicht«, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurde. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungstechniken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 155-174.
- Lund, Niels Windfeld: »Document Theory«, in: *Annual Review of Information Science and Technology* 43, 1 (2009), S. 1-55.
- Paris, Britt/Donovan, Joan: *Deepfakes and Cheap Fakes. The Manipulation of Audio and Visual Evidence*, Data & Society 2019.
- Solomon-Godeau, Abigail: »Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie«, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a.M. 2003, S. 53-74.
- Sörenssen, Björn: »Digital Diffusion of Delusions. A World Wide Web of Conspiracy Documentaries 2014«, in: Kate Nash/Craig Hight/Catherine Summer-

- hayes (Hg.), *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*, New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 202-218.
- Steyerl, Hito: »Die dokumentarische Unschärferelation. Was ist Dokumentarismus?«, in: dies.: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien: Turia+Kant 2008, S. 7-16.
- Wöhler, Renate: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ›dokumentarisch‹«, in: Daniela Hahn (Hg.), *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 45-57.

