

## 13. Das Dokumentarische in zeitgenössischer multimodaler Medienkunst

---

Ein zentrales Anliegen dieser medienwissenschaftlichen Untersuchung ist es, das Genre einer multimodalen Medienkunst zu darin praktizierten Operationen des Dokumentarischen zu befragen.

Zunächst muss festgestellt werden, dass es sich bei multimodalen Arbeiten um ephemere Formate handelte, die sich sowohl auf Ebene der Rezeption als auch hinsichtlich der eingesetzten Medientechnologien einer Dokumentation entziehen. Dies liegt darin begründet, dass sich die künstlerischen Arbeiten erst in der individuellen sensomotorischen Interaktion mit den Teilnehmer:innen manifestieren, entsprechend also keinerlei archivierbaren Gegenstand aufweisen und sich darüber hinaus als subjektive Sinneserfahrungen kaum fassen und entäußern lassen. Hinsichtlich der Loslösung der Kunst von ihrem Objekt lohnt der abermalige Verweis auf Boris Groys' Konzept der ›Kunstdokumentation‹.<sup>1</sup> Darin beschreibt der Medientheoretiker und Philosoph das Dokumentarische als konstitutiven Bestandteil der aktuellen prozessualen und performativen künstlerischen Arbeiten (vgl. Kapitel 11 zur Physiologisierung der Kunst). Da jene zeitbasierten künstlerischen Projekte auf komplexen Medienformationen beruhen, also nicht über ein einzelnes materielles Medium rezipiert werden, werden sie häufig mit dem Begriff des ›Post-Medialen‹<sup>2</sup> belegt, dem das Moment des Entzugs bereits inhärent ist. Die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss übertrug das Konzept Félix Guattaris, welches dieser in Anbetracht der Verquickung von Medien im massenme-

---

1 Vgl. Groys 2003, S. 146.

2 Guattari, Félix (2009): Entering the Post-Media Era. In: *Soft Subversions: Texts and Interviews 1977-1985*. Herausgegeben von Sylvere Lotringer, Los Angeles, CA: Semiotext(e), S. 301-306.

dialen Zeitalter formulierte, im Jahr 2000 auf die zeitgenössischen Künste.<sup>3</sup> Damit kursiert der Begriff ›Post-Media‹ vor dem Hintergrund dokumentarischer Herausforderungen musealer Institutionen erneut.<sup>4</sup> Ferner besitzen die eingesetzten Hard- und Softwaretechnologien, mittels derer sich immersiv in alternative Realitäten versetzt und innerhalb dieser interagiert wird, eine vergleichsweise kurze Halbwertszeit.<sup>5</sup> Die Kuratorin Karen Archey beschreibt das Sammeln und Bewahren zeitbasierter Künste in ihrem Beitrag zu dem von Daniel Birnbaum und Michelle Kuo herausgegebenen Sammelband *More than Real. Art in the Digital Age* aus diesem Grund als zentrale Herausforderungen für Museen. Explizit verweist sie dabei auf die Schwierigkeit, VR-Formate und solche, die künstliche Intelligenzen einsetzen, zu konservieren.<sup>6</sup> Im Vergleich zu ›klassischen‹ Kunstobjekten sei dies mit einem höheren technischen wie finanziellen Aufwand verbunden, was bei einem geringeren ökonomischen Wert der Arbeiten und mangelndem öffentlichen Interesse problematisch sei.<sup>7</sup> Zugleich sei es insofern ein komplexes Unterfangen die zeitgenössischen medienkünstlerischen Arbeiten zu archivieren, als dass die verwendeten Medientechnologien bisweilen Bestandteil der künstlerischen Aussage seien und nicht einfach durch Updates ausgetauscht werden könnten.<sup>8</sup>

Die multimodalen Installationen entziehen sich folglich permanent ihrer Dokumentation, streben selbige im Hinblick auf die eigene Legitimation aber zugleich an. Sie sehen sich dem Anspruch einer Kunstinstitution gegenüber, welche die wiederholte (museale) Vermittelbarkeit und authentische Bewahrung von Exponaten sowie deren Zirkulation vorsieht. Auch der Kunstmarkt sowie potenzielle Finanzierungs- und Produktionspartner:innen tun sich im

3 Vgl. Krauss, Rosalind E. (2000): »A Voyage on the North Sea«. Art in the Age of the Post-Medium Condition. London: Thames & Hudson.

4 Vgl. z.B. Kinsey, Cadence (2013): From Post-Media to Post-Medium: Re-thinking Ontology in Art and Technology. In: Clemens Apprich, Josephine Berry Slater, Anthony Iles, Oliver Lerone Schultz (Hg.): Provocative Alloys: A Post-Media Anthology. Lüneburg/London: Post-Media Lab/Mute Books, S. 68-83; Archey, Karen (2018): Caring for Time-Based Media in Major Museums. In: Daniel Birnbaum, Michelle Kuo (Hg.): *More than Real. Art in the Digital Age*. Köln: Walther König, S. 98-113, S. 103.

5 Vgl. Archey 2018.

6 Vgl. Archey 2018, S. 100.

7 Vgl. ebd., S. 113.

8 Vgl. ebd., S. 108, 113.

Hinblick auf künstlerische Formate schwer, deren Medientechnologie permanenter Anpassung in Form von Soft- und Hardware Updates bedarf und die materiell weder greifbar noch präsentierbar sind. Wie kann Kunst diskursiviert werden, wenn sie sich zugleich permanent entzieht? Wird von einer Krise des Dokumentarischen im Hinblick auf die Kunst gesprochen, so basiert diese auf jenem Dilemma, welches schon die Experimentalanordnungen der Avantgarden betraf und seit Mitte des 20. Jahrhunderts im Rahmen der Aktionskunst zur zentralen Herausforderung der zeitgenössischen Kunst deklariert wurde.<sup>9</sup>

Anstatt jedoch von einer Krise zu sprechen, die das Ephemere als Mangel eines künstlerischen Diskurses begreift, will diese Auseinandersetzung mit dem Multimodalen vielmehr das Potenzial herausarbeiten, welches für das Dokumentarische in Anbetracht des flüchtigen Charakters multimodaler Medienkunst besteht. Dieses Vorhaben beruht auf der Beobachtung, dass aus dem immateriellen Kunstformat neue Repräsentationsformen und neue Techniken des Dokumentarischen hervorgehen, welche den medientechnologischen Umbruch zum Digitalen spiegeln und eine Loslösung von hermetischen und mimetischen Operationen des Dokumentarischen anbieten. Plädiert wird an dieser Stelle für eine Rekonzeptualisierung des Dokumentarischen im Rahmen zeitgenössischer Medienkunst. Was also gemeinhin als Krise bezeichnet wird, soll unter den Vorzeichen der Transformation und Öffnung Betrachtung finden.

In der Auseinandersetzung mit multimodaler Medienkunst wurde zunächst deutlich, dass durchaus ein Bedarf seitens der Künstler:innen besteht, sich dokumentarischer Praktiken zu bedienen und dem flüchtigen Charakter der Kunsterfahrungen durch übergeordnete dokumentarische Techniken entgegenzuwirken beziehungsweise diese jenseits der individuellen sensorischen Erfahrung sichtbar zu machen.<sup>10</sup> Aus der Analyse des Materialkorpus gehen heterogene Praktiken hervor, welche zu hybriden Formen kombiniert

9 Vgl. Serenxhe 2013; Buschmann/Šimunović 2014; Böhme 2013.

10 Selbst Künstler:innen, die die Verweigerung von Dokumentation und Reproduktion ihrer Arbeiten zur Methode machen, wie beispielsweise Tino Sehgal im Hinblick auf seine Performancekunst, holen diese auf einer übergeordneten Ebene zugleich permanent wieder ein. Vgl. dazu das Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel *Arrangements des Abwesenden in der Performancekunst seit den 1960er Jahren*, welches Julia Reich im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs *Das Dokumentarische – Exzess und Entzug* seit 2019 realisiert.

auf eine Multiplizierung dokumentarischer Verfahren im Rahmen zeitgenössischer Medienkunst verweisen. Diese Multiplizierung wird in Form eines ›Documentary Turns‹ in kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzungen und Ausstellungsformaten verhandelt.<sup>11</sup>

### 13.1 Dokumentarische Operationen

Grundsätzlich lassen sich drei Einsatzbereiche des Dokumentarischen im Kontext zeitgenössischer medienkünstlerischer Arbeiten feststellen: Zunächst werden Operationen des Dokumentarischen innerhalb der Projekte werkkonstituierend angewandt, darüber hinaus wird simultan zur Rezeption im musealen Raum dokumentiert und schließlich wird sich jenseits der Arbeiten metadokumentarischer Verfahren bedient.

#### Dokumentarische Operationen I. Werkkonstitutive Verfahren

Diese beziehen sich darauf, dass die Künstler:innenkollektive ihre Arbeiten häufig auf Grundlage von (natur-)wissenschaftlichen Fakten, Messergebnissen und (audio-)visuellen Aufzeichnungen konstruieren. Im Zuge der multimodalen Gestaltung virtueller Welten wird sich also durch die Referenz auf dokumentarische Informationen versichert und wissenschaftlich rückgebunden. Raumvermessungstechnologien wie Lidar- und Laserscantechnologien kommen hierbei ebenso zum Einsatz (vgl. *ITEOTA*) wie die

---

11 Bei der *documenta11* im Jahr 2002 war eine Hinwendung zeitgenössischer Kunst zum Dokumentarischen auszumachen. Daran schloss sich die Formulierung eines ›Documentary Turns‹ an, mittels dem sich dem Phänomen in kunstwissenschaftlichen wie kuratorischen Zusammenhängen von nun an gewidmet wurde. An dieser Stelle sei auf eine Auswahl jener Texte und Ausstellungen verwiesen, in denen sich der ›Documentary Turn‹ einschreibt und die sich wechselseitig aufeinander beziehen und legitimieren. Vgl. z.B. Gludovatz 2004; Lind/Steyerl 2008; Steyerl 2008; Balsom/Peleg 2016. Ferner sei auf folgende Ausstellungen bzw. Ausstellungskataloge verwiesen: Havránek et al. 2005; Neubauer 2005; Nash 2004; Stallabrass, Julian (Hg.) (2013): *Documentary*. London: Whitechapel Gallery. Vgl. auch Pia Goebel, die sich im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs *Das Dokumentarische – Exzess und Entzug* im Hinblick auf einen ›Documentary Turn‹ von 2016–2020 dokumentarischen Praktiken zeitgenössischer Bewegtbildkünstler:innen widmete. Vgl. Goebel, Pia: *A Community of Documentary Practice? – Dokumentarische Praktiken zeitgenössischer Bewegtbildkünstler\*innen* (in Vorb.).

kleinteilige, aerodynamisch korrekte Platzierung und Animation einzelner Federn einer Harpyie im simulierten Flug (vgl. *Inside Tumucumaque*). Dies hängt wiederum mit den interdisziplinären Entstehungskontexten aller vier Projekte zusammen, innerhalb derer insofern kollektiv künstlerische Forschung betrieben wird, als dass die Kollaboration von Wissenschaftler:innen mit Künstler:innen, Mediengestalter:innen und Ingenieur:innen den Einbezug diverser Referenzen plausibilisiert. Das hat zur Folge, dass der jeweilige virtuelle Erfahrungsraum quasi indexikalisch funktioniert, da er teilweise real existiert und seine Gestaltung auf dokumentarischen Daten und naturwissenschaftlichen Erkenntnissen beruht. An dieser Stelle soll deshalb der Begriff der »Realen Virtualität«<sup>12</sup>, welcher durch den Medienphilosophen Frank Hartmann geprägt wurde, bemüht und umgedeutet werden. »Reale Virtualität« bezeichnet ursprünglich den Zustand, dass die reale Lebenswelt zunehmend von digital erzeugten Virtualitäten und Simulationen (in Form von Social Media Präsenzen usw.) durchdrungen ist. In Anbetracht des dokumentarischen Gehaltes der virtuellen Szenarien ergibt es durchaus Sinn, auch hinsichtlich der VR-Environments Adjektiv und Substantiv zu vertauschen und anstatt von »Virtuellen Realitäten« von »Realen Virtualitäten« zu sprechen. Nicht zuletzt bei den Arbeiten *Inside Tumucumaque* und *ITEOTA* handelt es sich um real existierende, spezifizierte Landschaften, die um zusätzliche sinnliche Perspektiven verdichtet und ergänzt werden und auf diese Weise mehr »Reale Virtualität« als »Virtuelle Realität« zu sein scheinen. Dass die virtuellen Welten, deren Gestaltung ja theoretisch keinerlei Einschränkungen unterläge, vielfach klare Bezüge zu real existierenden Landschaften aufweisen, mag durchaus medientechnologische Gründe haben: verkürzt formuliert, entstehen virtuelle Szenarien auf Grundlage zahlreicher Algorithmen, denen Information in Form von Daten eingeschrieben ist. Diese Daten lassen sich wiederum leichter aus realen Räumen extrahieren, als aus Fantasiewelten generieren.

## Dokumentarische Operationen II. Dokumentarische Verfahren im Ausstellungsraum

Dokumentiert wird auch in Form zweidimensionaler Mitschnitte der individuellen virtuellen Rezeption. Mitunter werden diese wie bei *Osmose* oder *Inside Tumucumaque* in den musealen Raum übertragen, um ein erweitertes

12 Hartmann, Frank (2000): Medienphilosophie. Wien: WUV-Universitätsverlag, S. 17.

passives Publikum an der hermetischen Rezeption teilhaben lassen zu können. In diesem Moment wird der Modus der isolierten Kunsterfahrung aufgebrochen und ein temporärer Einblick in das gewährt, was der/die Rezipient:in innerhalb des virtuellen Environments sieht und welche Aktionen er/sie vollzieht. Für die Zeug:innen des interaktiven Geschehens findet dabei eine Reduktion der multimodalen ganzkörperlichen Adressierung auf einen maximal audiovisuellen Eindruck statt. Die Mitschnitte können entsprechend nur eingeschränkt vermitteln, was die Rezipierenden im Moment der Kunsterfahrung wahrnehmen. Zugleich, und dies erscheint ebenfalls relevant, blendet der/die interagierende User:in während der interaktiven Erfahrung im virtuellen Raum aus, dass sein/ihr Handeln als eine Form der Performance in den musealen Raum übertragen wird und auf diese Weise selbst zu einer Art künstlerischer Live-Dokumentation wird.

In dieser Praxis offenbart sich ein Bedürfnis des Ausstellungsbetriebes: Im musealen Raum muss etwas gezeigt und dem entmaterialisierten Werk deshalb auf die ein oder andere Weise Präsenz eingehaucht werden.<sup>13</sup> Oftmals reicht es folglich nicht aus, lediglich das bloße Zugangsmedium im Ausstellungsraum zu hinterlassen. Aus diesem Grund werden die Interfaces selbst als künstlerische Skulpturen gestaltet (z.B. bei *ITEOTA*) und das museale Setting als eine Art Bühnenbild (oft mit Sound) inszeniert (z.B. bei *Inside Tumucumaque*). Dabei werden Inhalte und Motive der virtuellen Szenarien vorweggenommen, wodurch der/die passierende Besucher:in einen Eindruck dessen erhält, was ihn/sie erwartet, würde er/sie das Interface anlegen und sich in die virtuelle Welt hineinbegeben. Bisweilen geben sogar audiovisuelle Intros und Trailer einen Einblick in das simulierte Geschehen (z.B. bei *Inside Tumucumaque*). Diese Form der Sichtbarmachung mag auch darin begründet sein, dass es häufig einen Anhaltspunkt braucht und sowohl Scheu vor den Schnittstellentechnologien als auch vor den unbekannten Realitäten besteht, die sich durch sie eröffnen. Die Übertragung der virtuellen Erfahrung gibt einen vermeintlich umfassenden Einblick in das Unbekannte und wird dabei selbst zur (dokumentierbaren) Aktionskunst, welche ein eigenes Publikum generiert. Dafür bedarf es nicht nur der Performanz eines technisch erweiterten Körpers, der sich vermeintlich grundlos bewegt, sondern auch des filmischen Einblicks in jenes virtuelle Setting, das zu den Bewegungen animiert. Darüber hinaus lässt sich der Bedarf an etwaigen technischen Opti-

13 So wurde beispielsweise Char Davies von Seiten des Museums aktiv darum gebeten, ihre Arbeit *Osmose* zugunsten einer Sichtbarkeit im Raum zu entäußern.

mierungen, beispielsweise auf Grund von Unsicherheiten in der Handhabung der Interfaces, durch die Aufzeichnung der virtuellen Interaktion nachvollziehen. Auch können Kunstvermittler:innen die VR-Erfahrung auf diese Weise betreuend mitverfolgen und im Zweifelsfall eingreifen, was ebenfalls auf die Herausforderungen einer Medientechnologie verweist, die noch in den Kinderschuhen steckt.

### Dokumentarische Operationen III. Metadokumentarische Verfahren

Die realen Vorbilder, welche in die multimodalen Arbeiten einbezogen, künstlerisch interpretiert und virtualisiert werden, werden in Form rahmender Verfahren häufig adressiert und offenbart. So finden sich sowohl innerhalb des musealen Ausstellungssettings als auch darüber hinaus Referenzen und sekundäre Ausführungen seitens der Künstler:innen, welche an dieser Stelle als Graue Literaturen deklariert werden sollen. Darunter werden all jene externen dokumentarischen Praktiken gefasst, welche die multimodalen künstlerischen Arbeiten über den Moment der isolierten sensomotorischen Rezeption hinaus sichtbar und diskursivierbar machen. Der Umfang der Arten und Weisen und die Vielfalt, mit welcher sich die Künstler:innen auf diese Weise über den eigentlichen künstlerischen Beitrag hinaus in den Diskurs einschreiben, stellt ein Spezifikum jener medienkünstlerischen Arbeiten dar, die sich auf rezeptionsästhetischer wie technischer Ebene aufgrund ihrer Flüchtigkeit beständig entziehen. Dies spiegelt sich nicht zuletzt in einem hybriden Feld dokumentarischer Operationen, welches sich im Hinblick auf die beispielhaft analysierten multimodalen Projekte sowohl online als auch offline auf einer Metaebene aufspannt.

In Form von audiovisuellen Formaten, wie Trailern und Making-Ofs (z.B. *Inside Tumucumque*), auf YouTube und Social Media Plattformen (z.B. *Au-delà des limites*), Homepages (z.B. *Osmose*) und durch populärwissenschaftliche Vorträge und ›TED Talks‹ (z.B. *ITEOTA*) wird sich jenseits der Ausstellungsinstitution dokumentiert und zuallererst sichtbar gemacht sowie reproduziert. Im Rahmen der vorliegenden Auseinandersetzung mit einem multimodalen Kunstgenre erscheint es besonders relevant, dass sich die Künstler:innen in Form von Textbeiträgen in einen wissenschaftlichen Diskurs einschreiben. Aus diesen sekundären Beiträgen, innerhalb derer sich häufig auf einschlägige (kunst- und medien-)theoretische Positionen bezogen wird, geht eine wissenschaftliche Informiertheit der Künstler:innen hervor. Dass sich diese bisweilen durchaus selbst als Wissenschaftler:innen verstehen, wird nicht

zuletzt am Beispiel Char Davies' deutlich, welche mit einer Dissertation zu ihrem eigenen medienkünstlerischen Werk 2005 an der University of Plymouth in England promoviert wurde.

Die heterogenen Formate geben Hintergrundinformationen und bilden interdisziplinäre Produktionsabläufe ab. Es werden darin künstlerische Intentionen formuliert und sich zugleich innerhalb eines wissenschaftlichen Feldes positioniert. Jene sekundären Operationen des Dokumentarischen verstehe ich als Praktiken künstlerischen Forschens. Zugleich beruhen sie auf marketingstrategischen Aspekten, wie insbesondere bei teamLab deutlich wird.<sup>14</sup> Zentral im Hinblick auf die externen dokumentarischen Techniken ist, dass es die Künstler:innen und Künstler:innenkollektive selbst sind, welche die Arbeiten multimodaler Medienkunst in den Diskurs einspeisen und auf diese Weise gleichermaßen sichtbar machen wie archivieren. Unterstützt werden sie durch die Ausstellungsinstitution sowie durch die Rezipient:innen, welche regelrecht dazu animiert werden, ihre Reaktionen auf das virtuelle Erlebnis unmittelbar zu teilen oder, wie beispielsweise bei den Arbeiten von teamLab, ihren Besuch fotografisch festzuhalten und durch Social Media in die öffentliche Auseinandersetzung einzuschreiben.

## 13.2 Das Potenzial der Krise

Aus den vielfältigen dokumentarischen Operationen geht hervor, dass sich das Dokumentarische vom kohärenten Kunstobjekt löst und auf Kunstproduktion und -rezeption, auf technische Details und wissenschaftliche sowie gesellschaftspolitische Hintergründe übergreift. Das Dokumentieren geht der künstlerischen Produktion voraus (Vermessen und Dokumentieren eines realen Vorbildes), vollzieht sich während dieser (Dokumentieren der Rahmenbedingungen und der interdisziplinären Produktionsschritte für Making-Of Formate), begleitet den multimodalen Rezeptionsvorgang (Dokumentieren und Sichtbarmachen der virtuellen Erfahrung im Moment der Rezeption durch Medientechnologien) und erfolgt im Anschluss an diesen (beispielsweise durch Erfahrungsberichte und Gästebucheinträge seitens

---

14 Interessant sind in dieser Hinsicht auch indirekte Formen der Sichtbarmachung, wie beispielsweise das Musikvideo, welches in den Räumen teamLabs entstand, oder die Tipps, die sich zur optimalen Outfitwahl für den Museumsbesuch in Reise- und Fotografieblogs finden.



der Rezipient:innen, aber auch in der Zirkulation sekundärer Formate und Grauer Literatur wie Vorträge oder wissenschaftliche Texte). Indem sich die Techniken multiplizieren und vernetzen, löst sich das Dokumentarische von einem engen mimetischen Verständnis und passt sich den künstlerischen Formaten multimodaler Medienkunst an, die sowohl im engeren inhaltlichen Sinne als auch auf struktureller Ebene interdisziplinär, relational und flexibel sind.

Dabei gilt es stets zu hinterfragen, inwiefern eine derartige Öffnung des Dokumentarischen im Sinne der Kunst produktiv ist oder lediglich als Marketingformat fungiert, das die künstlerische Aussage womöglich beschneidet. Dies muss in Teilen beispielsweise für die Arbeiten von teamLab konstatiert werden: Indem darin eine exzessive Herstellung von Sichtbarkeit stimuliert und einer gewissen Ästhetik entsprochen wird (welche sich mit der Wortschöpfung ›instagrammability‹ bezeichnen lässt), besteht zugleich die Gefahr, dass das künstlerische Environment zur Kulisse gerät (vgl. Kapitel 8.4.). Anstatt sich also innerhalb der Kunsterfahrung, die als kollektives und relationales Environment angelegt ist, intuitiv miteinander zu vernetzen, wird sich für das perfekte Foto aus optischen Gründen von anderen Besucher:innen isoliert und kalkuliert positioniert.

Die multimodalen Arbeiten und die darin angewandten heterogenen Dokumentationsweisen offenbaren, dass Kunst nicht mehr darauf angewiesen ist, gesammelt, archiviert und wiederholt ausgestellt werden zu können. Sichtbarkeit und Legitimation werden auf einer erweiterten Ebene hergestellt, beispielsweise über den (populär-)wissenschaftlichen Beitrag der Künstler:innen zu einem Forschungsdiskurs, über die aktive Positionierung der Projekte innerhalb gesellschaftspolitischer und (umwelt-)aktivistischer Kontroversen, durch den Beitrag zur Weiterentwicklung medialer Vermittlungsformate und Schnittstellentechnologien sowie durch die Beteiligung an der Exploration der Medientechnologien hinsichtlich ihrer pädagogischen Anwendung. Der Begriff der Krise des Dokumentarischen muss entsprechend der altgriechischen Etymologie vielmehr als Transformation verstanden werden; als ein Umbruch des Dokumentarischen innerhalb einer künstlerischen Praxis, die sich durch ihre ephemeren Eigenschaften auszeichnet – nicht, deren Mangel das Flüchtige ist. Das Dokumentarische ist dabei als Bestandteil der künstlerischen Tätigkeit zu betrachten und wird entsprechend zu großen Teilen von den Künstler:innen selbst geleistet, die aktiv künstlerische Forschung betreiben und sich auf diese Weise in einen popkulturellen wie wissenschaftlichen Diskurs einschreiben. Es fin-

det entsprechend eine Aneignung dokumentarischer Praktiken seitens der Künstler:innen statt.<sup>15</sup> Das Dokumentarische erfährt dabei eine Öffnung, die ich als Potenzial verstehe und die den Arbeiten als gemeinsame Eigenschaft und konstitutives Motiv inhärent ist. Sie basieren auf Multimodalität und Relationalität und reflektieren dies nicht zuletzt innerhalb ihres dokumentarischen Duktus. Die Auffassung, dass sich die Kunst einer Krise gegenüber sieht, kann folglich insofern außer Kraft gesetzt werden, als dass vielmehr eine Rekonzeptualisierung des Dokumentarischen vonstattengeht, die eine Öffnung (institutionell) beengender Konzepte verspricht.

---

15 Dies kann – positiv gewendet – als Selbstermächtigung der Künstler:innen und Rückgewinn an Deutungshoheit gesehen werden. Negativ betrachtet kann es aber auch bedeuten, dass die Offenheit an Deutungsmöglichkeiten verloren geht, wenn detailliert dokumentiert und interpretiert wird. Dann lässt sich die künstlerische Arbeit nicht länger von ihren Autor:innen und deren Intentionen lösen, die in zahlreichen Formaten des Dokumentarischen dargelegt werden.