

DOKUMENTARISCHE GEFÜGE

RELATIONALITÄTEN UND
IHRE AUSHANDLUNGEN



Tabea Braun
Felix Hüttemann
Robin Schrade
Leonie Zilch
(Hg.)

[transcript] Das Dokumentarische.
Exzess und Entzug

Tabea Braun, Felix Hüttemann, Robin Schrade, Leonie Zilch (Hg.)
Dokumentarische Gefüge

Das Dokumentarische. Exzess und Entzug | Band 8

Editorial

Die interdisziplinäre Schriftenreihe des Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« untersucht die Theorie und Geschichte dokumentarischer Formen von der Entstehung technischer Analogmedien im 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart digitaler Medienpraktiken. Die Reihe lässt sich dabei von der These leiten, dass die spezifische Autorität des Dokumentarischen durch die Untersuchung der Operationen beschreibbar wird, die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente arrangieren, um so die Lesbarkeit, den Aussagewert, die Distributionslogiken und die Machtwirkungen des Dokumentierten zu steuern. Verschiedene Leitkonzepte spielen dabei eine zentrale Rolle: Das Dokumentarische 2.0 in den diversen Praktiken ubiquitärer Selbstdokumentation, etwa in den Social Media (Neodokumentarismus), sowie das Dokumentarische zweiter Ordnung, das sich in kritischer Weise auf die Objektivitäts- und Evidenzansprüche dokumentarischer Wahrheiten bezieht und sie »gegendokumentarisch« unterläuft.

Das Spektrum der Reihe versammelt Positionen aus den am Graduiertenkolleg beteiligten Disziplinen der Medienwissenschaft, der Literaturwissenschaft und Komparatistik sowie der Kunstgeschichte und der Theaterwissenschaft. Neben Monographien und Sammelbänden der am Kolleg beteiligten Wissenschaftler*innen dient die Reihe insbesondere als ein Publikationsforum für die Forschungsergebnisse der beteiligten Nachwuchswissenschaftler*innen.

Die Reihe wird durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert – GRK 2132.

Die Reihe wird herausgegeben von Friedrich Balke, Natalie Binczek, Astrid Deuber-Manowsky, Oliver Fahle und Annette Urban.

Tabea Braun ist Doktorandin im DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. In ihrer Dissertation untersucht sie den Status topografischer Zeichnungen in den Bildpraktiken und -theorien des langen 18. Jahrhunderts. Sie ist zudem Co-Koordinatorin des Netzwerks Topografische Bildmedien. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der Kunst-, Wissens- und Mediengeschichte der Frühen Neuzeit.

Felix Hüttemann (Dr. phil.) ist Postdoktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt »Einrichtungen des Computers« am Lehrstuhl Fernsehen und digitale Medien der Universität Paderborn. Seine Forschungsschwerpunkte sind u.a. Kultur- und Mediengeschichte des Dandyismus, philosophische Anthropologie und Existenzphilosophie, Technik- und Medienphilosophie, Medienökologie, Technologien des Umgebens, Anthropozän-Theorie, Akzelerationismus und Posthumanismus.

Robin Schrade (Dr. phil.) arbeitet als Medienwissenschaftler und wissenschaftlicher Koordinator an der Ruhr-Universität Bochum. Er promovierte ebendort im Rahmen des Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«. Seine Forschungsinteressen umfassen Suchmaschinen, digitale Medien, Technikgeschichte, Medienphilosophie, dokumentarische Praktiken und Grenzpolitiken.

Leonie Zilch (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) am Institut für Film, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Forschungsinteressen liegen in den Bereichen Porn Studies, feministische Filmtheorien, Film- und Medienbildung, dokumentarische Formate und Dramaturgien und der Wissensgeschichte weiblich geleseener Sexualitäten.

Tabea Braun, Felix Hüttemann, Robin Schrade, Leonie Zilch (Hg.)

Dokumentarische Gefüge

Relationalitäten und ihre Aushandlungen

[transcript]

Gefördert durch

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



**RUHR
UNIVERSITÄT
BOCHUM**

RUB

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Tabea Braun, Felix Hüttemann, Robin Schrade, Leonie Zilch (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Julia Eckel

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6695-3

PDF-ISBN 978-3-8394-6695-7

<https://doi.org/10.14361/9783839466957>

Buchreihen-ISSN: 2703-0806

Buchreihen-eISSN: 2747-3899

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Welt bilden, Welt erfassen

Dokumentarische Gefüge. Eine Einleitung
Tabea Braun, Felix Hüttemann, Robin Schrade, Leonie Zilch.....7

Protodokumentarisches für alle!

Wirklichkeit applizieren mit der National-Geographic-App
Elisa Linseisen 23

Eine andere Seite des Archivs

Gegen\Documentationen türkischer Geschichte
Esra Canpalat 53

Diskriminierungen dokumentieren

Überlegungen zum Umgang mit rassistischen
und faschistischen Online-Dokumenten
Robin Schrade77

Joachim Schmid und die Bilder der anderen

Formen der Selbsteinschreibung in der fotografischen Aneignungskunst
am Beispiel von Joachim Schmid's *Other People's Photographs*

Lena Holbein 103

Täter:innen- Auftritte

Bedingungen der Sichtbarkeit für (be)schuldig(t)e Menschen

Niklas Kammermeier 131

Die haptische Kamera

Manuelle Kameraführung in selbstdokumentarischen Videos

Robert Dörre 153

Designobjekte und das dokumentarische Gefüge des Wohnens

Felix Hüttemann 181

Die Legitimation des Ephemerer

Zeitgenössische Medienkunst und das Dokumentarische

Cecilia Preiß 203

Automatisierte Autor:innenschaft und

Originalitätsirrtum vor und nach GPT

Klingemanns *Appropriate Response* und Enzensbergers *Poesie- Automat*

Katja Grashöfer 229

Autor:innen 255

Abbildungsverzeichnis 259

Welt bilden, Welt erfassen

Dokumentarische Gefüge. Eine Einleitung

Tabea Braun, Felix Hüttemann, Robin Schrader, Leonie Zilch

Das Dokumentarische umgibt eine begriffliche Unbestimmtheit. »Je genauer wir versuchen, das Wesen des Dokumentarischen festzuhalten, desto mehr entzieht es sich in den Nebel vager Begrifflichkeiten«¹, so Hito Steyerl. Mehr noch: Die Begrifflichkeiten, mithilfe derer man das Dokumentarische zu fassen versucht, seien so vage wie es selbst. Die Metaphysikkritik des 20. Jahrhunderts habe uns gelehrt, »dass Realität, Wahrheit und andere Grundbegriffe, auf denen Definitionen des Dokumentarischen beruhen, etwa so stabil sind wie eine aufgewühlte Wasseroberfläche«². Die Bestimmung, was als dokumentarisch gilt, findet demnach immer schon in Relation und in Aushandlung mit anderen philosophischen Grundbegriffen statt. Das theoretische Potenzial aufgewühlter Wasseroberflächen besteht jedoch darin, dass immer wieder etwas anderes an besagte Oberfläche treibt. Doch auch das kurzzeitig nicht Sichtbare ist nicht verschwunden. Es hat sich nur verlagert. Das daraus Entstehende bildet immer wieder Gefüge; mit Donna Haraway gesprochen, bildet sich noch immer Welt.³

Etymologisch leitet Renate Wöhrer die Bedeutung des Dokumentarischen aus der Begriffs- und Praxisgeschichte des Dokuments her. Die-

1 Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien/Berlin: Turia + Kant 2008, S. 8f.

2 Ebd., S. 9.

3 Vgl. Haraway, Donna: Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene, Durham: Duke University Press 2016, S. 58.

ses stamme von dem lateinischen Wort *documentum* ab. Es bedeute zunächst so viel wie »Lehre, Beispiel oder Lektion« und bezeichne alles, »was dem Unterricht dient«⁴. Im Laufe des 19. Jahrhunderts hat der Begriff in der Bürokratie, der Wissenschaft und der Kunst eine umfassende Bedeutungsfülle erlangt.⁵ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts konnte sich infolgedessen das *Dokumentieren* als eine besondere Form der Wissensorganisation etablieren, die heute rückblickend als »eine neue diskursive Formatierung« oder auch als »eine neue Art über etwas zu sprechen« gelesen wird.⁶ Das Wissen der Welt wurde fortan nicht mehr lediglich gesammelt, aufgeschrieben, bibliografiert, sondern es wurde dokumentiert – eine Tätigkeit, die nicht nur die genannten Operationen umfasst, sondern dabei zugleich explizit den Anspruch erhebt, eine »nicht restlos fiktionale Wirklichkeit«⁷ einzufangen und für die Nachwelt abzubilden. Ein Anspruch, der leicht als Provokation erfahren werden kann und der auf diese Weise neue und andere Formen des Dokumentierens oder auch des »Gegen\Dokumentierens«⁸ hervorruft.

Wenn heute von *dem Dokumentarischen* die Rede ist, so verbirgt sich dahinter der Verweis auf ein historisch gewachsenes Konglomerat an Operationen und Vorstellungen, die sich gewissermaßen an der

-
- 4 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, hier S. 50.
 - 5 Vgl. hierzu Wöhrer, Renate: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 7–24.
 - 6 Van den Heuvel, Charles/Rayward, W. Boyd: »Visionen und Visualisierungen der Datenintegration«, in: Frank Hartmann (Hg.), *Vom Buch zur Datenbank. Paul Otlets Utopie der Wissensvisualisierung*, Berlin: Avinus 2012, S. 103–140, hier S. 110.
 - 7 Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette (Hg.): »Einleitung«, in: Dies., *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–19, hier S. 17.
 - 8 Canpalat, Esra/Haffke, Maren/Horn, Sarah/Hüttemann, Felix/Preuss, Matthias: »Einleitung. Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation«, in: Dies. (Hg.), *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25, hier S. 9.

Wirklichkeit abarbeiten, indem sie diese einfangen, fixieren, kontrollieren und konservieren wollen. Das Substantiv *Das Dokumentarische* verhandelt in diesem Sinne immer schon philosophische und anthropologische Problemkomplexe, die Fragen danach aufwerfen, ob der Mensch überhaupt – und falls ja mit welchen Mitteln und mit welchen Konsequenzen – in der Lage ist, Welt wahrzunehmen.

Die um diese Problematik geführten wissenschaftlichen Diskussionen bezeichnet Brian Winston als »battlefields of epistemology«⁹. In *Die Farbe der Wahrheit* beschreibt Steyerl diesen Kampfplatz als einen, auf dem Realismus und Konstruktivismus einander gegenüberstehen. Die äußersten Pole bilden für sie André Bazin, der die Kamera als Auge versteht; während sich eine konstruktivistische Perspektive beispielhaft im Anschluss an Foucaults Überlegungen zur *Politik der Wahrheit* formulieren ließe.¹⁰ »Die dokumentarische Form bildet demnach nicht die Realität ab, sondern vor allem ihren eigenen Willen zur Macht.«¹¹ Beide Extreme sind Steyerl zufolge unhaltbar. Während die Realist:innen einem naiven Positivismus unterlägen, drohten die Konstruktivist:innen in einen zynischen Relativismus abzugleiten.¹²

Für die gegenwärtige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen ergibt sich ausgehend von dieser Feststellung die Herausforderung, wie sich der Begriff noch produktiv machen und vor allem politisieren lässt, ohne die Reflexion über den Umgang mit *Wirklichkeit* entweder zu vernachlässigen oder sich davon absorbieren zu lassen. Die Forschung, in deren Tradition auch dieser Band steht, begegnet diesem Problem, indem sie den Fokus ihrer Untersuchungen nicht auf den dokumentierten Inhalt, also auf den vermeintlichen Ausschnitt aus *der Wirklichkeit* legt, sondern auf spezifische Operationen, die »im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente arrangieren,

9 Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimizations*, London: BFI Publishing 1995, S. 242f.

10 H. Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit*, S. 10.

11 Ebd., S. 10.

12 Ebd., S. 11.

um so die Lesbarkeit und den Aussagewert, die ästhetische Auskunft und die Machtwirkungen des Dokumentierten zu steuern«¹³.

Doch auch diese perspektivische Verschiebung hat ihre Tücken. Denn eine allzu große Fokussierung darauf, *wie* etwas dokumentiert wird, vernachlässigt zwangsläufig den dokumentierten Inhalt selbst. So werden mit einer solchen Forschungsperspektive jegliche Dinge eben erst dann interessant, wenn sie zu Dokumenten *werden*. Ihre wissenschaftliche Relevanz äußert sich infolgedessen primär in ihrer Gewordenheit als Dokumente und nicht etwa über ihre Verankerung in einer irgendwie gearteten gesellschaftspolitischen Wirklichkeit. Eine Diskrepanz, die umso frappierender erscheint, desto brisanter die dokumentierten Inhalte sind. Wenn z.B. Dokumente untersucht werden, die Gewalt, Tod und Unterdrückung vermitteln und der Fokus nicht auf das *Was?* sondern auf das *Wie?* des Dokumentierens gelegt wird, bleibt es notwendig, Stellung zu beziehen. Es ist nämlich aus guten Gründen nicht egal, *ob etwas so oder anders gewesen ist*. Neben aller wissenschaftlichen Reflexion bleibt es schlicht eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe anhand von dokumentarischen Inhalten auszuhandeln, was *wahr* und was *wirklich* ist. Der bloße Verweis auf spezifische Operationen, die eine jede dokumentierte Wirklichkeit implizit immer schon als etwas Konstruiertes entlarven, reicht mitunter nicht mehr aus. Im schlimmsten Fall kann er sogar politisch instrumentalisiert und missbraucht werden, um spezifische Dokumente in ihrer Beweiskraft zu delegitimieren.¹⁴

13 F. Balke/O. Fahle/A. Urban: Einleitung, S. 7–8.

14 Das für diesen Kontext prominenteste und in der Forschung bis heute meist diskutierte Beispiel ist wahrscheinlich das Amateurvideo von Rodney Kings Festnahme 1991. Obwohl die Aufnahme den unverhältnismäßigen Einsatz von Polizeigewalt vierer Polizisten gegen den afroamerikanischen King dokumentierte, befand die Jury die Polizisten (drei *weiße* und einen *Latino*) in erster Instanz für unschuldig. Grund dafür war nicht zuletzt der Einsatz filmischer und narratologischer Verfahren, die auch für dokumentarische Formate nicht unüblich sind (etwa »reframing; repetition; reversed, slowed, or arrested movement«, Renov, Michael: »Introduction. The Truth About Non-Fiction«, in: Ders. (Hg.), *Theorizing documentary*, New York, NY u.a.: Routledge 1993, S. 1–11, hier S. 9; siehe weiterhin: Gooding-Williams, Robert (Hg.): *Reading Rodney King – read-*

Wie also verhalten? Wie kann ein Umgang mit dem Begriff des Dokumentarischen gefunden werden, der einerseits philosophisch reflektiert und andererseits politisch engagiert ist? Diese Frage ist nicht nur eine große Herausforderung, sondern darüber hinaus einer der größten gemeinsamen Nenner, der den Texten dieses Bandes zugrunde liegt. Zum Teil explizit und ganz offensiv, zum Teil aber auch implizit als ein tiefgreifendes Problem, das im Sinne von Gilles Deleuze *zum Denken benötigt*.¹⁵

Relationalitäten und ihre Aushandlungen

Die Arbeit mit den Begriffen *Gefüge* und *Relationalitäten* ist unsere Antwort auf den skizzierten Problemkomplex und unser Versuch, zu einem (Arbeits-)Begriff des Dokumentarischen zu gelangen, der sowohl philosophisch reflektiert als auch politisch engagiert ist: Ein Begriff des Dokumentarischen, der dokumentierte Inhalte wertschätzt und in ihrer politischen Brisanz würdigt, jedoch ohne dabei einer naiven Vorstellung von Wirklichkeit zu verfallen.

Gefüge werden von uns als offene, temporäre, dynamische Konstellationen verstanden, die dezidiert nicht-linear, nicht-hierarchisch, nicht-patriarchal zu denken sind. Die theoretische Konzeption des Begriffs *Gefüge*, im Französischen *agencement*, im Englischen *assemblage*,

ing urban uprising, New York/London: Routledge 1993; Watson, Ryan: »In the wakes of Rodney King. Militant evidence and media activism in the age of viral black death«, in: *The Velvet Light Trap* 84 (2019), S. 34–49). Renov dazu weiter: »In the end, the footage itself, its evidentiary status as ›real‹ could guarantee nothing. Everything hinged on interpretation which was, in turn, dependent on the context established through careful argumentation.« (M. Renov: *Introduction*, S. 9.) Es sind genau diese Kipppunkte zwischen Dokumentation und Gegen-Dokumentation, welche die mit dem Dokumentarischen einhergehende Autorität immer wieder infrage stellen und herausfordern (siehe dazu E. Canpalat et al.: *Einleitung*).

15 Vgl. Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, München: Fink 1992, S. 181.

stammt von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Erste Verweise finden sich in *Was ist Philosophie?*:

Nichts ist schmerzvoller, furchteinflößender als ein sich selbst entgleitendes Denken, als fliehende Gedanken, die, kaum in Ansätzen entworfen, schon wieder verschwinden, bereits angenagt vom Vergessen oder in andere hineingestürzt die wir ebenso wenig beherrschen. Dies sind unendliche Variabilitäten, deren Verschwinden und Erscheinen zusammenfallen.¹⁶

In *Tausend Plateaus* führen sie den Begriff des Gefüges auf konzeptioneller Ebene weiter aus. Dieses sei mehr als nur eine semiotisch über Zeichenregime oder physisch über Körperregime funktionierende abstrakte Maschine. Es sei – im Gegensatz zu Michel Foucaults machtkritischen Ausführungen – nicht als reines Gefüge der Macht, sondern als Gefüge des Begehrens zu lesen. Gefüge sind für Deleuze und Guattari nicht-stratifizierte »Mannigfaltigkeiten«, die kreativ und prozessual zu denken sind. Diese Mannigfaltigkeiten sind »in einem Gefüge keine Phänomene des Widerstands oder Gegenangriffs [...], sondern Punkte der Schöpfung und Deterritorialisierung«¹⁷.

Im Weiteren beschreiben sie ihre Konzeption als eine Reaktion auf Foucaults Machtanalytik. Während in Foucaults Theorien widerständige Praktiken immer nur als Effekte einer spezifischen Macht-Disposition gelesen werden können, heben Deleuze und Guattari in ihren Analysen Phänomene hervor, die sich den vorgegebenen Anordnungen entziehen. Sie verweisen auf Bewegungen, die entfliehen und die sich mitunter gar nicht mehr über die Kontroll- und Produktionslogiken eines Machtapparates erklären und beschreiben lassen. Sie sprechen in diesem Sinne von Fluchtlinien, die heterogen und dynamisch sind und die auf andere Weise zum Denken zwingen.

16 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 238.

17 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992, S. 194, Fußnote 37.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt, den wir im Zusammenhang mit dokumentarischen Gefügen akzentuieren wollen, geht ausgehend davon über die Ausführungen Deleuzes und Guattaris hinaus und stützt sich auf die folgende These Donna Haraways: »It matters what relations relate relations.«¹⁸

Relationalität soll auf komplexe Beziehungen und die damit verbundenen vielfältigen Anschlussstellen und -prozesse verweisen. Der Begriff kann sich auf die diversen Verbindungen zwischen z.B. Lebensverhältnissen, Wissensorganisationen, Umgebungen und Infrastrukturen beziehen. Relationalität bildet mit anderen Worten die Bedingungen für dasjenige, welches wir hier als dokumentarische Gefüge adressieren wollen. Relationalität bedeutet dabei aber keinesfalls, dass alles zwangsläufig miteinander verbunden sei, also dass alles wieder in einen Monismus gebündelter Relationalität mündet, sondern, dass alles mit *etwas* verbunden ist. Es geht darum, die Trennungen in der Relationalität zuzulassen und die Diversität zu konstatieren; an dieser Stelle lässt sich der Einsatz dokumentarischer Prozesse und Operationen im Zusammenhang mit Relationalität verorten.

So konstatiert z.B. auch Frédéric Neyrat in Auseinandersetzung mit Relationalität und den daraus entstehenden Gefügen:

[I]nterconnection must leave room for separation and must metabolize, symbolize, recognize it, if it is to avoid falling into the confusion resulting from the abolition of differences. For a confusion is not a relation, but its opposite – an indistinct jumble.¹⁹

Es geht in nicht-dualistischen Theorien, wie in den hier genannten, auch darum, mit welchen Metaphern operiert wird, um diese diverse Relationalität zu beschreiben; oder wie Haraway es ausdrückt: »It matters what matters we use to think other matters with; it matters what

18 D. Haraway: *Staying with the trouble*, S. 35.

19 Neyrat, Frédéric: »Elements for an ecology of separation«, in: Erich Hörl/James Burton (Hg.), *General Ecology. The new ecological paradigm*, New York: Bloomsbury 2017, S. 101–128, hier S. 101.

stories we tell to tell other stories with.«²⁰ Kritik an statischen Modi von Relationalität lässt sich somit durch die im Dokumentarischen implizierte Heterogenität der verschiedenen Zugänge und Verbindungen formulieren. Auf welchen Ebenen operiert wird und mit welchen Geschichten, Materialien, Metaphern und Thesen Dokumentarisches beschrieben, erschlossen und ausgedrückt wird, hat grundlegenden Einfluss darauf, wie man ein »Bild des Denkens«²¹ in dokumentarischen Gefügen elaboriert. Haraway bezeichnet in ihrer Theorie diese Relationalität als *kinship*, als Verwandtschaft, die eine sympoetische Koexistenz der Aushandlungen prononciert. Sie betont eine Sympoiesis, die sie als ein *making-with* oder auch *tentacular thinking*, als immer schon kooperatives gemeinsames (Aus-)Handeln von beispielsweise humanen und non-humanen Akteur:innen bezeichnet. »Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company.«²² Das *making-kin*, das Verwandt-Machen, bietet eine andere Herangehensweise an Relationalität als es eine lediglich operative Position erlaubt. Es geht darum, sich mit dem Potenziellen und immer schon a priori vorhandenen menschlichen und vor allem nicht-menschlichen Anderen jenseits utilitaristischer Individualität zu verbinden.

Humane und non-humane Akteur:innen stehen in symbiotischen Relationen einer Gefährt:innenschaft (*companion species*). Es geht in dieser Konzeption von Relationalität darum, *response-ability* (Antwort-Fähigkeit) und *worlding* (Welt-Bildung) zwischen Akteur:innen zu denken. Diese Position Haraways ist sowohl eine ontologische als auch maßgeblich eine ethische, die ein eben solches Wechselverhältnis des Dokumentarischen verdeutlicht. Der Einsatz von Haraways Thesen für das Dokumentarische zeigt sich insofern, dass, mit Haraway gesprochen, Welt zu erfassen, wie im Hinblick auf die Metaphern oben angedeutet, immer auch zugleich Weltbilden bedeutet. Dokumentieren als Weltzugriff und als Welteingriff sind ein miteinander verknüpft

20 D. Haraway: *Staying with the trouble*, S. 12.

21 G. Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 169–215.

22 D. Haraway: *Staying with the trouble*, S. 58.

Wechselverhältnis, das im Dokumentarischen als eine Form von Welt-Bildung kulminiert. Von z.B. der quantenphysischen Feststellung aus, dass die Beobachtung eines Teilchens dessen Bewegung beeinflusst, bis hin zu der Einsicht, dass Beobachtung bedeutet, dass eine beobachtende Person eine Differenz vornimmt und somit ihren Gegenstand definiert, muss reflektiert werden, dass Welt-Erfassen immer schon ein In-Beziehung-treten-mit-der-Welt ist.

Die Arbeit am Dokumentarischen, sei es ein Dokumentieren erster Ordnung oder ein Dokumentieren zweiter Ordnung – also die Dokumentation der *Wirklichkeit* oder die (wissenschaftliche) Dokumentation dieser Dokumentation –, lässt sich in diesem Sinne als *making-kin* und nicht zuletzt als *worlding* verstehen. Bei Haraway heißt es:

Durch ihr Ineinandergreifen, durch ihr ›Erfassen‹ oder ihren Zugriff konstituieren Wesen einander und sich selbst. Sie existieren nicht vor ihren Verhältnissen und Beziehungen. Das ›Erfassen‹ hat Konsequenzen. Die Welt ist ein Knoten in Bewegung.²³

In Anlehnung an Haraway lässt sich die Welt somit als ein Gefüge oder Knoten voller Bewegungen und Prozesse verstehen, die dazu zwingen, sich sowohl den Relationalitäten als auch ihren Aushandlungen zu stellen. Zudem plädieren wir mit dieser Perspektive für die Auseinandersetzung mit konkretem, heterogenem Material. Wenn wir von *Dokumentarischen Gefügen* sprechen, adressieren wir die Heterogenität dokumentarischer Praktiken, die diversen wissenschaftlichen und realpolitischen Problemstellungen, an denen diese sich abarbeiten, sowie die damit verbundenen Wahrheits- und Wirklichkeitsregime. Die Begriffe der Relationalität und des Gefüges bieten keine abschließende Lösung für das beschriebene Dilemma zwischen philosophischer Reflexion und politischer Stellungnahme. Sie verweisen vielmehr auf eine Möglichkeit, dieses Dilemma zu reflektieren und einen produktiven Umgang damit zu finden. Zudem verweisen sie implizit auf wissen-

23 Haraway, Donna: Das Manifest für Gefährten, Berlin: Merve 2016, S. 12–13.

schaftliche Vorbilder und Diskurse, die eine derartige Herausforderung schon vor uns gedacht und auf ihre Weise gemeistert haben.

Im Rahmen unserer Positionierung geht es nicht darum, sich auf irgendeine Seite zu schlagen, sondern vielmehr darum, sich einen eigenen Weg durch das Dickicht der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurse zu bahnen. Es geht darum, eigene Prioritäten zu setzen, Probleme zu benennen und jeweils zu schauen, welche Art von Beitrag möglich und angemessen erscheint. Wir als mit dem Graduiertenkolleg in Relation stehende Wissenschaftler:innen mussten in den Jahren der Zusammenarbeit herausfinden, was *Das Dokumentarische* für uns ist und wie wir damit arbeiten können. Die folgenden Texte sollen einen Einblick in diesen Prozess gewähren.

Die Beiträge

Die hier vorliegenden Texte sind Aushandlungen und Verfügungen im Komplex des Dokumentarischen. Sie stehen selbst auf verschiedene Art und Weise miteinander in Verbindung, verfügen sich und fügen sich ineinander, handeln Aspekte und Perspektiven des Dokumentarischen miteinander aus. Sie befinden sich sowohl in gemeinsamer Aushandlung als auch in Abstoßungs- und Ergänzungsrelationen. So besteht keine dezidierte Reihenfolge oder gar Privilegierung der Auseinandersetzung, sondern die Relationalitäten der jeweiligen Texte stehen zur Verfügung. Die Lesenden sind frei, ihre eigenen Verbindungen, *kinships*, zu knüpfen, umso mehr, da die Texte durch ihren gemeinsamen Entstehungszusammenhang miteinander verwoben sind.

Elisa Linseisen widmet sich in ihrem Beitrag den Online-Angeboten und Apps von *National Geographic*. Sie liest deren Inhalte als »protodokumentarisch« und beschreibt exemplarisch, wie dort Wirklichkeit »appliziert« und »gefügt gemacht« wird. Dabei kritisiert sie insbesondere die holistischen und kolonial-planetarischen Implikationen, von denen ausgehend scheinbar die ganze Welt in die Darstellungslogiken von *National Geographic* überführt wird. Im Anschluss daran fragt sie nach gegen\dokumentarischen Alternativen.

Auch **Esra Canpalat** arbeitet sich am Begriff des Gegen\Dokumenta-rischen ab. Sie konfrontiert in ihrem Aufsatz zwei jüngere Publikationen von Taner Akçam und Meltem Ahiska miteinander. Beide Autor:innen wollen mittels Suchgängen nach Archivalien auf je eigene Weise dazu beitragen, der offiziellen türkischen Geschichtsschreibung eine *andere* Geschichte entgegenzusetzen. Während einmal, mittels geradezu forensischen Bemühungen und trotz Säuberungsaktionen in den Archiven, der dokumentarische Gehalt einer Quelle belegt und damit die grundsätzliche Autorität der Dokumente nicht in Zweifel gezogen werden soll, schildert die zweite Publikation eine institutionalisierte Missachtung des Archivs und seiner Dokumente, der Meltem Ahiska nicht durch Rekonstruktion begegnet, sondern indem sie Oral History ernst nimmt und die Leerstellen als symptomatisch begreift.

Wie Canpalat nimmt sich auch **Robin Schrade** in seinem Beitrag zwei Publikationen vor, um wissenschaftliche Zugriffe auf heikle Dokumente nachzuzeichnen. Schrade diskutiert die kulturwissenschaftlichen Online-Untersuchungen von Safiya Umoja Noble und Simon Strick. Das verbindende Element der beiden Arbeiten liegt für ihn darin, dass sowohl Noble als auch Strick durch das Dokumentieren von Screenshots einen widerständigen Umgang mit rassistischen und faschistischen Web-Inhalten finden. Schrade beschreibt, wie die abgedruckten Screenshots die Logiken des Internets durchbrechen und wie aus virtuellen Momentaufnahmen zitierfähige Dokumente werden.

Eine Lektüre diskriminierender Dokumente, welche aufgrund undurchsichtiger Erzeugungsmechanismen verletzende Objektivitäten hervorbringen, nimmt auch **Lena Holbein** vor. In ihrem Text beleuchtet sie kritisch die Autorschaft und vorgebliche Subjektdistanz in Joachim Schmid's Arbeit *Other People's Photographs*. Der Künstler Schmid gibt an, für diese Arbeit auf dem Internetportal Flickr mittels standardisierter Suchprozesse über einen langen Zeitraum eine repräsentative Sammlung »vorgefundener Bilder« zusammengestellt zu haben, die er zu Bildgruppen anordnete. Holbein jedoch befragt die Arbeit auf Sexismen und Rassismen, welche sowohl durch die undurchsichtigen Algorithmen des Onlineportals, zugleich aber auch durch die obskuren auktorialen Entscheidungen Schmid's (re)produziert werden.

Auch **Niklas Kammermeier** interessiert sich für die mitunter prekären Kippmomente medialer Darstellungen. Am Beispiel des Dokumentarfilms *DEN TEUFEL AM HINTERN GEKÜSST* (D 1992, R: Arpad Bondy/Margit Knapp) beleuchtet er Täter:innen-Auftritte im Hinblick auf Sichtbarkeit und Schuldvisualisierungen. Kammermeier stellt sich hierbei die Frage, wie ein Mensch, der einer moralisch oder strafrechtlich relevanten Tat beschuldigt wird, vor einem Publikum als solcher inszeniert werden kann, ohne dass die inszenierende Instanz dabei potenzielle Effekte der politischen Valorisierung, Legitimierung bis hin zu falscher Überhöhung riskiert.

Dass mit filmischen Gesten bestimmte mediale Effekte einhergehen, zeigt auch **Robert Dörre**. Er verlässt jedoch das Register des Dokumentarfilms und widmet sich dem selbstdokumentarischen Video-Blog-Format. In diesem beobachtet er eine Sonderform der Handkameraführung, die Dörre als »haptische Kamera« bezeichnet. Film- und technikhistorisch zeichnet Dörre die Entwicklung dieser besonderen Form der Handkameraführung nach, deren Kennzeichen das relationale In-Beziehung-Setzen von der Kamera und dem dokumentierten und dokumentierenden Selbst ist.

Felix Hüttemann zeigt ein dokumentarisches Gefüge des Wohnens auf und stellt dieses in Beziehung von Wohnumgebungen und Design-objekten, die er ausgehend von der Frage nach der Subjektivierung von humanen und non-humanen Akteur:innen verdeutlicht. Es wird anhand der Design-Auffassung des Braun- und Vitsoe-Designers Dieter Rams eine Positionsbestimmung von humanen Aktant:innen und ihrer Subjektivierungsproduktion in Wohnumgebungen dargestellt.

Auch **Cecilia Preiß** widmet sich in ihrem Beitrag dem Verhältnis von Raum und Dokumentation, genauer dem musealen Raum. Sie zeigt auf, inwiefern zeitgenössische Medienkunst das klassische Museum, das sich dem Sammeln, Bewahren und Ausstellen von Exponaten verschrieben hat, als dominanten Ort von Kunstvermittlung infrage stellt. Digitale Medienkunst verweigere sich diesen musealen Praktiken und begegne dem »lähmenden institutionsinhärenten Zwang mimetischer Dokumentierbarkeit« mit einer Multiplizierung dokumentarischer Operationen.

Katja Grashöfer widmet sich den aktuell hochfrequent geführten Debatten zu KI und automatisierter Autor:innenschaft. Sie fragt zum einen nach der Idee einer Disruption des bisher Gültigen durch neue Techniken und deren Anwendungsformen, wie sie derzeit im Diskurs um ChatGPT deutlich wird. Zum anderen verhandelt sie die Frage nach der Zuschreibung von Originalität als Merkmal humaner Autor:innenschaft. In ihrer Argumentation bezieht sie sich dabei auf Hans Magnus Enzensbergers *Poesie-Automat* (1974) und Mario Klingemanns Installation *Appropriate Response* (2020).

Als Herausgeber:innen dieses Bandes möchten wir uns herzlich bei allen Beitragenden bedanken, die mit uns gemeinsam erneut die Anstrengung unternommen haben, das Dokumentarische zu befragen, herauszufordern, weiterzudenken und produktiv zu machen. Dieser Sammelband beschließt zugleich auch die gemeinsamen Jahre im DFG-Graduiertenkolleg *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug*, in denen wir mit vielen Kolleg:innen darum gerungen haben, dieses *Dokumentarische* zu erfassen. Ebenso haben wir jedoch daran festgehalten, dass wir das Dokumentarische – wie sowohl diese Beiträge als auch die in diesem Kontext entstandenen Dissertationen zeigen – nicht aufgeben können und nicht aufgeben wollen, gerade weil seine Autorität ungebrochen scheint und weil mit Macht Verantwortung einhergehen muss. Das Dokumentarische bleibt Aushandlungsort von Wahrheits- und Wirklichkeitszuschreibungen. Es ist Aufgabe der Wissenschaft, die historische Gewordenheit dieser Zuschreibungen, die medialen Operationen, politischen Implikationen und daraus entstehenden Relationalitäten zu analysieren und sichtbar zu machen. Wir hoffen, dass dieser Sammelband einen Beitrag zu dieser Anstrengung leistet.

Wir danken der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) sowie dem Graduiertenkolleg *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug* für die Unterstützung, diesen Sammelband zu verwirklichen. Ebenso gilt unser großer Dank Lisa Römer und Maximiliane Wildenhues für die Hilfe bei Satz und Korrektur. Außerdem freuen wir uns sehr, dass Julia Eckel die Gestaltung des Buchcovers übernommen hat.

Literaturverzeichnis

- Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette (Hg.): »Einleitung«, in: Dies., Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–19.
- Canpalat, Esra/Haffke, Maren/Horn, Sarah/Hüttemann, Felix/Preuss, Matthias: »Einleitung. Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation«, in: Dies. (Hg.), Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin: Merve 1992.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Was ist Philosophie?, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung, München: Fink 1992.
- Gooding-Williams, Robert (Hg.): Reading Rodney King – reading urban uprising, New York/London: Routledge 1993.
- Haraway, Donna: Das Manifest für Gefährten, Berlin: Merve 2016.
- Haraway, Donna: Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene, Durham: Duke University Press 2016.
- Neyrat, Frédéric: »Elements for an ecology of separation«, in: Erich Hörl/James Burton (Hg.), General Ecology. The new ecological paradigm, New York: Bloomsbury 2017, S. 101–128.
- Renov, Michael: »Introduction. The Truth About Non-Fiction«, in: Ders. (Hg.), Theorizing documentary, New York, NY u.a.: Routledge 1993, S. 1–11.
- Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien/Berlin: Turia + Kant 2008.
- Van den Heuvel, Charles/Rayward, W. Boyd: »Visionen und Visualisierungen der Datenintegration«, in: Frank Hartmann (Hg.), Vom Buch zur Datenbank. Paul Otlets Utopie der Wissensvisualisierung, Berlin: Avinus 2012, S. 103–140.
- Watson, Ryan: »In the wakes of Rodney King. Militant evidence and media activism in the age of viral black death«, in: The Velvet Light Trap 84 (2019), S. 34–49.

Winston, Brian: *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and Its Legitimations*, London: BFI Publishing 1995.

Wöhler, Renate: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 7–24.

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.

Protodokumentarisches für alle!

Wirklichkeit applizieren mit der National-Geographic-App

Elisa Linseisen

1. Dokumentarisches Communitybuilding

»For documentaries, there are awards and festivals but no platform«¹, konstatiert Akul Tripathi, COO der indischen Streaming-App DocuBay, die ihren eingeschriebenen Mitgliedern jeden Tag eine neue Dokumentation online zur Verfügung stellt. DocuBay ist ausschließlich für dokumentarische Filme konzipiert und das bedeutet, so die Macher:innen der Plattform, weniger einen »curiosity stream« mit Formaten des »tell me how« oder »did you know«² anzubieten; DocuBay verschreibt sich vielmehr dem nicht enggesteckten Anspruch, eine »community of like minded people« zusammenzubringen, die die Rezeptionserfahrung der Inhalte nicht in die medial vorgegebene Konsumlogik »I come, watch and go away«³ von Streaming-Plattformen wie YouTube einpflegt. Dokumentationen sichten bedeutet hier eine Form von Bekanntheit; die App verlangt nach einer »nachhaltigeren«, weil auf mehrere Monate ausgerichteten, Mitgliedschaft – zugegeben das ökonomisch lukrativste Vermarktungskonzept für ein Start-up, welches auf diese

1 Anirban, Roy Choudhury: <https://www.afaqs.com/interviews/for-documentaries-there-are-awards-and-festivals-but-no-platform-akul-tripathi-docubay> vom 30.10.2019.

2 Ebd.

3 Ebd.

Weise mit stabilen Einnahmen kalkulieren kann. Dokumentarische Inhalte, so argumentiert Tripathi nun aber konzeptuell für die Community der App, würden Erfahrungen teilen, die Menschen auf der ganzen Welt zusammenbringen: »as one tribe«⁴. Dokumentarische Inhalte seien »[not] relevant to you because you come from a particular place. These are broader issues that you may have an interest in or you realise they affect you«⁵. Nach dieser Definition rangiert das Dokumentarische auf DocuBay »from science to human emotions«⁶.

Die Einschätzung Tripathis, es gäbe keine Apps für dokumentarische Inhalte, ist wohl eher der Etablierung eines USP als einem tatsächlichen Missstand zuzuschreiben. DocuBay füllt keine wirkliche Leerstelle oder tut sich auf besondere Art hervor, sondern findet sich in den führenden App-Stores, mit den Begriffen »Unterhaltung«, »Lifestyle« oder »Lernen« verschlagwortet, unter vielen anderen Streaming-Apps mit non-fiktionalem Inhalt wieder. Nichtsdestoweniger befragt das hier den Auftakt machende Statement digitale Rezeptionskontexte, Spielarten medialer Vermittlung und die konzeptuelle Eingrenzung dokumentarischer Formen. Dokumentarisches, so ließen sich die Aussagen Tripathis weiter paraphrasieren, unterstehe wertnormativen Auszeichnungen einer möglicherweise auch künstlerischen Bearbeitung (»awards«) und zirkuliere vornehmlich in ausgewählten Interessensgemeinden unter Expert:innen und Kenner:innen (»festivals«)⁷. Es flottiere dagegen nicht niedrigschwellig und über weitreichende digitale Vertriebsstrukturen für audiovisuellen Content, was sich nun durch DocuBay ändern soll: Tripathis dokumentarische Community überwinde so auch die digitale Kluft, die, so sein Beispiel, die indische Demografie nach besseren und schlechteren Bandbreiten strukturiere. Die App, die wenig Bandbreite für das Streaming brauche, überbringe dokumentarische Inhalte auch in die Peripherie. Dadurch solle der »One-World«-Gedanke weiter befeuert und sollen vermeintliche »Ränder dieser Welt« durch die thematische

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd.

Adressierung mit Belangen, die ›uns alle angehen‹, – durch die Möglichkeit, sich überhaupt mit dokumentarischen Inhalten beschäftigen zu können – integriert werden. *Dokumentarisches für alle!*

Allein medienhistorisch sind Tripathis Aussagen interessant, denn in ihnen aktualisieren sich Argumente, die vormalig anderen populären Medien, nicht zuletzt dem Fernsehen und seinen dokumentarischen wie demokratischen Potenzialen zugeschrieben wurden: Paul Nipkows Mikro-Definition des Fernsehens als ein globales Medium, das dekontextualisiert einen Ort A (live) an »einem beliebigen anderen Ort B sichtbar«⁸ werden lassen kann, sowie die partizipatorische und egalisierende Hoffnung in das Fernsehen, die von den Anti-Kriegs-Demonstrant:innen 1968 während der gewaltvollen Proteste um die Democratic National Convention in Chicago in den Rufen »the whole world is watching«⁹ skandiert wurde, scheinen im Statut von DocuBay hinterlegt.

Im Anschluss an diese medienhistorische Traditionslinie und an Tripathis Einschätzung möchte ich nun im Folgenden nach dem Zusammenhang von Apps (kleinen Softwarelösungen, die meist über den mobilen Gebrauch von Screen-Medien ihren Einsatz finden) und dem Dokumentarischen fragen. Dabei geht es mir nicht um die Sondierung eines Marktsegments und auch nicht um das Rezeptionsverhalten der Nutzer:innen dieser Apps oder um den medienkomparativen Vergleich von Fernsehen und Plattformen. Ich möchte hingegen danach fragen, auf welche Arten und Weisen Dokumentarisches über digitale Streaming-Angebote aufbereitet wird, *wie Apps die Wirklichkeit dokumentarisch applizierbar machen*. Zu dieser Frage möchte ich über die folgende Hypothese kommen: Es muss sich um eine bestimmte Formatierung von Wirklichkeit handeln, die es erlaubt, über Apps vermittelbar zu

8 Zitiert nach Engell, Lorenz: »Die kopernikanische Wende des Fernsehens«, in: Ulrike Bergermann/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hg.), *Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*, München: Fink 2010, S. 139–154, hier S. 148.

9 Gitlin, Todd: *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*, Berkeley: University of California Press 1980.

werden. Darüberhinausgehend, und das ist der Kern meines argumentativen Einsatzes, zeichnet sich diese Formatierung von Wirklichkeit dadurch aus, nicht nur über Apps, sondern über unterschiedlichste Medien, Kontexte und Zeiträume hinweg applizierbar zu sein. Apps sind also der analytische Aufhänger (auch aufgrund ihrer Semantik: App steht kurz für *application*, englisch für ›Anwendung‹) für die Frage, welche dokumentarischen Praktiken, Ästhetiken und Techniken Wirklichkeit als applizierte denkbar werden lassen – eine Wirklichkeit, die so gefügig ist, dass sie sehr breit *anwendbar* bzw. anschlussfähig (*applied*, *applicare* lateinisch für ›anschließen‹, ›anschmiegen‹, ›zuwenden‹) wird. Mit DocuBay wäre das eine Wirklichkeit, die der Vorstellung von einer ›ganzen Weltgemeinschaft‹ entspricht und die die Rezeptionserfahrung ihrer dokumentarischen Aufbereitung als integrativen Akt an derselben begreift. Einer solchen Annahme, werde ich mit einem Konzept begegnen, welches ich ›Protodokumentarismus‹ nenne. Anhand von Protodokumentarismen stellt sich die Frage, wie gefügig Wirklichkeit gemacht werden kann, um sie medial für ein Publikum applizierbar zu machen und um dadurch ein Gefühl von Zugehörigkeit auszulösen.

2. Gefügte Wirklichkeit

Eines der größten Konkurrenzunternehmen für DocuBay ist National Geographic, v.a. die Apps dieses Mediennetzwerks, die im Folgenden im Fokus meiner Analyse stehen sollen. National Geographic (weiterhin abgekürzt mit NatGeo) existiert als Verein und Unternehmen seit 1888. Anhand seiner seitdem hauptsächlich über das bunt bebilderte Magazin aber auch darüber hinaus publizierten Inhalte lässt sich eine Geschichte des Wandels dokumentarischer Formen – von der Kartografie über die Farbfotografie bis zum Augen-Scan – erzählen. Ich werde in diesem Kontext nicht genauer auf die einzelnen Etappen der Mediengeschichte NatGeos eingehen, jedoch die Tatsache des erfolgreichen Bestehens als Befund dafür hinnehmen, dass NatGeo über 130 Jahre hinweg, verschiedenen Medienwandel durchschreitend, massen-

medial sehr erfolgreich »Bilder des Wirklichen«¹⁰ liefert. Einher geht ein Vermittlungsanspruch, den ich als dokumentarischen, genauer: als protodokumentarischen, ausweisen möchte. Welche »Formatierung von Wirklichkeit« durch NatGeo als protodokumentarisch verstanden werden soll, welche popularisierenden Inhalte damit gemeint sind und welche normativen Repräsentationsformen dabei greifen, habe ich an anderer Stelle bereits kritisch herausgearbeitet und möchte dies zur Grundlage meiner folgenden Überlegungen machen¹¹. Knapp zusammengefasst: Für NatGeo ist die Welt fotogen, ungesehen, unzugänglich und fremd. Um dieser Wirklichkeit zu begegnen, konstruieren Medien die Welt exemplarisch, unmittelbar, explorativ bzw. erstbeschreibend und stereotyp für die Rezipient:innen. NatGeo propagiert mit seinen vermittelten Inhalten eine mediale Durchdringung der Wirklichkeit und nutzt dabei dieselbe »Eine-Welt«-Utopie, wie sie schon mit der dokumentarischen Community von DocuBay angesprochen wurde: Der Leitspruch NatGeos lautet »the world and all that's in it«¹² zu erfassen und diese Welt ist mit Ulrike Bergermann gesprochen »planetarisch«¹³,

-
- 10 Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8 2006.
 - 11 Vgl. Linseisen, Elisa: »Protodokumentarismus. Welterschließung mit National Geographic«, in: ffk Journal 6 (2021), S. 166–185, hier S. 12.
 - 12 Poole, Robert M.: Explorers House. National Geographic And the World It Made, New York: Penguin Press 2004, hier S. 8 und Pauly, Philip J.: »The World and All That Is In It: The National Geographic Society, 1888–1918«, in: American Quarterly 31 (4) 1979, S. 517–532.
 - 13 Vgl. Bergermann, Ulrike: »Das Planetarische. Vom Denken und Abbilden des ganzen Globus«, in: Ulrike Bergermann/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hg.), Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter, München: Fink 2010, S. 17–42 und Bergermann, Ulrike: »Das Planetarische«, in: Christina Bartz/Ludwig Jäger/Marcus Krause/Erika Linz (Hg.), Handbuch der Mediologie. Signatur des Medialen, München: Fink 2012, S. 215–220. Dekolonial gewendet versuchte die vom 12.-14.02.2021 von der Stiftung Medico International ausgerichtete internationale Konferenz Die [Re]konstruktion der Welt, das Konzept des Planetarischen reparativ umzudenken und von seinen imperialen Konnotationen aus der Vorherrschaft des globalen Nordens zu befreien.

d.h. von einer hegemonial konstruierten Stellung aus mit einem holistischen Verständnis von ›Ganzheitlichkeit‹ versehen. Das ›Andere‹, Distanzierte und Ferne wird in planetarischer Hinsicht gefügig und als ›Eigenes‹ und Nahes verwertbar¹⁴. Der Planetarismus, den NatGeo über die exponierenden Repräsentationsformen der Wirklichkeit vorgibt, steht im Zusammenhang mit Superlativen, einer technischen Innovationsgläubigkeit und einer nordamerikanischen Vormachtstellung gegenüber dem vermeintlich ›Fremden‹ und ›Exotischen‹. Dieser massenmedial wirksam werdende Planetarismus ist eindeutig imperialistisch und manifestiert sich als koloniales Wissen der westlichen Gesellschaften über die Welt.

Zur genaueren Skizzierung des planetarischen Wirklichkeitsverständnisses von NatGeo lohnt es sich außerdem noch einmal auf die Definition des Dokumentarischen von DocuBay einzugehen, die zu Beginn des Textes schon aufgerufen wurde. Für DocuBay bedeutet ›dokumentarisch‹ eine Perspektive auf die globale Welt, die diese ›näher zusammenbringt‹, die ›uns alle‹ angeht, auch über räumliche Distanz hinweg, und die über dieses ›Angehen‹ eine partizipative Adressierung der Rezipient:innen vornimmt, die von der Darstellung und den Inhalten affiziert werden und sich der ›einen Weltgemeinschaft‹ zugehörig fühlen sollen. Das Bekenntnis zur Welt als ›global village‹¹⁵ korreliert ökonomisch mit dem bezahlten Abonnement – ein Modus des Ein- und Ausschließens, auf den auch NatGeo v.a. zu Beginn der Unternehmensgeschichte setzte, mit beinahe demselben Anspruch wie DocuBay. Auch NatGeo geht es um eine Community, die sich in eine gewisse ›Verantwortung‹ zur Wirklichkeit stellt und die zu Beginn des letzten Jahrhunderts über die Mitgliedschaft der National Geographic Society bekundet und durch die Zusendung des Mitgliedermagazins belohnt wurde. Dabei wird gleichsam von einem vermeintlichen Kollektivismus ausgegangen, allerdings nicht von dem von Tripathi benannten ›tribe‹, sondern von der ›Nation‹: *National Geographic* einer ›ganzen

14 Vgl. U. Bergermann 2012: Das Planetarische, S. 215.

15 McLuhan, Marshall: The global village: Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert, Paderborn: Junfermann 1995.

Welt«. Das Communitybuilding über die Nation lässt sofort die Segregation aufscheinen, die dem planetarischen Globalismus inhärent und bei NatGeo als eindeutiger Rassismus zu identifizieren ist: Bis in die 1940er-Jahre war es nicht-weißen Personen untersagt, eine NatGeo-Mitgliedschaft zu beantragen¹⁶. Nicht-weiße Personen waren (und sind weiterhin) zwar der zu explorierende ›Inhalt‹ der Zeitung und der exotistischen Fetischisierung des aus der nordamerikanischen Perspektive ›Anderen‹, aber nicht partizipativer oder gleichwertiger Teil der Gemeinschaft. Community bei NatGeo muss also dezidiert kolonial und hierarchisch verstanden werden. Zudem liegt einem solchen Verständnis von Community das humanistische Paradox zugrunde, ›Ganzes‹, ›Globales‹ und ›Menschliches‹ machtpolitisch menschenverachtend zu konstruieren. Dieser Aspekt scheint einem protodokumentarischen Prinzip eingeschrieben zu sein, bzw., so möchte ich im Folgenden weiter argumentieren, korreliert dieses planetarische Set der Wirklichkeitsvermittlung mit ihrer massenmedialen Wirkung: ›Dokumentarisches für alle‹ bedeutet die Vermittlung gefügiger Wirklichkeit und diese Gefügigkeit scheint problematische und gewaltvolle Ausschlüsse und Repräsentationsformen immer schon hervorzurufen.

Weiterhin zeigt eine erste Kategorisierung der Themenkomplexe, die NatGeo seit dem Beginn ihrer Berichterstattung über die sich stetig vervielfältigenden und expansiv-internationalisierenden Kanäle verbreitet, dass diese bereits früh als sehr stabil ausgewiesen werden können und dass die Verhandlung bestimmter Inhalte als beinahe periodisch eingeordnet werden kann. Um nur einige konkrete Beispiele zu nennen: Die Typisierung verschiedener Tierarten, die Themen ›fremde Kulturen‹, ›Menschen auf der Flucht und ihr Leid‹, ›abenteuerlicher Walfang‹, ›überwältigende Natur in amerikanischen Nationalparks‹, ›spannende Expeditionen zum Nord- oder Südpol‹ und das populärhistorische Nachspüren der Frage ›wer Jesus wirklich war‹ sind wiederkehrende Beiträge im Magazin und auf den anderen Medienkanälen NatGeos. Von »science to human emotions« – an dieses von Tripathi beschriebene dokumentarische Spektrum von DocuBay kann also mit

16 Vgl. M. Poole: Explorers House, S. 62–63.

NatGeo angeschlossen und noch allgemeiner auf einen, wie es scheint sehr rigiden Content-Korpus der Massenmedien verwiesen werden. In der Kommunikationswissenschaft wird bei solchen Konstellationen von »Propagamen« gesprochen¹⁷: kleine mediale Vermittlungseinheiten, die auf ihren verzerrten Wirkungswert überprüft werden müssen. Mich interessieren aus medienwissenschaftlicher Perspektive die verschiedenen infrastrukturellen Zugänglichkeiten (»platforms«), ästhetischen Adressierungsmodalitäten sowie ihre technischen und praktischen Bedingtheiten, mit denen eine ›breite‹ und normative Population über einen bestimmten inhaltlichen Konsens angesprochen wird. In diesem Zusammenhang interessiert mich zudem, was als populäres Wissen gelten und im Widerspruch zum ›Dokumentarischen als Kunst‹ in Anspruch gebracht werden kann, wie gleich noch deutlich werden soll. Was ich an dieser Stelle nur anreißen möchte, ist das aus dem Marketing kommende ›Storytelling‹, mit dem die effektbezogene Aufbereitung von journalistischen Inhalten gemeint ist und das im Rahmen der Diskussion um postfaktische Berichterstattung aktuell intensiv diskutiert wird – auch im Gegensatz zu fiktionalisierenden Elementen der Kunst¹⁸. An dieser Stelle soll festgehalten werden, dass mit bestimmten Vermittlungsstrategien die Problematisierung von Fiktionalem und Dokumentarischem in Hinblick auf ihre Einordnung als ökonomisches Machwerk notwendigerweise einhergeht.

Die Frage, die ich im Folgenden mit dem Begriff des Protodokumentarismus und den Apps von NatGeo weiter nachverfolgen möchte, ist, wie einer solchen Weltansicht, die scheinbar in ihrer (stereotypisierend-vereinfachenden) Anlage über verschiedene mediale Konstellationen – vom Magazin über Grundschullehrmaterialien, Fernsehdokumentationen, Kinofilme bis hin zu Apps und Podcasts – kommuniziert werden kann, dokumentartheoretisch begegnet werden muss. In der Longue

17 Gries, Rainer: »Zur Ästhetik und Architektur von Propagamen. Überlegungen zu einer Propagandageschichte als Kulturgeschichte«, in: Rainer Gries/Wolfgang Schmale (Hg.), *Kultur der Propaganda*, Bochum: Dieter Winkler 2005, S. 9–36.

18 Vgl. Sandro Zanetti: <https://geschichtedergegenwart.ch/geschichtenglaeubigkeit-was-literatur-zum-storytelling-zu-sagen-hat/> vom 14.07.2019.

durée des Medieneinsatzes von NatGeo lässt sich, so sei mein konzeptuelles Anliegen noch einmal wiederholt, eine normative Formel von Wirklichkeit nachvollziehen, die für verschiedenste mediale Kontexte anwendbar wird. Zugespitzt formuliert ist das gefügte Wirklichkeitsverständnis von NatGeo seit über 130 Jahren dasselbe und wird durch verschiedene Vermittlungspraktiken ökonomisch erfolgreich angewandt. NatGeo liefert mit seiner Wirkungsgeschichte beinahe eine medientheoretische Heuristik, die ich konzeptuell nutzen möchte. Durch die Stabilität des Wirklichkeitsverständnisses treten die Ästhetiken, Praktiken und Techniken der dokumentarischen Vermittlung in den Vordergrund, d.h. die Arten und Weisen *wie* Wirklichkeit appliziert wird. Genau darum soll es nun im zweiten Teil des Textes gehen: Die Formatierung der Welt ist so gefügig, dass ihre Anwendung über verschiedene Mediendispositive möglich wird. Dem zugrunde liegt eine Episteme des Protodokumentarischen, die im nächsten Schritt – festgemacht am Community-Gedanken – einer genauen Analyse unterzogen werden soll.

3. Kunst und Sozialintegration

Das anhand von DocuBay und NatGeo aufgezeigte enge Verhältnis von Dokumentarischem und einer sich zur Wirklichkeit bekennenden Gemeinschaft wird unter künstlerischen Vorzeichen auch von Erika Balsom in ihrem e-flux-Artikel *The Reality based Community* eingefordert¹⁹. In Reaktion auf eine hyperreale Abwendung von der Welt – »Have you heard that reality has collapsed?«²⁰ – fordert Balsom, sich gemeinschaftlich um »the most fragile of concepts«²¹, nämlich »die Realität«, zu kümmern. Im Abgesang auf die postmoderne Theoriebildung und ihre Verneinung einer möglichen Beziehung zur wahrhaftigen Wirklichkeit

19 Balsom, Erika: <https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/> vom Juni 2017.

20 Ebd.

21 Ebd.

plädiert Balsom für die Sorge gegenüber der Realität, eine Verhinderung von deren Preisgabe an den Konstruktivismus und die Kontingenz. Was nun spätestens mit Balsoms Aufruf deutlich wird, ist eine komplizierte Verschaltung aus immer schon selektiven und zugleich erforderlichen Medieneinsätzen – der ökonomischen, künstlerischen, politischen oder sozialen Intention, eine Kamera oder ein Mikrofon auf etwas ›da draußen‹ zu richten und diesem ›da draußen‹ zu begegnen, welches zwar nicht objektiv einzufangen ist, aber mit einer unhintergehbaren Dringlichkeit dennoch existiert. Mit Donna Haraway²² verweist Balsom auf einen, eine a-politische Tendenz einnehmenden Freispruch von aller Verantwortung gegenüber der Wirklichkeit aufgrund eines Relativismus, der wiederum aber durchaus politische Notwendigkeit beansprucht, wenn es darum geht, hegemoniales Wissen über die Welt zu dekonstruieren. Gleichsam wirke der Relativismus aber dem Anspruch auf eine reale, *gemeinsame* Existenz in der Welt entgegen. Wieder zeigt sich der Community-Gedanke und dessen Verschaltung mit dem Dokumentarischen als eine geforderte Aufmerksamkeit für ›die Welt‹, die sich in den medial vermittelten Bildern, Tönen, Codes und Worten als belangreiche mitteilt. Auf welche Art und Weise nun ›in die Welt‹ gegangen, wie das ›da draußen‹ eingeholt wird, entscheidet über das dokumentarische Wirklichkeitsverständnis. Der koloniale Gestus des ›vor-die-Tür-Tretens‹, um die Welt zu erkunden, den gerade NatGeo mit seinen Expeditionen und der Suche nach dem vermeintlich Unberührten unverhohlen darbietet, muss hier noch einmal hervorgehoben werden: Die Vorstellung, einen epistemologischen Ort z. B. den Schreibtisch zu verlassen, um loszuziehen in eine vermeintlich wirklichere Wirklichkeit, produziert Hierarchien: Eine bestimmte Gruppe der zu begegnenden Welt-Community tritt in eine ›andere, fremde Welt‹ fern vom Schreibtisch ein – nämlich die unmittelbare Lebenswelt anderer Menschen, die sich gerade nicht am epistemologischen Ausgangspunkt der Welterschließung befinden. Es scheint daher, als ob durch das

22 Vgl. Haraway, Donna: »Situated Knowledges: The Science Question in: Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: Feminist Studies 14 (3) 1988, S. 575–599.

›Dokumentarisch-machen‹ einer Welt von einer bestimmten (hegemonialen) Personengruppe immer schon auf die Problematisierung der einhergehenden dokumentarischen Vermittlung hingewirkt wird und sich nur am Grad der Reflexivität entscheidet. Mit dem Dokumentarischen wird sich – so zeigen es exemplarisch die Berichterstattungen und die Reisereports NatGeos, die immer auch als Making-Ofs des Dokumentarischen auftreten – nicht nur an der Realität, sondern damit einhergehend auch an einer als Theoriebildung zu verstehenden epistemischen Zuschreibung abgearbeitet. Das bedeutet, die NatGeo-Dokumentarist:innen loten gewissermaßen aus, welche (medialen) Ästhetiken (essayistisch, experimentell, *direct*), Praktiken (fabulierend, beschreibend, beobachtend) und Techniken (Handkameras, Synchron-ton, Sensoren) nun der Wirklichkeit gerecht werden können.

Jenseits der Mainstream-orientierten Dokumentationen NatGeos tut sich auch stets das Spielfeld der Kunst als besonders befähigter Ort der Reflexion hervor, um die Frage der Wirklichkeit zu stellen. So zeigt es die wichtige Arbeit von Renate Wöhrer, welche die Anfänge des Dokumentarischen über die auf bestehende Theorien bezogene »Kritik einer Wahrheitsrepräsentation in Bildern«²³ mit dem »Überschneidungsraum von künstlerischen und nicht-künstlerischen Elementen«²⁴ absteckt. Auch Balsom macht durch ihre Forderung nach einem sorgenvolleren Umgang mit der Wirklichkeit deutlich, dass das Dokumentarische als reparativer ›Kampf‹ im Feld der Kunst stattfindet²⁵. In eine ambivalente Relation zur Kunst können bürokratisierende und institutionelle Verfahren der Wirklichkeiterschließung gestellt werden. Die dort verortbaren dominanten Formationen, so Balsom, würden durch das Dokumentarische nun gerade herausgefordert und epistemologische Ansprüche an die Realität infrage gestellt. Bei Wöhrer

23 Wöhrer, Renate: »More Than Mere Records«. Sozialdokumentarische Bildpraktiken an der Schnittstelle von Kunst und sozialpolitischer Kampagne«, in: dies. (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kulturverlag 2015, S. 315–335, hier S. 322.

24 Ebd.

25 Vgl. E. Balsom: *Reality based Community*.

ist das Verhältnis von Kunst und Institution weniger oppositionell. Das dokumentarische Großprojekt der Farm Security Administration (im Folgenden abgekürzt mit FSA) in den USA ab 1937 gilt für Wöhler als Auftakt für die Fragestellung, wie künstlerische Eingriffe bei der Repräsentation von Wirklichkeit erfahren werden können, dabei aber einem staatlichen Anliegen nicht entgegenstehen²⁶. Eine ähnliche Frage, wie sie mit NatGeo oben schon anklang, nämlich die des Populären, ja nachgerade des Propagandistischen, d.h. die Frage nach der bestimmten tendenziösen Wirkung auf eine Gesellschaft mit dokumentarischen Mitteln, gerät hier wiederum in den Blick. Um die Notwendigkeit nationaler Hilfsprogramme und die eingesetzten Gelder zu legitimieren und über das Elend der verarmten amerikanischen Landbevölkerung zu informieren, setzte die FSA auf die fotografische Aufzeichnung der Missstände. Wöhler stellt in Bezug auf dieses Vorgehen fest, dass sich bei dieser Vermittlung exzessive Spielarten künstlerischer dokumentarischer Darstellungspraktiken mit Diskursen um »die gesellschaftliche Bedeutung von Wissen und Information«²⁷ synchronisieren. Das »da draußen« empfiehlt sich dem Dokumentarischen – ein Dokumentarisches ganz im Sinne von DocuBay als vermeintlich *gleichgesinnte* bzw. die *von einer gleichen Gesinnung adressierte* Gemeinschaft, nämlich der amerikanischen Öffentlichkeit, die es über Public Relations mit den Bildern des Leids zu affizieren gilt.

Der Kunst- und der einhergehende Communitybegriff, die sich bei Wöhler herauskristallisieren, sind dabei völlig andere als diejenigen, die von Balsom in Anschlag gebracht werden, wie gleich noch deutlicher werden soll. Astrid Böger arbeitet anhand der »Photokampagnen« der FSA ein auf Ralph Waldo Emerson zurückgehendes Kunstverständnis heraus, das mit John Dewey als Erfahrungskategorie weiter spezifiziert werden kann²⁸. Kunst erwächst aus dem Milieu, ist demokratisch

26 Vgl. R. Wöhler: »More than Mere Records«.

27 R. Wöhler: Einleitung, S. 22.

28 Vgl. Böger, Astrid: »Die Foto-Kampagnen der Farm Security Administration«, in: Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945. Katalog zur Aus-

und solle den »common man«²⁹ moralisch wie praktisch bilden. Der Community-Gedanke richtet sich an das Rezeptionserleben einer normativ geschlossenen Bevölkerung, an die kalkulierte Wirkung auf eine breite, aber nicht sehr diverse Masse und fordert eine bestimmte kommunikative Aufbereitung, die als künstlerische beschrieben wird. Bei Balsom ist die Reality based Community dagegen vielmehr eine sich als kritisch verstehende und in gewisser Hinsicht (nämlich v.a. in Bezug auf Klassenfragen) auch anti-diverse Elite. Dieser ist es nun vorbehalten, im Sinne eines utopischen Gefüges »relationaler Ästhetik«³⁰ nach Nicolas Bourriaud, mithilfe der »Sozialintegration durch Kunst«³¹, wie Juliane Rebentisch schreibt, Gemeinschaften in der autonomen Petrischale bzw. im Museum oder im Festivalkinosaal vorzuleben und zu durchdenken. Das Dokumentarische und die Kunst haben hier dezidiert keinen populären Wert, der als tendenziöse Vereinfachung abgestraft und aus einer erhabenen Position heraus kritisiert wird: Es geht gerade nicht um die massenmediale Aufbereitung einer Wirklichkeit in Hinblick auf die (Fiktion einer) Gemeinschaft, sondern um eine wissende Community, die grundsätzlich versteht und die Kapazitäten aufbringt (und aufbringen kann), sich um die Welt karitativ zu sorgen. Die Strategien, auf die Balsom verweist – eine vermeintlich unvermittelte Wirklichkeitsrepräsentation, ein erhabener Beobachtungsmodus, ein dominantes männliches Voiceover – sind zwar mit dem Populären bzw. nach Balsom mit der »traditional documentary« klassifiziert, sie werden von Balsom nun aber über Beispiele der Kunst eingeholt, die den »traditionell« eingenommenen Orten des Dokumentarischen explizit entgegengestellt werden sollen, nämlich die Arbeiten und die Stimme von Harun Farocki sowie die experimentellen Formen und die

stellung im Deutschen Historischen Museum Berlin, Dresden: Sandstein Verlag 2007, S. 366–373, hier S. 336, Hervorhebung im Original.

29 Ebd.

30 Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics, Dijon-Quetigny: Les Presses du réel 2009.

31 Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg: Junius 2017, hier S. 60.

teilhabenden Beobachtungen der Filme des Sensory Ethnography Labs der Harvard University³². Community meint bei Balsom Kenner:innen-schaft – die hochdotierten Filme stehen eher für Awards und Festivals und weniger für Plattformen, um Tripathis Statement an dieser Stelle noch einmal zu zitieren.

4. Protodokumentarismus

Die Forderung, in einer Reality based Community zu leben, platziert den dokumentarischen Anspruch als soziale Praxis in einer Öffentlichkeit. Hier stellt sich die Frage nach kollektiven Zusammenhängen, also danach, wer durch das Dokumentarische mit wem wozu interagiert – *welche dokumentarischen Gefüge entstehen*. Unter dokumentarischen Gefügen verstehe ich die singulären Zusammenschlüsse aus sozialen Kollektiven und einer dokumentarischen Vermittlung von Wirklichkeit sowie einhergehend die daran beteiligten Medien, Institutionen und die dargestellten Lebensräume und Milieus. Diese dokumentarischen Gefüge, so sollte es im Vorausgehenden deutlich werden, sind immer schon nach kulturellen, ästhetischen wie politischen Hierarchien organisiert, genauso wie die Intention, mit ihnen spezifische und zu differenzierende (Mainstream vs. Kunstwelt) Gemeinschaften zu mobilisieren. Trotz der benannten Unterschiede, so möchte ich argumentieren, lassen sie sich auf eine gemeinsame Spezifik bringen: *In solchen dokumentarischen Gefügen ist das Dokumentarische gefügig*. Die Art und Weise der dokumentarischen Vermittlung von Wirklichkeit scheint einem Anpassungsgrad zu entsprechen, der es überhaupt erst erlaubt, das Kollektive und das Dokumentarische zusammenzubringen.

Die Gefügigkeit des Dokumentarischen scheint nun aber einer künstlerischen Bearbeitung von Realität in Bezug auf ihren kritischen Anspruch im oben angerissenen Sinne zu widersprechen. Eine dokumentarisierende ›Kunst des Populären‹, wie sie von Wöhrer und Böger beschrieben wurde, ist nicht unter dem Vorzeichen einer antithetischen

32 Vgl. E. Balsom: Reality based Community.

Widerständigkeit zu greifen, die kunstfertig und autonom der Gesellschaft gegenübersteht. Bei einer solchen Dichotomie und dem damit einhergehenden oppositionellen Verhältnis von Kunst und Nicht-Kunst möchte ich nun mit meiner Kategorie des Protodokumentarischen ansetzen. Die Forderung nach einer Reality based Community soll, wie ich zeigen möchte, dann folgende Anpassung des Wahlspruchs mit sich bringen: *Protodokumentarisches für alle!*

Den damit einhergehenden theoretischen Konsequenzen begegne ich nun mit dem Begriff der »Gegen\Dokumentation«, der von den Kollegiat:innen des Graduiertenkollegs *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug* etabliert wurde³³. Gegen\Dokumentationen suchen synchron zum kritischen Potenzial der Kunst mit dokumentarischen Mitteln nach oppositionellen Formen, Counter-Narrativen und nach der Infragestellung einer dogmatischen Repräsentation von Wirklichkeit³⁴. Gegen\Dokumentationen sind dabei anders als die Kunst nicht auf ein einzelnes epistemisches Prinzip beim Communitybuilding festgefahren: Sie können für bestimmte (marginalisierte) Gemeinschaften identitätsstiftend und bemächtigend sein³⁵ oder zwischen verschiedenen autoritäreren Wissensbereichen, z.B. dem universitären, juristischen oder künstlerischen changieren³⁶. Dabei, so möchte ich anschließen, muss nun explizit gefragt werden, welche Ästhetiken, Praktiken und Techniken die Dogmatik impliziert, die es zu kritisieren gilt. *Gegen welche Protodokumentarismen wendet sich das Gegen\Dokumentarische?* Mit dieser Frage kann einerseits der gegen\dokumentarische Anspruch

33 Vgl. Canpalat, Esra et al.: »Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation«, in: dies. (Hg.), *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25.

34 Vgl. ebd.

35 Vgl. Valenti, Cecilia: »Kritik der Kritik. Der militante Dokumentarfilm der italienischen Neuen Linken zwischen Gegenermittlung und Selbstbefragung«, in: Esra Canpalat et al. (Hg.), *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, 91–108.

36 Vgl. Weizman, Eyal: *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, New York: Zone Books 2018.

geschärft und die kritische Positionierung genauer vollzogen werden. Andererseits soll mit Protodokumentarismus wiederum auf das Gegen\Dokumentarische im Vergleich zurückgewirkt und Problematiken des vermeintlich ›anderen Blicks‹ auf die Wirklichkeit identifiziert werden. Das zeigen die Diskussion um die Kunst und die Frage nach der Community in Balsoms Text: Die Rettung der Realität findet über theoriegeschichtlich abgestrafte Modi statt³⁷, die als protodokumentarisch oder mit Bill Nichols als »expository«³⁸ bezeichnet werden können. Die von Balsom angesprochenen protodokumentarischen Merkmale wurden schon genannt: Das männliche Voiceover (von Farocki), die unaufdringlichen Beobachtungsperspektiven (der GoPros und Mikrofone des Sensory Ethnography Labs), die nun aber aus den Massenmedien abgezogen werden und im Kunstkontext eine Revalorisierung erfahren. Das Gegen\Dokumentarische fällt bei Balsom also mit protodokumentarischen Formatierungen der Wirklichkeit zusammen, die um ihre populistische Wirkmächtigkeit für die breite Masse bereinigt werden, um so eine hierarchisierende Abgrenzung zu öffentlichkeitswirksamen Formaten vorzunehmen. Mich interessiert an dieser Stelle weniger das Universalargument des ›Kontexts‹, sondern vielmehr die Frage, unter welchen Voraussetzungen es überhaupt möglich ist, dass bestimmte Ästhetiken, Praktiken und Techniken so diametral einmal unkritisch und gleichzeitig für die gegenteilige Kritik habhaft, um nicht zu sagen: anwendbar/applizierbar werden.

Wie es scheint, ist es der Theoriebildung des Dokumentarischen inhärent, dass Kritik an der Form und zu kritisierende Form zusammenfallen können – dies soll nun weiterhin in Anschluss an Nichols vermutet werden. Nichols spricht in Bezug auf Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* von einer »prototypical documentary«³⁹. Prototypische Dokumentarfilme würden sich durch eine hohe Anschlussfähigkeit – oder, wie ich sagen möchte, eine Gefügigkeit – auszeichnen. Viele –

37 Vgl. E. Balsom: Reality based Community.

38 Nichols, Bill: Introduction to Documentary, Bloomington: Indiana University Press 2010, hier S. 148.

39 Ebd., S. 15.

sogar fiktionale – Filme würden einerseits Eigenschaften mit NANOOK OF THE NORTH eindeutig teilen, »its reliance on a simple quest narrative to organize events, its exemplary, photogenic main character, and its implication that we can understand larger cultural qualities by understanding individual behavior«⁴⁰. Andererseits wenden sich dokumentarische Formen, die auf den Nichols'schen Prototypen NANOOK OF THE NORTH verweisen, nun aber explizit gegen bestimmte Merkmale wie »the romanticism, the challenges of the natural environment, and patronizing elements«⁴¹. Dokumentarische Filme können dann *gleichzeitig ganz und ganz und gar nicht* wie NANOOK OF THE NORTH daherkommen. Sie können gleichzeitig proto-wie gegen\dokumentarisch auftreten. In ähnlicher Manier wie Balsom benennt Nichols ein Repertoire – oder um eine fernsehökonomische Vokabel aufzurufen: ein protodokumentarisches *Programm* –, das unterschiedliche Format-Anwendungen⁴² erfährt und das explizit theoretisch eingefasst wird, nämlich anstelle einer fixierten Definition⁴³. Ich möchte an dieser Stelle weiterdenken und dabei versuchen, den bei Nichols mitschwingenden Normativismus zu umgehen: Nach Protodokumentarismen zu fragen, ist nicht als Versuch zu verstehen, eine ontologische Essenz des Dokumentarischen (»Was ist das Dokumentarische?«) im Sinne einer vorrangigen oder idealen, (wenn auch definitorisch offenen) Wesenhaftigkeit zu identifizieren. Weiterhin sollen schon übertheoretisierte und fest im Kanon einer *weißen* Filmgeschichte verankerte Dokumentarfilme von *weißen* Regisseur:innen nicht noch ein weiteres Mal in ihrer Vorrangigkeit als Prototypen hervorgehoben werden. Mit der Frage nach Protodokumentarismen möchte ich vielmehr versuchen, verschiedene dokumentarische Theoriebildungen auf ihre Modellhaftigkeit hin zu testen, d.h. zu fragen, inwiefern jeder Dokumentarismus sein eigenes

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Zu nennen wäre hier auch der Franchise-Begriff, auf den mich Robin Schrade aufmerksam gemacht hat.

43 Vgl. B. Nichols: Introduction to Documentary, S. 15.

Modell von Wirklichkeit – also einen Prototyp von dieser – entwirft. Protodokumentarismus fragt nach diesen Modellen der Wirklichkeit, die durch dokumentarische Ästhetiken, Praktiken, Techniken entstehen. Dabei interessiert mich, wie dieses Modell zur spezifischen Anwendung kommt, wie das protodokumentarische Modell konkret verwirklicht wird und ob aus dieser Verwirklichung gegen\dokumentarische Potenziale entstehen. Mit Balsom wie mit Nichols lässt sich erkennen, dass durch den Einsatz bestimmter dokumentarischer Mittel Modelle von Wirklichkeit beinahe kontradiktorisch verwirklicht werden: von der Kunstfertigkeit zum Populären. Dieser Vorschlag birgt Probleme für reflexive/künstlerische Theorien, die auf eine Widerständigkeit des Wirklichen pochen. Denn die Praxis des Dokumentarischen ist nach meinen Ausführungen ein Terrain, innerhalb dessen vom Gegen\– zum Protodokumentarischen und zurück changiert wird. Die Kunst kann nie nur gegen\dokumentarisch agieren, weil jede Gegen\Dokumentation immer nach ihren Protodokumentarismen fragt und umgekehrt.

Mein Versuch, das Protodokumentarische an den medialen Ausprägungen NatGeos festzumachen, soll die Ambivalenz aus Zuspitzung und Offenheit thematisieren, die das vielseitige Wirkungs- und Anwendungspotenzial – die Gefügigkeit des Dokumentarischen – und ihre Kritik gleichermaßen ermöglicht. Die kritische Distanz, die NatGeo erzeugt, funktioniert für mich als Korrektiv, um mit dem Protodokumentarischen, so sei noch einmal wiederholt, nicht das vorrangig Wahrhaftige, Formideale oder in sich Geschlossene zu bezeichnen, sondern die dokumentarischen Formen, die NatGeo anbietet in Korrelation mit ihren vielen Oppositionen, den Spielarten des Gegen\Dokumentarischen zu begreifen. Das Protodokumentarische widerspricht, so möchte ich an diesen Befund anschließen, dann einer Autonomieästhetik der Kunst, weil es sich gegen eine epistemologische, ästhetische wie politische Souveränität wendet. Die Kunst hat dabei einerseits häufig dieselben Probleme, ihre kritische Distanz zur dargestellten Wirklichkeit einzuhalten wie die populären Formate, von denen sie sich dezidiert abgrenzt. Andererseits opponiert die Kunst gegen ein epistemologisches Außerhalb, aufgrund ihres autonomen Status und den damit verbundenen ästhetischen Ansprüchen. Diese scheinen mit

dem für diesen Text zentralen Aspekt der Community zu kollidieren: Die Wirkung des Dokumentarischen ist nicht auf eine abgesteckte ästhetische Form, ihren (kunsthaften) Wert und v.a. eben nicht auf eine sie reflektierende Gemeinschaft mit Theoriehoheit zu reduzieren. Sie entscheidet sich vielmehr genauso in der Peripherie, im Populären und mit kritisierbarer normativer Stoßrichtung – eben über Protodokumentarismen! Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit findet dann, so sei noch einmal wiederholt, nicht nur am erhabenen Schreibtisch oder in epistemisch autorisierten Kunstkontexten, sondern auch »da draußen« anhand gefügiger Formen des Wirklichen statt. Gefügte Wirklichkeit ist applizierbar auf die Wirklichkeit selbst, z.B., wie ich in einem letzten Argumentationsschritt einholen möchte, durch die Plattform Instagram.

5. Der Instagram-Account der planetarischen Welt

Wo die Digitalisierung für andere öffentlich ausgerichtete Kommunikationsorgane eine schwer zu bewältigende Herausforderung darstellt, scheint NatGeo auf die medialen Modalitäten von Social Media und E-Publishing nur gewartet zu haben. So erzählen es zumindest die Zahlen: Das Ranking als reichweitenstärkste Marke Instagrams mit mittlerweile über 150 Millionen Follower:innen⁴⁴ spricht genauso für den ökonomischen Erfolg wie die Umsätze durch den Over-The-Top-Vertrieb von NatGeo-Inhalten auf Disney+ oder über die Discover-Funktion Snapchats⁴⁵. Und auch die breite Ausflagung NatGeos als Best-Practice-Beispiel für erfolgreiches Onlinemarketing macht wohl die Naturalisierung des Medienunternehmens im Digitalen deutlich⁴⁶.

44 Vgl. Lewanczik, Niklas: <https://onlinemarketing.de/social-media-marketing/national-geographic-erste-marke-100-millionen-follower-instagram> vom 21.02.2019.

45 Vgl. S Patel, Sahil: <https://digiday.com/media/even-national-geographic-cave-d-vertical-video/> vom 15.06.2016.

46 Vgl. Newberry, Christina: <https://blog.hootsuite.com/social-media-lessons-national-geographic/> vom 20.03.2018.

Im dritten und letzten Teil dieses Textes möchte ich anhand der gerade heruntergebrochenen Social-Media-Bilanz von NatGeo nachvollziehen, wie protodokumentarische Strukturen Wirklichkeit in Anwendungsbereitschaft setzen, d.h. wie Wirklichkeit durch Apps applizierbar wird. Die inhaltliche Ebene hervorhebend, möchte ich argumentieren, dass das oben beschriebene planetarische Wirklichkeitsverständnis NatGeos in die Ökonomie einer App-basierten digitalen Kultur mühelos – gefügig – eingeschrieben und anwendbar werden kann. Neben den Themen stimmen auch die farbb brillanten, kontrastreichen und hochaufgelösten Bildästhetiken, die anhand einiger Hashtags und einem schnell überflogenen Kommentar ›eine Geschichte erzählen‹, mit der Feedlogik eines Bildblogs wie Instagram überein. Diese inhaltlichen, wie ästhetischen Merkmale lassen sich nun synchron zum oben nachgezeichneten protodokumentarischen Verhältnis aus ›Welt und Reflexion über die Welt‹ denken: NatGeos Social-Media-Angebote versichern regelrecht, dass es ›da draußen‹ eine beeindruckende und unerschöpfliche Wirklichkeit gibt, der sich das Unternehmen verschreibt – auch im vermeintlich authentizitätsabstrahierenden und deswegen immer wieder kritisierten Scheinuniversum Instagrams. NatGeo steht mit Nachdruck für die Existenz der planetarischen Welt ein, die beeindruckt und die dazu einlädt, entdeckt zu werden – das Medienunternehmen liefert den Instagram-Account dieser planetarischen Wirklichkeit und ihrer Taglines! Eindrückliche Bilder der Welt, die wie Trophäen über den Feed laufen, wenden sich an ein ökologisches Aktivwerden, aber v.a. an eine Reisesehnsucht⁴⁷ und schreiben mit der Vorstellung, den Screen in der Hand ›vor die Tür‹ zu treten, die koloniale Expeditionslust fort. Marktlogisch wie dokumentartheoretisch geht diese Strategie für NatGeo offenbar gut auf: Es lohnt sich, Wirklichkeit zu vermarkten, weil das Medienunternehmen auf ein immenses inhaltliches Referenzsystem zurückgreifen kann, das neben den in sich ästhetisch komponierten

47 So lässt es sich v.a. über die Reaktionen auf die Bilder in den Kommentaren nachvollziehen.

Bildern auch die Blicke hinter die Kulissen, die Herstellung der Bilder⁴⁸ und auch eine historische Dimension bei der Repräsentation von Wirklichkeit mitliefert. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Geschichte der Wirklichkeit in eindrucksvollen Bildern, sondern um die Geschichte des Medienunternehmens gleichermaßen. Die unersättlich Content-einfordernde Feed-Dynamik korreliert mit dem von NatGeo konstruierten und stabil gehaltenen ästhetischen Eindruck der Welt. In beiden Fällen wird auf das scheinbar unerschöpfliche Bildarchiv des Unternehmens als ein vermeintliches Archiv der Wirklichkeit zurückgegriffen⁴⁹. Die Marke ›Welt‹ basiert auf einem Lizenznetzwerk, das nun über die verschiedenen Social-Medial-Kanäle NatGeos Bilder der Wirklichkeit zirkulieren und aufeinander Bezug nehmen lässt. Nicht nur liefert NatGeo so den Instagram-Account, sondern auch die Datenbank des Wirklichen.

Vor allem aber möchte ich über den App-Einsatz NatGeos auf die nun im letzten Argumentationsschritt zu markierende Eigenschaft von protodokumentarischen Wirklichkeitsapplikationen hinweisen. Nicht nur ist protodokumentarische NatGeo-Wirklichkeit aufgrund der inhaltlichen und ästhetischen Aspekte gefügig anwendbar, sondern sie entspricht einer bestimmten Problemlösungsstrategie, die Apps in ihrer praktischen Handhabung und technischen Konzeption eigen zu sein scheint. In der medienwissenschaftlichen Beschäftigung mit Apps wird von »Solutionism« gesprochen, ein Begriff, der von Evgeny Morozov etabliert und in der Diskussion um Apps affirmativ aufgegriffen wurde⁵⁰. »Solutionism« besagt, dass Apps für kleine Alltagssituationen Lösungen anbieten und damit Probleme ausflaggen, die davor gar nicht als solche zu registrieren waren. Apps sind Bedarfsmaschinen und

48 NatGeo ›erlaubt‹ es seinen Fotograf:innen direkt auf den Instagram-Account zuzugreifen und den Feed mit neuen Bildern zu bestücken. Das scheint für die Fotograf:innen durch die Reichweite der Marke und für NatGeo durch die Lizenzierung der Rechte an den geteilten Bildern ein guter Deal zu sein.

49 Vgl. Harris, Richard: <https://appdeveloperomagazine.com/national-geographic-just-updated-their-app/> vom 14.01.2019.

50 Morozov, Evgeny: To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism, New York: PublicAffairs 2013.

funktionieren algorithmisch, d.h., dass sie eine Frage als eine mit Fragezeichen versehene Antwort implementieren und medientechnisch Standards festsetzen, was potenzielle Nutzer:innen brauchen. Apps versehen über diese Mechanismen Lebenswelt und die alltägliche Wirklichkeit ihrer Nutzer:innen mit einer Problemlösungsbereitschaft⁵¹, die das Banale als Komplikation mit (weitreichenden) Bedeutungen ausrüstet – Bedeutungen, die affektive und kulturelle Macht entwickeln, indem ihre Lösbarkeit eingebürgert wird: Der App-Gebrauch scheint dann für bestimmte alltägliche Aufgaben unverzichtbar⁵². Niedrigschwellig, beinahe kohärent in ihrer Handhabung gehen Apps daher in die Routinen über und strukturieren die Alltagswelt der Nutzer:innen: Vom App-Timer-geleiteten Aufstehen über den Gebrauch von Navigationsapps, um pünktlich zur Arbeit zu kommen, bis hin zum Monitoring der eigenen Körperlichkeit (z.B. das eigene Fitness-, Ess- oder Reproduktionsverhalten). Zum letzten Punkt wurde viel hinsichtlich der Korrelation von Gouvernamentalität und Apps geschrieben⁵³. Koppelt man die aufgelisteten Befunde nun an die planetarische Welt Darstellung NatGeos, offenbart sich, dass auch die oben aufgeführten Entdecker:innengeschichten mit dem projektiven Solutionism zusammenfallen: Die komplexe Wirklichkeit erfährt eine konsumierbare und glorreiche Lösung, nämlich ein überwältigendes Bild. Die Wirklichkeit ist nach NatGeo in ihrer Komplexität unergründlich und wird als zu erkundende Wirklichkeit zugleich von vornherein als eine mit Fragezeichen versehene Antwort konzipiert. Sie wird letztlich durch die Anstrengungen der Entdecker:innen gefügig. Der Devise entsprechend: Es war zwar nicht einfach (Wirklichkeit als Problem), aber hier ist das gefällige Bild (Wirklichkeit als Lösung)!

51 Vgl. Morris, Jeremy W./Murray, Sarah (Hg.): *Appified: Culture in the Age of Apps*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2018.

52 Vgl. ebd.

53 Vgl. u.a. Ochsner, Beate: »Oikos und Oikonomia oder: Selbstsorge-Apps als Technologien der Haushaltung«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 4 (1) 2018, S. 123–146.

Neben solch pragmatischen Einsätzen züchten Apps gleichermaßen Imaginationen, Vorstellungen und Wünsche, wie der kulturwissenschaftliche Sammelband *The Imaginary App* ausführt⁵⁴, da sich ihr Einsatz und Nutzen weniger nach einem »Warum« als nach ein »Warum nicht« richtet⁵⁵ und so die alltägliche Lebenswelt der Nutzer:innen mit unzähligen Möglichkeiten versieht, die wiederum unter die Vorausgabe einer Problemlösungsstrategie gesetzt werden. Natürlich arbeiten auch andere Medien illusorisch an den Wünschen und Affekten ihrer Rezipient:innen. Aber durch die besondere Einfügung der Imaginationen in die Routinen des Alltags kann der Wirkung der Apps eine Besonderheit attestiert werden. Imaginationen, z.B. körperliche Wunschvorstellungen werden kondensiert durch die problematischen, aber zu lösenden Mikronarrative zur Vorstrukturierung alltäglicher Lebenswelten. Nüchternere, auch notwendig weniger imaginäre Handlungen des Trivialen erfahren so eine affektive Aufladung durch den medientechnisch implementierten Solutionism. Der von der Imagination durchdrungene Protodokumentarismus NatGeos lagert sich dementsprechend über die schnell zu konsumierenden Feeds u.a. von Instagram in die Routinen des Alltags ein. Die planetarische Welt habitualisiert sich in der lebensweltlichen Praxis der Nutzer:innen von Apps: Sie kann dann imaginär in ihrer *Überwältigung bewältigt* werden, indem die unmittelbare Lebenswelt der Rezipient:innen selbstredend ins vermeintlich unmittelbare Reale des Alltags überführt wird. Dies geschieht, so möchte ich die argumentativen Fäden zusammenführen, über den am Protodokumentarischen haftenden Community-Gedanken. Mit der imaginativen Kraft der ›planetarischen Weltgemeinschaft‹, die über das Protodokumentarische vermittelbar wird, möchte ich zum Ausgangspunkt meines Arguments zurückkehren. Die Strukturkohärenz zwischen medientechnischem Solutionism der Apps und protodokumentarischer Wirklichkeitsvermittlung im habitualisierten Alltag ihrer Nutzer:innen etabliert NatGeo *avant la lettre* schon über frühere mediale

54 Miller, Paul/Matviyenko, Svitlana (Hg.): *Imaginary App*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2014.

55 Ebd., S. xi.

Konstellationen und gerade deswegen kann die Applizierbarkeit der Wirklichkeit demonstrativ über NatGeo nachvollzogen werden. Die applizierte Wirklichkeit fügt sich in den Alltag ihrer Rezipient:innen, z.B. in ein Wartezimmer in Worcester, Massachusetts am 5. Februar 1918. Ein kurz vor ihrem siebten Geburtstag stehendes Mädchen blättert und liest im NatGeo Magazin, während sie auf ihre Tante wartet, die sich gerade im Behandlungszimmer des Zahnarztes befindet. Das Blättern im Magazin ist ein Schnelldurchlauf der skizzierten NatGeo-Wirklichkeit:

the inside of a volcano,/black, and full of ashes;/then it was spilling over/in rivulets of fire./Osa and Martin Johnson/dressed in riding breeches,/laced boots, and pith helmets./A dead man slung on a pole/— ›Long Pig,‹ the caption said./Babies with pointed heads/wound round and round with string;/black, naked women with necks/wound round and round with wire/like the necks of light bulbs./Their breasts were horrifying.⁵⁶

Die letzte, den fest an NatGeo anhaftenden Rassismus (der aus dem Blick der Betrachterin als hässlich empfundene, unter exotisierenden Vorgaben für das Magazin entblößte Schwarze, weibliche Körper⁵⁷) aufrufende Zeile⁵⁸, kommt in Elizabeth Bishops Gedicht *In the Waiting Room* von 1979 zweimal vor. Beide Male folgen Beschreibungen, die filmisch wohl mit einem Vertigo-Effekt umzusetzen wären. Dem Mädchen werden ihre raumzeitlichen Grundpfeiler entzogen, es stellt sich ein Gefühl der Verschaltung von Innen und Außen, dem Eigenen und dem Anderen ein: Ein Schrei, der der unter Zahnschmerzen leidenden Tante zuzurechnen ist, wird zum eigenen Laut: »it was *me*;/my voice,

56 Bishop, Elizabeth: *Poems, Prose, and Letters*, New York, NY 2008, hier S. 150.

57 Vgl. Lutz, Catherine/Collins, Jane Lou: *Reading National Geographic*, Chicago: University of Chicago Press 1998.

58 Vgl. Axelrod, S. G.: »Was Elizabeth Bishop a Racist?«, in: Laura Jehn Menides/Angela G. Dorenkamp (Hg.), *Elizabeth Bishop Conference in Worcester Massachusetts. Essays on Elizabeth Bishop, from the 1997*, New York: Peter Lang Publishing Inc. 1999, S. 345–356.

in my mouth« und diese Verschaltung löst ein Gefühl des Fallens aus: »I – we – were falling, falling, our eyes glued to the cover of the *National Geographic* ... falling off/the round, turning world«. Ein Momentum des Subjektwerdens: »But I felt: you are an *I*, you are an *Elizabeth*, you are one of *them*« führt über die NatGeo-Lektüre und die Exotisierung des »Anderen« zu der Einordnung in eine Welt-Community: »the *National Geographic*/and those awful hanging breasts –/held us all together/or made us all just one?«⁵⁹ In der Banalität des Alltags, im Wartezimmer einer Zahnarztpraxis bricht eine protodokumentarische Wirklichkeit mit all ihren Problematiken auf das Mädchen herein. Die historisch und kulturell eindeutige Situiertheit des lyrischen Ichs wird im Gedicht Bishops gekoppelt an ein imaginiertes Ganzes, die Zugehörigkeit zu einem universalisierten »them«. Gerade der abgrenzende und abwertende Gestus gegenüber der Schwarzen weiblichen Körperlichkeit bindet das junge Mädchen affektiv an die planetarische Welt-Community – weder im partizipativen oder anderweitig bemächtigenden und schon gar nicht im egalitären oder karitativen, sondern im applizierten Sinne. Was sich hier zeigt, ist kein Nachdenken vom epistemologischen erhabenen Ort über die Wirklichkeit – das Mädchen tritt nicht »vor eine Tür« und begibt sich nicht in eine andere, vermeintlich unmittelbare Lebenswelt anderer Menschen. Sie wird vielmehr in ihrer nicht epistemisch erhabenen Lebenswelt (das Wartezimmer einer Zahnarztpraxis) mit der Wirklichkeit konfrontiert, und diese Verschaltung erzeugt ein Gefühl des Fallens, ein Fallen von der Welt, der sie sich gleichsam angehörig fühlt. Über die protodokumentarische Wirklichkeit NatGeos wird die Reality based Community nicht als Ort sozialer Praxis mit Handlungsoptionen ausstaffiert. NatGeo *eignet* Gesellschaft viel mehr *zu*, sozialisiert Rezipient:innen in ihrer Weltsicht durch die Verschaltung mit dem eigenen Alltag. Dieses Verfahren scheint sich nun durch die Benutzung von Apps zuzuspitzen. Wie zu Beginn des Textes mit DocuBay besprochen, kann die Rezeptionserfahrung NatGeos und der Gebrauch von Apps gerade nicht in einen Stream an Nachrichten und auch nicht in der Funktion eines Wartezimmers aufgehen: »I come, watch [oder wait, E.L.] and go

59 E. Bishop: Poems, Prose, and Letters, S. 150.

away«. Die applizierte Wirklichkeit verändert die Lebenswirklichkeit, sie wird für die Rezipient:innen dringlich im sozialisierenden Sinne, ohne jedoch partizipative oder egalitäre Angebote für die Gemeinschaft zu machen.

6. Wirklichkeit applizieren, statt an ihr zu partizipieren?

Anhand von NatGeo, insbesondere des Social Media Auftritts des Medienunternehmens, habe ich mit meiner Kategorie des Protodokumentarischen ein Theoriegerüst eingebracht, um kommunale Eigenschaften dokumentarischer Wirklichkeitspräsentation näher zu bestimmen. Dies führt mich zu dem Befund, dass der Anspruch auf eine Reality based Community über applizierte Wirklichkeit stattfinden muss, d.h. durch Apps oder andere Formen der Anwendung einer gefügigen, weil in die habitualisierte Lebenswelt der Rezipient:innen übertragbare Wirklichkeit. Diese applizierte Wirklichkeit zeichnet sich durch ihre populäre Wirksamkeit in einer nicht-erhabenen Realität, der trivialen Lebenswelt (und eben nicht dem Schreibtisch, von dem aus überlegen losgezogen werden kann) und in verschiedenen medienhistorischen Kontexten aus. Hierbei sind eindeutig vereinfachende, holistische und kolonialplanetarische Implikationen bei der Wirklichkeitsrepräsentation nachzuvollziehen. Notwendig erscheint mir eine protodokumentarische Analyse daher, um bestimmte theoretische Allgemeinplätze in Bezug auf den Gemeinschaftsgedanken z.B. des Partizipativen bzw. über die tendenziöse Forderung nach Partizipation – die Reality based Community wird von Balsom wie von NatGeo und DocuBay hergestellt – zu befragen sowie die Theoriehoheit und die ästhetische Autonomie bei der Problematisierung der Wirklichkeit zu dekonstruieren. Im Anschluss an diesen Text ließe sich nun begrifflich weiterarbeiten und dokumentarische, v.a. gegen\dokumentarische Konzepte wie die Appropriation und Partizipation, – Formen der Handlungsmacht und des Aktivismus – anhand von Protodokumentarismen zu überprüfen, z.B. die durch diese Praktiken nicht notwendigerweise abgeschafften Hierarchien oder Ausschlüsse. Das an diesen Text anzuschließende

Projekt wäre, den Begriff des ›Applizierens‹ als protodokumentarische Praxis zu etablieren, um gerade die Ambivalenzen und das Verhältnis von Proto- und Gegen\Dokumentation zu thematisieren und einer vom Schreibtisch aus festgelegten Kanonizität und Normativität eines ›guten‹ und ›schlechten‹ Dokumentarischen entgegenzuwirken.

Literaturverzeichnis

- Anirban, Roy Choudhury: <https://www.afaqs.com/interviews/for-documentaries-there-are-awards-and-festivals-but-no-platform-akul-ripathi-docubay> vom 30.10.2019.
- Axelrod, S. G.: »Was Elizabeth Bishop a Racist?«, in: Laura Jehn Menides/Angela G. Dorenkamp (Hg.), Elizabeth Bishop Conference in Worcester Massachusetts. Essays on Elizabeth Bishop, from the 1997, New York: Peter Lang Publishing Inc. 1999, S. 345–356.
- Balsom, Erika: [https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/vom Juni 2017](https://www.e-flux.com/journal/83/142332/the-reality-based-community/vom-Juni-2017).
- Bergermann, Ulrike/Otto, Isabell/Schabacher, Gabriele (Hg.), Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter, München: Fink 2010.
- Bergermann, Ulrike: »Das Planetarische. Vom Denken und Abbilden des ganzen Globus«, in: Ulrike Bergermann/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hg.), Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter, München: Fink 2010, S. 17–42.
- Bergermann, Ulrike: »Das Planetarische«, in: Christina Bartz/Ludwig Jäger/Marcus Krause/Erika Linz (Hg.), Handbuch der Mediologie. Signatur des Medialen, München: Fink 2012, S. 215–220.
- Bishop, Elizabeth: Poems, Prose, and Letters, New York, NY 2008.
- Böger, Astrid: »Die Foto-Kampagnen der Farm Security Administration«, in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin, Dresden: Sandstein Verlag 2007, S. 366–373.
- Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics, Dijon-Quetigny: Les Presses du réel 2009.

- Canpalat, Esra et al.: »Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation«, in: dies. (Hg.), *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25.
- Canpalat, Esra et al.: *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020.
- Engell, Lorenz: »Die kopernikanische Wende des Fernsehens«, in: Ulrike Bergermann/Isabell Otto/Gabriele Schabacher (Hg.), *Das Plakendarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*, München: Fink 2010, S. 139–154.
- Gitlin, Todd: *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*, Berkeley: University of California Press 1980.
- Gries, Rainer: »Zur Ästhetik und Architektur von Propagamen. Überlegungen zu einer Propagandageschichte als Kulturgeschichte«, in: Rainer Gries/Wolfgang Schmale (Hg.), *Kultur der Propaganda*, Bochum: Dieter Winkler 2005, S. 9–36.
- Haraway, Donna: »Situated Knowledges: The Science Question in: Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: *Feminist Studies* 14 (3) 1988, S. 575–599.
- Harris, Richard: <https://appdeveloperomagazine.com/national-geographic-just-updated-their-app/vom-14.01.2019>.
- Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2006.
- Lewanczik, Niklas: <https://onlinemarketing.de/social-media-marketing/national-geographic-erste-marke-100-millionen-follower-instagram-vom-21.02.2019>.
- Linseisen, Elisa: »Protodokumentarismus. Welterschließung mit National Geographic«, in: *ffk Journal* 6 (2021), S. 166–185.
- Lutz, Catherine/Collins, Jane Lou: *Reading National Geographic*, Chicago: University of Chicago Press 1998.
- McLuhan, Marshall: *The global village: Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*, Paderborn: Junfermann 1995.
- Miller, Paul/Matviyenko, Svitlana (Hg.): *Imaginary App*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2014.

- Morozov, Evgeny: To save everything, click here: The folly of technological solutionism, New York: PublicAffairs 2013.
- Morris, Jeremy W./Murray, Sarah (Hg.): Appified: Culture in the Age of Apps, Ann Arbor: University of Michigan Press 2018.
- Newberry, Christina: <https://blog.hootsuite.com/social-media-lessons-national-geographic/vom-20.03.2018>.
- Nichols, Bill: Introduction to Documentary, Bloomington: Indiana University Press 2010.
- Ochsner, Beate: »Oikos und Oikonomia oder: Selbstsorge-Apps als Technologien der Haushaltung«, in: Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie 4 (1) 2018, S. 123–146.
- Patel, Sahil: <https://digiday.com/media/even-national-geographic-cave-d-vertical-video/vom-15.06.2016>.
- Pauly, Philip J.: »The World and All That Is In It: The National Geographic Society, 1888–1918«, in: American Quarterly 31 (4) 1979, S. 517–532.
- Poole, Robert M.: Explorers House. National Geographic And the World It Made, New York: Penguin Press 2004.
- Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg: Junius 2017.
- Sandro Zanetti: <https://geschichtedergegenwart.ch/geschichtenglauebigkeit-was-literatur-zum-storytelling-zu-sagen-hat/> vom 14.07.2019.
- Stiftung Medico International: <https://www.medico.de/reconstruction-vom-14.02.2021>.
- Valenti, Cecilia: »Kritik der Kritik. Der militante Dokumentarfilm der italienischen Neuen Linken zwischen Gegenermittlung und Selbstbefragung«, in: Esra Canpalat et al. (Hg.), Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen, Bielefeld: transcript 2020, 91–108.
- Weizman, Eyal: Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability, New York: Zone Books 2018.
- Wöhrer, Renate: »More Than Mere Records«. Sozialdokumentarische Bildpraktiken an der Schnittstelle von Kunst und sozialpolitischer Kampagne«, in: dies. (Hg.), Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Ge-

nealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken, Berlin: Kulturverlag 2015, S. 315–335.

Wöhler, Renate: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 7–26.

Filmverzeichnis

NANOOK OF THE NORTH (USA, F 1922, R: Robert Flaherty).

Eine andere Seite des Archivs

Gegen\Dokumentationen türkischer Geschichte

Esra Canpalat

Was ist eine *andere* Geschichte oder eine *andere* Seite der Geschichte? Dies ist eine Frage, die sich die eurozentristische Geschichtswissenschaft ab den späten 1960ern und in den 1970ern im Zuge des *linguistic turn* stellte.¹ In den folgenden Jahrzehnten kam es vermehrt zu einer Verneinung einer *histoire totale* und zur Postulierung einer Pluralität der Geschichte, die zu einer reflektierten Perspektivverschiebung vom Totalitären zum Individuellen sowie zu einem Anschluss an die Kulturwissenschaft führte.² Die Forderung nach einer *anderen* Geschichte, insbesondere einer *anderen* türkischen Geschichte, hat nicht an Aktualität verloren, worauf beispielsweise der Titel der mehrbändigen Publikation *Öteki Tarih*, zu Deutsch *Die andere Geschichte*, von Ayşe Hür verweist.³ So wird bis heute der Völkermord an den Armenier:innen von 1915/16 in der offiziellen Geschichtsschreibung geleugnet und das Narrativ einer homogenen, türkischen Nation verbreitet, mit der das Anrecht

-
- 1 Vgl. Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen, Wien: Passagen Verlag 2019, S. 87–106.
 - 2 Vgl. Metzger, Franziska: Geschichtsschreibung und Gedächtnisdenken im 19. und 20. Jahrhundert, Bern/Stuttgart/Wien: UTB 2011, S. 254.
 - 3 Vgl. Hür, Ayşe: *Öteki Tarih 1: Abdülmecid'den İttihat Terraki'ye*, Istanbul: Profil 2010, S. 8f. sowie Hür, Ayşe: »8 Mart Dünya Kadınlar Günü«, in: *Tarihinin Öteki Yüzü* [Audio-Podcast], https://wirundheute.de/media/podcasts/2019/04/aysehur_8_mart.mp3 vom 08.03.2019, Min. 00:26–01:20.

der Türk:innen auf Anatolien begründet wird.⁴ Dabei wird die Genozidleugnung vom türkischen Staat mithilfe von Institutionen wie der Türkischen Historischen Gesellschaft (*Türk Tarihi Kurumu*, TTK), die 1931 von Mustafa Kemal gegründet wurde, weiterhin gefördert: In Berichten und Dokumenten der TTK werden Armenier:innen mit Verräter:innen und Terrorist:innen, die mit den russischen Truppen kollaborierten, gleichgesetzt. Diese Version der Geschichte ist bis heute in Schulbüchern zu finden und formt das historische Verständnis vieler türkischer Schüler:innen und Studierender.⁵ Zahlreiche international renommierte Wissenschaftler:innen setzen sich für die Aufarbeitung des Genozids an den Armenier:innen ein.⁶ Ihre Arbeiten besitzen als Gegenarrative zur nationalistischen Historiografie eine kritische und nicht zuletzt auch politische Dimension, bedenkt man die juristischen Konsequenzen und Angriffe, denen kritische Forschende oftmals ausgesetzt sind. Sie verfolgen nicht nur das Ziel, die Mechanismen der staatlich geförderten historischen Auftragsforschung aufzudecken, sondern auch eine

-
- 4 Für eine vertiefende Lektüre zur Entstehung der Ideologie des Türkentums und dem türkischen Nationalismus, in dessen Folge es zur systematischen Vernichtung der armenischen Bevölkerung kam, siehe Dabag, Mihran: »Jungtürkische Vision und der Völkermord an den Armeniern«, in: Ders./Kristin Platt (Hg.), Genozid und Moderne. Strukturen kollektiver Gewalt im 20. Jahrhundert, Opladen: Leske + Budrich 1998, S. 152–206, sowie Dabag, Mihran: »Knowledge, Order and Formative Violence in the Middle East. On the Relation between Islam and the Nation State from the Ottoman Empire to the Present«, in: Steffen Bruendel/Frank Estelmann (Hg.), Disasters of War. Perceptions and Representations from 1914 to the Present (= Schriftenreihe Genozid und Gedächtnis), München: Wilhelm Fink 2019, S. 33–35.
 - 5 Vgl. Marchand, Laure/Perrier, Guillaume: Turkey and the Armenian Ghost. On the Trail of the Genocide, foreword by Taner Akçam, translated by Debbie Blythe, Montreal u.a.: McGill-Queen's University Press 2015, S. 118.
 - 6 Vgl. Çopur, Burak: »100 Jahre türkische Völkermordleugnung. Über Täter, Opfer und Widerständler des Verbrechens an den Armeniern«, in: Dossier der Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), Aghet – Genozid an den Armeniern vom 26.04.2016, <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/genozid-an-den-armeniern/218215/tuerkische-voelkermordleugnung>.

andere Geschichte sichtbar zu machen und *andere/anderes* zu dokumentieren, d.h. Gruppen und Perspektiven, die von hegemonialen Mächten unterdrückt und von Institutionen vernachlässigt oder ausgeschlossen werden. Verhandelt werden dabei auch stets Fragen nach Faktizität, Authentizität und Deutungshoheit. Es handelt sich bei dieser kritischen »Auseinandersetzung mit der Provokation des dokumentarischen Anspruchs, Wirklichkeit zu erfassen, zu repräsentieren und zu kontrollieren«⁷ um ein Spektrum verschiedener Perspektivierungen, das unter dem Begriff Gegen\Dokumentation zusammengefasst werden kann. *Andere* Geschichten und *andere/anderes* zu dokumentieren bedeutet dabei nicht nur, Sichtbarkeit für marginalisierte Perspektiven herzustellen und Machtverhältnisse zu hinterfragen, sondern auch, von Flüchtigkeit geprägte Phänomene und dynamische Prozesse zu erkennen, »die erprobten und etablierten dokumentarischen Praktiken entgegen oder den Anforderungen dieser Praktiken nicht zu entsprechen scheinen: Gefühle, Begehren, Bedrohungen«⁸.

Die Kritik richtet sich vor allem gegen die Kollaboration von Herrschaft und dokumentarischer Wahrheitsproduktion, d.h. gegen das, was Hito Steyerl Dokumentalität nennt.⁹ Diese spezifische Form der Machtausübung, von Foucault als Gouvernementalität¹⁰ bezeichnet, die in der Produktion von Wahrheit besteht, wird im Falle der Türkei besonders bezüglich ihrer Archivpolitik deutlich. Der türkische Staat

7 Canpalat, Esra et al.: »Einleitung. Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation«, in: Dies. (Hg.), *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen* (= *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug*, Band 2), Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25, hier S. 9.

8 Ebd.

9 Vgl. Steyerl, Hito: »Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität«, in: Karin Gludovatz/Museum Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien: mumok 2003, S. 91–107, hier S. 92–94.

10 Vgl. Foucault, Michel: »Das Subjekt und die Macht (1982)«, in: Hubert L. Dreyfus/Paul Rabinow (Hg.), *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Frankfurt a.M.: Beltz Athenäum 1994, S. 243–261.

reglementiert einerseits durch Zugangsbeschränkungen von historischen Archiven oder gar durch die Vernichtung kompromittierender Dokumente, welche Wahrheiten an die Öffentlichkeit dringen dürfen. Andererseits wird paradoxerweise versucht, die Deutungshoheit über historische Ereignisse zu behalten, indem auf die beweisführende Macht dieser Archive gepocht und sich auf die Faktizität dessen berufen wird, was dort (noch) zu finden ist, wobei aber der Zugang zu dem, was vorhanden ist, beschränkt oder gar verwehrt wird.¹¹

So sehr auch das Paradigma einer reflexiven Geschichtswissenschaft auf die Notwendigkeit einer Dekonstruktion dokumentarischer Wahrheitsproduktion verweist, also *andere* Methoden und Praktiken und das Nutzen von *anderen* Quellen fordert, ist das Archiv trotz seiner oftmals fragwürdigen Ein- und Ausschlussmechanismen und aufgrund dessen, dass es die Zugänglichkeit von Informationen reguliert, der Ort, der zu Forschungszwecken und zur Wissensgenerierung aufgesucht wird. Diese Mechanismen des Archivs, so Knut Ebeling und Stephan Günzel, legen fest, was in einer Kultur sichtbar ist und was unsichtbar bleibt. Ein »Zwischenraum des Archivischen« bleibt demnach ebenfalls im Verborgenen, »auch und gerade wenn es die gesamte Sichtbarkeit von Kulturen reguliert«¹². Das Aufsuchen von und Hinwenden zu Archiven und deren Mechanismen kann aber Ebeling und Günzel zufolge verstanden werden als Reaktion auf die Macht, die von Archiven ausgeht. Der Gang ins Archiv ist verbunden mit einem Begehren, dieses

11 Aus einem vertraulichen Dokument aus dem Jahre 2004, das von dem damaligen U.S. Generalkonsul David Arnett verfasst wurde, geht hervor, dass vielen ausländischen Historiker:innen, insbesondere Armenier:innen und Griech:innen der Zugang in die Archive verwehrt worden sei. Zudem bliebe der Zugang zu über 70 Millionen bisher nicht katalogisierter Dokumente weiterhin für Forschende verschlossen. Arnetts Bericht wurde von WikiLeaks der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Vgl. Arnett, David: »Armenian »Genocide« and the Ottoman Archives«, in: WikiLeaks, https://wikileaks.org/plusd/cables/o4ISTANBUL1074_a.html.

12 Ebeling, Knut/Günzel, Stephan: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten* (= *Kaleidogramme*, Band 30), Berlin 2009, S. 7–26, hier S. 8.

Verborgene sichtbar zu machen, und stellt eine Operation dar, die mit einer »Ästhetik des Entbergens« einhergeht, mit dem Ziel »Übersehenes heraus[zustellen]«¹³. Diese Allianz zwischen der Archivologie und der Archäologie, wie sie auch Jacques Derrida in *Dem Archiv geschrieben* hervorhebt, steht schon allein deswegen mit dem Begehren in Zusammenhang um »eine ganz andere Geschichte [...] als die Historiographie«¹⁴ zu ergründen. Das Archiv ist also nicht nur Ausgangspunkt, in dem sich bisher Übersehenes und Ignoriertes verbirgt, sondern birgt an sich auch das Potenzial »der Produktion einer jeweiligen Erzählung, einer spezifischen und womöglich anderen Geschichte und, wie sich die Wissenschaftshistorikerin Cornelia Vismann ausdrückte, daher eine ›Kammer des Realen‹«¹⁵.

Im Folgenden möchte ich die Archivgänge von zwei Wissenschaftler:innen vorstellen, die jeweils über spezifische Aspekte der türkischen Geschichte forschen, und möchte anhand dieser Beispiele nicht nur aufzeigen, welche Hindernisse sie überwinden mussten, um den Fakten und Wirklichkeiten näher zu kommen, um somit eine *andere* Seite des Archivs und damit auch eine *andere* Geschichte zu entbergen, sondern auch um zu untersuchen, wie »die Autorität des Dokumentarischen [...]« mitgedacht »und die ihm stets mitlaufenden widerständigen Tendenzen«¹⁶ sichtbar und gleichzeitig produktiv gemacht werden. Das Archiv hält hegemoniale Narrative aufrecht, es »entscheidet, in welcher Form Geschichte verfügbar ist und was unter Verschluss bleibt«¹⁷, birgt gleichzeitig aber auch das Potenzial, diese zu widerlegen. Diese Ambivalenzen des Widerspruchs zu erkennen und für die eigene Arbeit produktiv zu machen, kann als gegen\dokumentarische Praxis verstanden werden, bei der nicht danach gefragt wird, »was Gegen\Dokumentation ist oder sein kann«, sondern vielmehr, »wie, wo und zu welchem Zweck Interventionen in die Ansprüche von Wahrheitsproduktion als

13 Ebd., S. 8f.

14 Ebd., S. 9.

15 Ebd.

16 Canpalat et al., *Gegen\Dokumentation*, S. 9.

17 K. Ebeling/S. Günzel, *Archivologie*, S. 13.

Gegen\Dokumentation beschreibbar werden«¹⁸. Dabei wird deutlich werden, dass es sich bei Gegen\Dokumentationen um ein Spektrum unterschiedlicher Auslegungen handelt: Während für Akçam das Archiv trotz seiner Fragwürdigkeit weiterhin als der Ort fungiert, aus dem bisher Übersehenes entborgen werden kann, konzentriert sich Ahıska auf eben jene Leerstellen der Archive und die damit einhergehenden, sich einer Dokumentation entziehenden Begehren und Affekte.

1. Archive/Foren öffnen/schließen: Die Memoiren Naim Efendis

Der Historiker und Soziologe Taner Akçam setzt sich kritisch mit der offiziellen Version von türkischer Geschichte auseinander, in der »faktenbasierte Wahrheiten [...] diskreditiert und auf den Status bloßer Meinungen reduziert«¹⁹ werden. Akçams Interesse gilt vor allem den Osmanischen Archiven (*Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı*, BOA), die der Generaldirektion der Staatsarchive des Präsidialamtes der Türkei unterstehen und sich in Istanbul im Stadtteil Kağıthane befinden. Er fokussiert sich u.a. auf die darin stattgefundene Vernichtung von Dokumenten: Den Akt der Zerstörung oder des Versuchs, die Echtheit von Dokumenten zu widerlegen, begreift er mit

18 Canpalat et al., S. 10. Der Backlash im Begriff Gegen\Dokumentation soll diese Intervention widerspiegeln. Das Präfix »gegen« wird in den Fokus gerückt, wodurch Anschlüsse, aber auch Einwände gegen künstlerische, aktivistische und journalistische Arbeiten formuliert werden, die in irgendeiner Form mit dieser Präposition arbeiten (z.B. *counter forensics*, *counter documentary* etc.). Zudem ist diese Schreibweise ein Verweis auf eine konkrete digitale Form der Dokumentation, nämlich als Teil von Pfadangaben in der digitalen Datenverarbeitung, durch die die Auffindbarkeit einzelner Dateien gesteuert wird. Vgl. ebd.

19 Vgl. Akçam, Taner: Tötungsbefehle. Talat Paschas Telegramme und der Völkermord an den Armeniern. Aus d. Engl. unter Zuhilfenahme d. türk. Orig. übers. von Kamil Taylan (= Schriftenreihe »Genozid und Gedächtnis« des Instituts für Diaspora- und Genozidforschung der Ruhr-Universität Bochum), Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2019, S. 18.

Bezug auf Michel Rolph-Trouillot als Prozess der Geschichtsschreibung. Die Leugnung des Genozids, so Akçam, ist Plan des Genozids selbst gewesen.²⁰ Akçam macht deutlich, dass sich die Machthabenden durchaus eines Apriori des Archivs bewusst waren, d.h. das Wissen besaßen, dass das Archiv die Instanz ist, die eine Ordnung der Vergangenheit überhaupt produziert. Archive gehen »als *das Medium der Geschichte*«²¹ der Historiografie voraus, sie codieren Geschichte, sodass Historiografien als Effekt des Archivs zu verstehen sind.²²

Obwohl Akçam auf dieses berechnende und strategische Wissen beim Erstellen von Dokumenten hinweist und zudem Beweise für das willentliche Vernichten von kompromittierendem Archivmaterial seitens der Regierenden anführt, setzt er dennoch auf das Archiv als »Kammer des Realen«²³ und bezieht sich, neben weiteren Quellen aus anderen Archiven, immer wieder auf Dokumente aus dem Osmanischen Archiv und deren Spuren. Jedes Verbrechen hinterlasse trotz jeglicher Bemühungen, Beweise zu löschen, seine Spuren: Es lägen zahlreiche Beweise für die Säuberung der Archive vor.²⁴ Allerdings distanziert sich Akçam vom Lager der Forschenden, die angesichts dieser Vernichtungsaktionen die Faktizität der verbliebenen Dokumente im Osmanischen Reich generell anzweifeln oder gar als Fabrikationen abtun: Selbst nach zahlreichen Säuberungsaktionen der Osmanischen Archive enthielten die verbliebenen Dokumente genügend Informationen, die die offizielle Version der Ereignisse widerlegten.²⁵

20 Vgl. ebd., S. 21.

21 K. Ebeling/S. Günzel, Archivologie, S. 14 (Herv. i. O.).

22 Vgl. ebd., S. 14–15. Zum Apriori des Archivs bzw. dem historischen Apriori vgl. auch Foucault, Michel: »Archäologie des Wissens«, in: Ders., Die Hauptwerke. Mit einem Nachwort von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt a.M. 2013, S. 475–699, hier S. 610–616.

23 Vismann, Cornelia: Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt a.M.: Fischer 2000, S. 47.

24 Vgl. Akçam, Taner: The Young Turks' Crime Against Humanity, Princeton NJ: Princeton University Press 2012, S. 9–20; vgl. T. Akçam, Tötungsbefehle, S. 26f.

25 Vgl. T. Akçam, The Young Turk's Crime, S. 26.

Akçams Arbeit liegt eine Ästhetik des Entbergens zugrunde, die eine ganz andere Geschichte zutage fördert: So spricht er davon, mit bisher unveröffentlichten Staatsdokumenten »neues Licht« auf die historischen Pläne einer ethnischen Säuberung Anatoliens zu werfen.²⁶ Zugleich reflektiert er dieses Begehren und die damit geknüpften Hoffnungen, die bisherige Historiografie mit *dem* entscheidenden Dokument zu widerlegen, wenn er versucht, die Fülle der Dokumente, mit denen er gearbeitet hat, und die dadurch verursachten repetitiven Argumentationsstrukturen zu legitimieren.²⁷ Erst dieser Überfluss an Dokumenten, eine »totality of the documents of the era«²⁸, und der Vergleich mit anderen beweiskräftigen Quellen aus, beispielsweise, Archiven in Deutschland und den USA, und damit auch das Einbeziehen von Perspektiven weiterer Akteur:innen, erzeuge ein sichtbares Muster, das Aufschluss darüber gäbe, ob hinter dem Verbrechen eine ausschlaggebende ideologische, politische und willentliche Strategie steckte.²⁹

In *Tötungsbefehle* (2019) widmet sich Akçam allerdings einer kontrovers diskutierten Quelle, bei der es sich um eine Hybridform von Staatsdokumenten, genauer, Befehlstelegrammen osmanischer Funktionäre, und Erinnerungsberichten handelt: Den Memoiren Naim Efendis. Diese stehen wiederum in Zusammenhang mit Dokumenten im Osmanischen Archiv, die zerstört worden sind: Die Prozessakten und die anliegenden Dokumente aus den Verfahren gegen die Führer des Komitees für Einheit und Fortschritt (KEF, türk. *İttihat ve Terraki*) zwischen 1919 und 1922. Die Prozessakten enthielten zum einen Befehlstelegramme bezüglich der Armenier:innenfrage vom Innenministerium, der KEF und deren Spezialorganisation (*Teşlikat-ı Mahsusa*), zum anderen auch Dokumente, aus denen hervorging, dass die unionistische Regierung ei-

26 Vgl. ebd., S. XIII.

27 Vgl. ebd., S. XXII.

28 Ebd.

29 Vgl. ebd.

ne Säuberung ihrer Archive vorgenommen hatte, um das Verbrechen zu vertuschen.³⁰

Im November 1918 nahm ein osmanischer Bürokrat namens Naim Efendi, der im Regionalbüro des Deportationsamts in Aleppo arbeitete, Kontakt mit dem armenischen Journalisten und Intellektuellen Aram Andonian auf und verkaufte ihm circa 24 dieser Originaldokumente sowie 52 von ihm handschriftlich kopierte Telegramme, die dem damaligen Innenminister Talat Pascha zugeschrieben werden. Zudem fertigte er kurze Erinnerungsskizzen zu diesen Telegrammen an. Andonian veröffentlichte diese Depeschen, die beweisen, wie die osmanischen Armenier:innen durch direkten Regierungsbefehl getötet wurden, sowie Naims Erinnerungsnotizen unter dem Titel *Naim Bays Memoiren* 1920 und 1921 in drei verschiedenen Sprachen.³¹

Die TTK reagierte 1983 auf Andonians Buch und versuchte, die darin zu findenden Anschuldigungen mit einer eigenen Publikation zu widerlegen. In *Ermenilerce Talat Paşa'ya Atfedilen Telegrafların Gerçek Yüzü*, das 1986 unter dem Titel *The Talat Pasha Telegrams, Historical Fact or Armenian Fiction?* auf Englisch publiziert wurde, behaupten die Autor:innen Şinasi Orel und Sürreya Yuca, dass sowohl die Memoiren als auch die Depeschen Fälschungen seien, die höchstwahrscheinlich nachträglich von Andonian angefertigt worden seien. Yucas und Orels Auffassungen prägten noch viele Jahre nach Erscheinen des Buches die Forschung, sodass auch viele kritische Wissenschaftler:innen das Thema mieden.³²

Akçam versucht in seiner Untersuchung die Echtheit der Memoiren Naim Efendis zu beweisen, um »die Stimmen, die bisher zum Schweigen verurteilt waren, wieder hörbar zu machen und auf[zu]zeigen, dass aus dem verworrenen Strudel von ›Meinung‹ und ›Interpretation‹ tatsächlich ein nachprüfbarer Sachverhalt zu den Ereignissen von 1915 gewonnen werden kann«³³. Diese Beweisführung erfolgt wiederum durch den Gang ins Archiv, diesmal in das Privatarchiv des katholischen

30 Vgl. T. Akçam, Tötungsbefehle, S. 26f.

31 Vgl. ebd., S. 26–28.

32 Vgl. ebd., S. 28.

33 Ebd., S. 32.

Priesters Krikor Guergerian, in dem Akçam Fotografien von Dokumenten findet, die Guergerian im Archiv des armenischen Patriarchats in Jerusalem sowie in der Boghos-Nubar-Bibliothek in Paris geschossen hat. Im Prozess gegen die ehemaligen Beamten des KEF zwischen 1919 und 1922 in Istanbul trat das armenische Patriarchat als Nebenkläger auf und erhielt deshalb Kopien der Dokumente in den Prozessakten. Das Patriarchat beschloss nach der Übernahme der türkischen Nationalist:innen 1922 alle in ihrem Besitz befindlichen Dokumente zur Aufbewahrung an das Patriarchat nach Jerusalem zu schicken. Guergerian, der zu Forschungszwecken nach Jerusalem gereist war, fotografierte diese Dokumente aus den Prozessakten. Zudem reiste er 1950 nach Paris und fand in der Boghos-Nubar-Bibliothek, die zu diesem Zeitpunkt von Andonian geleitet wurde, das Manuskript der Naim-Efendi-Memoiren mit den dazugehörigen Originaldokumenten und fotografierte auch diese.³⁴ Akçam verglich Guergerians Fotografien der Befehlstelegramme aus den Prozessakten in Jerusalem mit den Fotografien der Naim-Efendi-Memoiren und stellte fest, dass diese übereinstimmen; mehr noch, dass Naim Efendi die Kopien direkt von den Originalen angefertigt hatte und diese nicht aus seinen Erinnerungen heraus entstanden waren.³⁵ Ausgehend von diesem Archivfund und durch Zuhilfenahme weiterer Dokumente aus dem Osmanischen Archiv unternimmt Akçam den Versuch, die Argumente Orels und Yucas, bei den Naim-Efendi-Memoiren handle es sich um Fälschungen, zu widerlegen.

Akçams Untersuchung wohnt ein forensischer Gestus inne, nicht nur, wenn er gleich einem Kriminologen alle zur Verfügung stehenden Beweise zusammenträgt, Spuren folgt, *en détail* Dokumente miteinander abgleicht und diese Fülle an Dokumenten im Anhang seiner Publikation versammelt, sondern auch wenn er versucht, die gegebenen institutionellen Rahmenbedingungen zu erweitern und ein Forum zu ermöglichen, an dem die Öffentlichkeit teilnehmen kann. Die Tatsache, dass das Archiv des armenischen Patriarchats in Jerusalem bis zur

34 Vgl. ebd., S. 33–34.

35 Vgl. S. 33 und S. 56.

Drucklegung des Buches für Wissenschaftler:innen geschlossen war³⁶ und zudem wichtige Dokumente in der Boghos-Nubar-Bibliothek verschwunden sind, mache den unschätzbaren Wert des Guergerian'schen Archivs deutlich, weshalb Akçam an der Clark University das *Krikor Archival Project*³⁷ gegründet hat, in dessen Rahmen die gesamte Archivsammlung digital zur Verfügung gestellt wurde, um sie »nicht nur einer begrenzten Anzahl von Experten, sondern jedem zugänglich«³⁸ zu machen. Foren zu eröffnen und die Öffentlichkeit am Diskurs teilhaben zu lassen, begreifen auch Thomas Keenan und Eyal Weizman als eine der zentralen Aufgaben forensischer Ästhetik:

The forum provides the technology with which [...] claims and counterclaims on behalf of objects can be presented and contested. It includes the arena, the protocols of appearance and evaluation, and the experts. The forum is not a given space, but is produced through a series of entangled performances. Indeed, it does not always exist prior to the presentation of the evidence within it. Forums are gathered precisely around disputed things – because they are disputed.³⁹

Auch das von Akçam und seinem Team kreierte Forum versammelt sich um einen umstrittenen Gegenstand; die Memoiren Naim Efendis, deren Aussagekraft und Faktizität schon deshalb von Orel und Yuca infrage gestellt werden, weil die affektgeladenen Erinnerungsberichte Naim Efendis und Andonians angezweifelt werden. Zweifel werden insbesondere

-
- 36 Akçam konnte zunächst nur mit den Fotografien Guergerians arbeiten, da ihm der Zutritt in das Archiv des Patriarchats in Jerusalem trotz mehrmaliger Anfragen verwehrt wurde. Erst im Juni 2018 war es ihm möglich, die Dokumente aus dem Guergerianschen Archiv mit denen in Jerusalem zu vergleichen. So konnte festgestellt werden, dass sich die Originale des Guergerianschen Materials tatsächlich in Jerusalem befinden. Vgl. ebd., S. 34, Fn. 48.
- 37 Vgl. Krikor Guergerian Archive, <https://wordpress.clarku.edu/guergerianarchive/archive-i-ottoman-materials/>, sowie die Digital Commons-Homepage der Clark University, https://commons.clarku.edu/ottoman_materials/.
- 38 Ebd., S. 34.
- 39 Keenan, Thomas/Weizman, Eyal: Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics, Berlin: Sternberg Press 2012, S. 27–30, hier S. 29 (Herv. i. O.).

aufgrund der Persönlichkeit und des Charakters Naim Efendis gehegt, über die sich selbst Andonian widersprüchlich äußerte.⁴⁰ Akçam ist sich der Widersprüchlichkeiten von erinnerungsbasierten Texten bewusst, spricht sogar davon, dass es »schmerzhaft klar« sei, »dass die Memoiren und Dokumente von Personen mit solchen Merkmalen [gemeint sind hier die Laster und schlechten Charakterzüge Naim Efendis] ebenso authentisch wie falsch sein können«⁴¹. Statt diesen Ambivalenzen und Flüchtigkeiten aber weitzunehmen, z.B. mikrohistorisch vorzugehen und die sozialen Lebenswelten und Dispositionen der Akteur:innen in den Blick zu nehmen, fokussiert er sich weiterhin auf das, was vermeintlich eindeutig und nicht durch affektive Dynamiken geprägt zu sein scheint, nämlich die Befehlstelegramme, die Naim Efendis und Andonians Erinnerungen mit Faktizität unterfüttern.⁴² Gleichzeitig kritisiert er aber auch den »Chor der Geschichtenerzähler«, der an einer »dokumentenbasierten Erzählung«⁴³ festhält und die Diskussion, ob ein Genozid stattgefunden hat oder nicht, auf Grundlage von Dokumenten und der Frage um ihre Echtheit führt. Und dennoch: Obwohl er stets das Apriori des Archivs mitdenkt und nicht ausblendet, dass sich hinter der bürokratisch-neutral anmutenden Sprache der Dokumente Menschen verbergen, die beim Erstellen dieser ihre Wirkungen antizipieren können und damit bestimmte Ziele verfolgen, hält auch Akçam an einer Erzählung fest, die um Dokumente und die Frage ihrer Authentizität kreist. Glaubwürdig ist Naims Erinnerungsbericht nur, wenn er sich mit dem deckt, was in den Dokumenten steht, authentisch sind die von ihm kopierten Dokumente nur, wenn er sie nicht seiner Erinnerung nach rekonstruiert, sondern Wort für Wort vom Dokument abschreibt, wirklich eindeutig ist die Evidenz des Fotografischen nur,

40 Vgl. T. Akçam, Tötungsbefehle, S. 84.

41 Ebd., S. 87.

42 Vgl. ebd.

43 Ebd., S. 30.

wenn sich die Originale, die Guergerian abfotografiert hat, tatsächlich im Archiv befinden.⁴⁴

2. Archive/Leerstellen füllen/missachten: Die türkischen Radioarchive

Von der Notwendigkeit eines »new way of theorising modern Turkish history«⁴⁵ spricht auch Meltem Ahıska in *Occidentalism in Turkey* (2010) in Bezug auf Fragen nationaler Identität und Modernisierung. Zwar bezieht sie sich auf bereits existierende Arbeiten zu nation building, z.B. auf Benedict Andersons *Imagined Communities* und seine Überlegungen zur Korrelation von Technisierung bzw. Modernisierung und dem Entstehen von Nationalstaaten, strebt aber mit Konzepten des Okzidentalismus bzw. der »occidental fantasy«⁴⁶ einen Ansatz an, mit dem das dia-logische Entstehen von Modernität in einem nicht-westlichen Kontext, d.h. bezogen auf die spezifisch historischen und kulturellen Umstände

44 Interessant wäre an dieser Stelle auch, weiter auf den Aspekt dokumentarischer Reproduktion einzugehen, sei es in Form von Fotografie, Faksimilierung, Xerografierung oder – im Hinblick auf die Digitalisierung des Guergerian'schen Archivs – digitaler Reproduktion. Da dies aber zu weit führen würde, verweise ich exemplarisch lediglich auf Lisa Gitelmans *Paper Knowledge*, in der sie sich mit Fragen um Reproduktion und Repräsentation von Dokumenten beschäftigt. Vgl. Gitelman, Lisa: *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents* (= Signs, Storage, Transmission), Durham/London: Duke University Press 2014, insbesondere S. 1–20 und S. 83–110.

45 Ahıska, Meltem: *Occidentalism in Turkey. Questions of Modernity and National Identity in Turkish Broadcasting*, London/New York: Tauris Academic Studies 2010, S. 3.

46 Ebd., S. 3 (Herv. i. O.). Mit Okzidentalismus meint Ahıska mit Rückbezug auf psychoanalytischen Überlegungen Slavoj Žižeks eine ambige performative Praxis, ein gleichzeitiges Wissen und Nicht-Wissen einer performten okzidentalen Subjektivierung und damit auch ein Zu-Viel-Wissen des Vorgebens einer okzidentalen Subjektivierung, die spezifisch ist für die Konstitution einer türkischen Identität. Vgl. ebd., S. 50–52.

in der Türkei, analysiert werden kann. Ahıskas Interesse gilt einer Renarrativierung der türkischen Moderne und der spezifischen Temporalitäten dieser Modernisierungsprozesse. Gegenstand ihrer Untersuchung ist dabei der türkische Rundfunk in der Zeit von 1927 bis in die 1940er Jahre, eine besonders autoritäre Periode, in der das nationalistische Bestreben, ein neues kulturelles und soziales Leben aufzubauen, seinen Höhepunkt erreicht hatte.⁴⁷

Auch in diesem Fall ist das Archiv die erste Station, genauer die Bibliothek der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt der Türkei (*Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu*, TRT). Auch hier ist der Archivgang mit Hindernissen versehen: Zwar wird Ahıska der Zugang nicht verwehrt, doch wird sie dort nicht fündig, denn das TRT-Archiv ist unzureichend. Nach Aussage des Generaldirektors des Presseamtes, gebe es kein organisiertes Archiv, das meiste Material werde aus Missachtung zerstört oder im Zuge von obsessiven Aufräum- und Säuberungsaktionen weggeworfen, wann immer eine neue Direktion eingesetzt werde. Dieses ›Säubern‹ deutet auf ein für die Türkei spezielles Verhältnis zur Vergangenheit hin, die seit Gründung der türkischen Republik 1923 immer klar von der Gegenwart getrennt wird: Geschichte startet immer wieder von Neuem (z.B. durch den Wechsel der Leitung), Gegenwart wird immer als *tabula rasa* verstanden. Dabei wird außer Acht gelassen, dass Geschichte aus Momenten der Unterbrechungen und Diskontinuitäten besteht. Diese Lücken sind, so Ahıska, keine Leerstellen, sie sind ›filled with lived experiences told in personal stories‹⁴⁸. Genau diesen Lücken, den ›empirical gaps and impurities within the research‹⁴⁹ widmet sie sich in ihrer Untersuchung und konzentriert sich auf die Disruptionen, die durch den dubiosen Status von Archiven in der Türkei entstehen, den sogenannten *missing archives*. Damit ist nicht die wortwörtliche Nichtexistenz von Archiven gemeint, wie das zielgerichtete Zerstören von Dokumenten im Osmanischen Archiv, sondern Archive, die als

47 Vgl. ebd., S. 3f.

48 Ebd., S. 32.

49 Ebd., S. 3.

sozial insignifikant für die Nationalgeschichte gelten.⁵⁰ Ahıska konzentriert sich auf eine Archivologie, die nicht mit Zensur, sondern mit dem Komplex des Okzidentalismus und einer daraus hervorgehenden speziellen Temporalität in Zusammenhang steht, eine Zeitlichkeit, die durch einen Bruch mit der Vergangenheit und einer immer von Neuem beginnenden Gegenwart gekennzeichnet ist.⁵¹

Den Lücken und fehlenden Archiven nähert sich Ahıska anhand der die Leerstellen füllenden persönlichen Geschichten und Anekdoten, mithilfe derer man auf ein anderes Register von Erfahrungen stößt. Als Beispiel nennt sie ein Gespräch, das sie mit dem Soundtechniker des Ankara Radios, Ertuğrul İmer, geführt hat. İmer weist sie darauf hin, dass sich sehr wohl Aufnahmen von alten Radioprogrammen im Gebäude von Ankara Radio befänden und zeichnet aus seiner Erinnerung heraus eine kleine Karte. Tatsächlich findet Ahıska anhand dieser Erinnerungsnotiz die Aufnahmen hinter einem Schrank des Soundstudios. Als sie diesen Fund dem Direktor präsentiert, ist der zwar überrascht, hegt aber kein Interesse daran, diesen in ein Archiv einzupflegen. Offensichtlich herrscht eine Indifferenz, wenn nicht gar ein Misstrauen gegenüber archivarischer Bewahrungspraktiken. Zugleich zeigt sich in diesen Berichten ein orales Archivieren von Repressionen oder Zerstörungen.⁵² Viele der Interviewten fokussierten sich auf persönliche Erfolge oder Konflikte, somit auf die zirkuläre Zeit des Erinnerns und weniger auf die lineare Zeit der Historie.

Allerdings bedeutet das Fehlen von Archiven nicht, dass Geschichte per se fehlt, sondern dass das historische Apriori im Sinne Foucaults oder die Basis der Nationalgeschichte fragwürdig sind. Nationalgeschichte wird zum einen konstant durch Erinnerungsnarrative herausgefordert, die die Grenzen von Geschichte überschreiten und ihre Logiken stören; zum anderen etabliert das Archiv kein Außen, von dem man sich abgrenzen kann, sondern setzt die Grenzen dessen, was

50 Vgl. ebd., S. 29.

51 Vgl. ebd., S. 31–36.

52 Vgl. ebd., S. 33.

gesagt werden kann.⁵³ Moderne türkische Geschichte bezieht sich laut Ahıska immer auf etwas Fremdes, z. B. auf westliche Modernität, sieht gleichzeitig aber dieses Außen als Teil ihrer Entwicklung, als etwas, das einerseits der türkischen Kultur ohnehin inhärent ist, andererseits aber als etwas, das zerstört werden muss. Das ständige Personalisieren von Geschichte und routinierte Zerstören von Archiven kann in diesem Zusammenhang verstanden werden als Zäsur »that Turkey had to experience in order to become a modern nation«⁵⁴.

Innerhalb dieses Komplexes begreift Ahıska Okzidentalismus als eine performative diskursive Praxis, die einerseits an der Oberfläche eine Zuwendung zum Westen aufzeigt, sich aber andererseits konstant auf die Imagination eines bedrohlichen westlichen Blicks bezieht. Innerhalb der Türkei soll dies eine Intimität schaffen, über die Machtverhältnisse gerechtfertigt werden, beispielsweise Geheimhaltungen vonseiten des Staats. Die Zerstörung von Archiven ist die drastischste Form dieses gespaltenen Selbst, aber auch eine Form der Aneignung von Geschichte, in der zwei unterschiedliche Register der Wahrheit entstehen: zum einen die Erinnerungsnarrative über fehlende oder zerstörte Archive, die eine intime Wahrheit von Verlust etablieren und zirkulieren lassen, zum anderen eine offizielle Wahrheit von Fortschritt, die vor den Augen des Westens performt wird. Diese Performanz der Modernität produziert und verdrängt gleichzeitig Modernität, während sie gleichermaßen versucht, beide Register der Wahrheit miteinander zu verbinden. Das Zerstören und Missachten von Archiven, und die dadurch erzeugten Leerstellen seien Ahıska zufolge bezeichnend für ein eigentliches Surplus »which manifests itself as absence and which resists analysis in the Western framework of historical research«, ein »realm of the Other«⁵⁵, dem in Repräsentationen westlicher Modernität eine Subjektivität und Historizität verwehrt worden sei.

Ahıska weist zwar darauf hin, dass im Sinne Andersons Technisierung selbstredend eine wichtige Rolle bei der Bildung der türki-

53 Foucault, Archäologie des Wissens, S. 613–615.

54 Ahıska, Occidentalism in Turkey, S. 38.

55 Ebd., S. 40.

schen Nation spielte, betont aber, dass ihre Analyse dieser spezifischen politischen Subjektivität nicht auf technologisch deterministischen Argumenten basiert. So wichtig die Materialität der Kabel, der Aufnahmegeräte, der Schallplatten etc. auch ist, ihr Interesse gilt den Begehren und Fantasien, die über die Radiotechnologie vermittelt werden, um die Ideale, Praktiken und Affekte der modernen türkischen Eliten bei der Imagination von der Nation, vom Volk und von ihnen selbst zu kontextualisieren. Die okzidentale Fantasie ist ein Konzept, das als hegemonialer performativer Diskurs funktioniert, innerhalb dessen sich die türkische politische Subjektivität formiert. Die durch den Radiosound konstruierte Nahbarkeit soll die existierende Realität präsentieren, doch lädt sie die Zuhörer:innenschaft vielmehr dazu ein, diese Realität zu imaginieren. Die okzidentale Fantasie ermöglicht somit einen Machtdiskurs, der »a citational field of memory and intimacy derived from the foreclosed history«⁵⁶ evoziert und »a fantasy of authenticity and sovereignty as nationalism«⁵⁶ produziert, und dies alles durch die Performanz westlicher Formen von Modernität.

Okzidentalismus als ambige performative Praxis ist ein gleichzeitiges Wissen und Nicht-Wissen einer performten okzidentalen Subjektivierung. Bezogen auf die Türkei bedeute dies, so Ahıska, dass für die türkische nationale Elite der Westen als virtueller Standpunkt eines Ego-Ideals funktioniere, Türkisch-Sein demnach das sei, wie Türk:innen denken vom Westen wahrgenommen zu werden.⁵⁷ Was türkische Identität ist, bleibe eine Frage, die immer wieder von Neuem definiert werden müsse.

Doch laut Ahıska ist es nicht nur das Nicht-Wissen, das die okzidentalistische Subjektivierung der Türk:innen beeinflusse, sondern auch das Zu-Viel-Wissen und das Vorgeben, eben dies nicht zu wissen, was wiederum in Zusammenhang steht mit den zwei Registern der Wahrheit, d.h. dem Erinnerungsnarrativ auf der einen Seite und der offiziellen Historie auf der anderen. Jene Praktiken, die aus der virtuellen Sicht des westlichen Blicks, nicht als logisch oder angemessen

56 Ebd., S. 45.

57 Vgl. ebd., S. 50–51.

gesehen werden, um sie in den Bereich des Sagbaren einzubeziehen, d.h. die Praktiken außerhalb des Diskurses – wie im Falle der »missing archives« –, durchbrechen Realität. Wenn Realität nur durch Nicht-Wissen aufrechterhalten und somit symbolisch signifiziert wird, dann fordert der Überschuss an dem, was im Sinne des nationalistischen Diskurses nicht bezeichnet wird, konstant das heraus, was als Realität bezeichnet worden ist. Das Surplus konstruiert eine andere Wahrheit an den Rändern des Bezeichneten, mehr noch, dieser akzidentielle und kontingente Überschuss biete »the conditions of possibility for sustaining the reality on display, they open a space for manoeuvre so that the empty form of the signified reality does not collapse«⁵⁸.

3. Das Archiv/die archivarische Leerstelle als Surplus

Betrachtet man die von Akçam und Ahıska vorgestellten gegen\dokumentarischen Praktiken, die das Ziel verfolgen, eine *andere* Geschichte aufzuzeigen, im Vergleich, so wird deutlich, dass bei beiden der Überschuss oder der Exzess des Dokumentarischen eine wesentliche Rolle spielt. Allerdings begreifen beide den Zusammenhang zwischen dem Surplus und dem Archiv als Ort der Generierung von Wissen und Wahrheiten auf unterschiedliche Weise. Auch wenn Akçam die Problematik der von der Archivpraxis ausgehenden hegemonialen Machtstrukturen mitreflektiert, versucht er diese widerstreitenden Tendenzen für seine Arbeit fruchtbar zu machen, indem er nicht nur die Dokumente aus dem Osmanischen Archiv, das aufgrund zahlreicher Vernichtungsaktionen und Ausschlussmechanismen einen fragwürdigen Status hat, als Referenz heranzieht, sondern diese mit einer Vielzahl von Dokumenten aus anderen Archiven vergleicht und in Beziehung zueinander setzt. Somit vertraut Akçam weiterhin auf die Faktizität des Archivarischen, versteht das Archiv als »Kammer des Realen«, aus dem die Wahrheit entborgen werden kann. Den prekären Status der Memoiren Naim Efendis

58 Ebd., S. 52.

versucht er mithilfe der Masse von Dokumenten, einer von ihm als »totality of the documents«⁵⁹ bezeichneten Operation, aufzuheben. Doch dieses Surplus des Archivs, diese Totalität der Dokumente, kann häufig nicht zu einem klar durchschaubaren und nachvollziehbaren Muster werden, sondern sich zum Gegenteiligen wenden: Das Übermaß an evidenzbasierten Techniken kann zur zusätzlichen Verworrenheit und Unübersichtlichkeit führen, auch wenn die zum Einsatz kommenden Techniken offengelegt, in einem Forum präsentiert und für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Das Netz von Dokumenten, das Akçam mit den Naim-Efendi-Memoiren spannt, und die Zusammenhänge, die er herstellt, sind so referenziell und so detailliert, dass es zuweilen schwerfällt, seinen Forschungsergebnissen zu folgen. Nicht zuletzt macht die Arbeit Akçams, so wichtig sie auch für die Anerkennung des Völkermords ist, gerade in Zeiten von Post-Faktizität deutlich, wie Praktiken der Dokumentalität perpetuiert und Argumentationsstrukturen der Positionen, von denen man sich eigentlich abgrenzen möchte, reproduziert werden. Auch staatlich beauftragte ›Forschende‹ oder Denialist:innen bedienen sich der Rhetorik einer alternativen Geschichte. Ferner ist in den denialistischen Arbeiten ebenfalls ein Gestus des kriminologischen Aufdeckens auf Grundlage faktenbasierter historischer Dokumente zu finden. Auch hier wird sich des Narrativs einer Spur des Verbrechens bedient, derer man nachgehen könne.⁶⁰ Der Streit darum, ob ein Völkermord stattgefunden hat oder nicht, wird damit zu einem fortwährenden Akt des Leugnens, der Beweise fordert, und ein Beweisen, das als bloße Meinung abgetan wird und direkt erneutes Leugnen nach sich zieht. Akçams Arbeit verweist auf ein Dilemma, das auch Steyerl anspricht, wenn sie auf den reflexiven Modus von dokumentarischen Formen hinweist, in dem zwar über die Implikationen der in die Genres selbst eingeschriebenen Herrschaftslogiken reflektiert wird, aber letztlich Mechanismen der Dokumentalität wieder internalisiert und erneut Wahrheitspolitiken produziert wer-

59 T. Akçam: *The Young Turk's Crime*, S. XXII.

60 Vgl. T. Akçam, *Tötungsbefehle*, S. 68.

den.⁶¹ Statt den Inkonsistenzen, Brüchigkeiten und Affekten in den Memoiren zu folgen, stützt Akçam seine Argumente auf die Befehlstelegramme, die aber letztlich »nicht die Tat selbst, sondern die Logik der Tat«⁶² beweisen. Dabei weist Akçam eigentlich darauf hin, wie wichtig das Einbeziehen von *Oral History* ist: »Was hätte getan werden sollen? Die Antwort auf diese Frage ist sehr einfach: Die Augenzeugenberichte genauso substanziell wie die osmanischen Quellen behandeln [...].«⁶³

In Ahiskas Untersuchung geht es zwar nicht um eine substanzielle Beweisführung oder das Aufklären eines Verbrechens, weshalb ein Vergleich mit den von ihr angewandten gegen\dokumentarischen Praktiken mit denen Akçams zunächst unpassend erscheint. Doch ihr Fokus liegt auf eben jenen Unterbrechungen und Inkonsistenzen der Geschichte sowie jenen Affekten und flüchtigen Momenten, die als insignifikant gelten und die nicht dokumentiert bzw. archiviert werden. Während Akçam versucht, die Authentizität der Memoiren zu beweisen, indem er die affektgeladenen Dynamiken außer Acht lässt und auf die Autorität der Dokumente baut, liegt Ahiskas Interesse gerade in den persönlichen Geschichten. Dies ist selbstredend dem Umstand geschuldet, dass kein archivarisches Material zu ihrem Forschungsgegenstand vorhanden ist und sie sich deshalb an ein oral weitergetragenes Archiv wenden muss.⁶⁴ Diese vermeintliche Leerstelle des Archivs versteht sie aber als ein Surplus, das Aufschluss über eine andere Geschichte bietet, die sich außerhalb des Sagbaren und Signifizierten befindet.

61 Vgl. H. Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit*, S. 101–104.

62 M. Dabag, *Jungtürkische Visionen*, S. 156.

63 T. Akçam, *Tötungsbefehle*, S. 31. Dies tun beispielsweise Mihran Dabag und Kristin Platt in ihrer Monografie *Verlust und Vermächtnis*, in der ausschließlich Überlebende des Genozids zu Wort kommen. Vgl.: Dabag, Mihran/Platt, Kristin (Hg.): *Verlust und Vermächtnis. Überlebende des Genozids an den Armeniern erinnern sich*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2016.

64 Ahiska baut ihre Arbeit aber nicht nur auf diesem oralen Archiv auf, sondern bezieht sich auch auf Funde aus dem Archiv des BBC Turkish Service in Großbritannien. Doch diese Dokumente seien mit Vorsicht zu betrachten, da sie eine sehr tendenziöse Perspektive aufzeigten. Vgl. Ahiska, *Occidentalism in Turkey*, S. 36.

Das Fehlen oder Säubern von Archiven ist symptomatisch für ein spezifisches Begehren der okzidentalen Fantasie, die einerseits mit dem Wunsch nach Verwestlichung und Modernisierung, andererseits mit einer gegenüber dem Westen und ihren Technologien kritischen Haltung verbunden ist. Der Bruch mit der Vergangenheit führt zu einem permanenten Neubeginn der Zeit, in der kein Platz für Archive ist. Doch das Fehlen von Archiven rückt nicht nur persönliche Geschichten und Erinnerungsnarrative in den Fokus, sondern ermöglicht überhaupt eine Untersuchung außerhalb westlicher Analysekategorien und einen Blick auf die Spezifik der historischen und kulturellen Umstände der Türkei. Die archivarisches Leerstelle verweist auf das gleichzeitige Nicht-Wissen und Zu-Viel-Wissen einer diskursiven Performativität westlicher Moderne, die eine Subjektivierung, eine türkische Identität ermöglicht, auf Grundlage dessen überhaupt eine Nationalgeschichte konstruiert werden kann.

Literaturverzeichnis

- Ahıska, Meltem: *Occidentalism in Turkey. Questions of Modernity and National Identity in Turkish Broadcasting*, London/New York: Tauris Academic Studies 2010.
- Akçam, Taner: *The Young Turks' Crime Against Humanity*, Princeton NJ: Princeton University Press 2012.
- Akçam, Taner: Tötungsbefehle. Talat Paschas Telegramme und der Völkermord an den Armeniern. Aus d. Engl. unter Zuhilfenahme d. türk. Orig. übers. von Kamil Taylan (= Schriftenreihe »Genozid und Gedächtnis« des Instituts für Diaspora- und Genozidforschung der Ruhr-Universität Bochum), Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2019.
- Arnett, David: »Armenian »Genocide« and the Ottoman Archives«, in: WikiLeaks, https://wikileaks.org/plusd/cables/O4ISTANBUL1074_a.html.
- Canpalat, Esra et al.: »Einleitung. Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation, in: Dies.

- (Hg.), *Gegen\Documentation. Operationen – Foren – Interventionen* (= *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug*, Band 2), Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25.
- Çopur, Burak: »100 Jahre türkische Völkermordleugnung. Über Täter, Opfer und Widerständler des Verbrechens an den Armeniern«, in: *Dossier der Bundeszentrale für politische Bildung (bpb), Aghet – Genozid an den Armeniern vom 26.04.2016*, <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/genozid-an-den-armeniern/218215/tuerkische-voelkermordleugnung>.
- Dabag, Mihran: »Jungtürkische Vision und der Völkermord an den Armeniern«, in: Ders./Kristin Platt (Hg.), *Genozid und Moderne. Strukturen kollektiver Gewalt im 20. Jahrhundert*, Opladen: Leske + Budrich 1998, S. 152–206.
- Dabag, Mihran: »Knowledge, Order and Formative Violence in the Middle East. On the Relation between Islam and the Nation State from the Ottoman Empire to the Present«, in: Steffen Bruendel/Frank Estelmann (Hg.), *Disasters of War. Perceptions and Representations from 1914 to the Present* (= *Schriftenreihe Genozid und Gedächtnis*), München: Wilhelm Fink 2019, S. 33–55.
- Dabag, Mihran/Platt, Kristin (Hg.): *Verlust und Vermächtnis. Überlebende des Genozids an den Armeniern erinnern sich*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2016.
- Digital Commons-Homepage der Clark University, https://commons.clarku.edu/ottoman_materials/.
- Ebeling, Knut/Günzel, Stephan: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten* (= *Kaleidogramme*, Band 30), Berlin 2009, S. 7–26.
- Foucault, Michel: »Das Subjekt und die Macht (1982)«, in: Hubert L. Dreyfus/Paul Rabinow (Hg.), *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Frankfurt a.M.; Beltz Athenäum 1994, S. 243–261.
- Foucault, Michel: »Archäologie des Wissens«, in: Ders., *Die Hauptwerke. Mit einem Nachwort von Axel Honneth und Martin Saar*, Frankfurt a.M. 2013, S. 475–699.

- Gitelman, Lisa: Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents (= Signs, Storage, Transmission), Durham/London: Duke University Press 2014.
- Hür, Ayşe: Öteki Tarih 1: Abdülmecid'den İttihat Terraki'ye, Istanbul: Profil 2010.
- Hür, Ayşe: »8 Mart Dünya Kadınlar Günü«, in: Tarihinin Öteki Yüzü [Audio-Podcast], https://wirundheute.de/media/podcasts/2019/04/aysehur_8_mart.mp3 vom 08.03.2019, Min. 00:26-01:20.
- Keenan, Thomas/Weizman, Eyal: Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics, Berlin: Sternberg Press 2012.
- Krikor Guergerian Archive, <https://wordpress.clarku.edu/guergueriana/rharchive/archive-i-ottoman-materials/>.
- Liotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen, Wien: Passagen Verlag 2019.
- Marchand, Laure/Perrier, Guillaume: Turkey and the Armenian Ghost. On the Trail of the Genocide, foreword by Taner Akçam, translated by Debbie Blythe, Montreal u.a.: McGill-Queen's University Press 2015.
- Metzger, Franziska: Geschichtsschreibung und Geschichtsdenken im 19. und 20. Jahrhundert, Bern/Stuttgart/Wien: UTB 2011.
- Steyerl, Hito: »Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität«, in: Karin Gludovatz/Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien: mumok 2003, S. 91-107.
- Vismann, Cornelia: Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt a.M.: Fischer 2000.

Diskriminierungen dokumentieren

Überlegungen zum Umgang mit rassistischen und faschistischen Online-Dokumenten

Robin Schrade

1. Einführung: Online-Dokumente

Mit dem Konzept *Dokumentarische Gefüge* verbinde ich die Aufforderung, Dokumente nicht primär mit einer souveränen Wissensorganisation und Welterfassung zu verknüpfen, sondern stattdessen die komplexen, mitunter widersprüchlichen und auch widerständigen Aushandlungsprozesse in den Fokus zu rücken, die Dinge zu Dokumenten werden lassen. Die dokumentarischen Prozesse, die im Folgenden beleuchtet werden, beziehen ihre Dringlichkeit aus den rasch fortschreitenden und sich zugleich permanent verändernden technischen Möglichkeiten der Digitalisierung und des Internets. Denn sowohl die automatisierte und kapitalisierte Organisation von gigantischen Datenmengen als auch die auf diversen Plattformen ausgetragenen Kämpfe um Deutungshoheiten und Wahrheitsansprüche haben die Auseinandersetzung mit dokumentarischen Operationen nachhaltig beeinflusst.

Ausgehend von dieser Beobachtung, kreist das Interesse des vorliegenden Textes um die Frage, wie ein produktiver kulturwissenschaftlicher Umgang mit spezifischen Online-Dokumenten gefunden werden kann, die im Internet rassistische und faschistische Inhalte verbreiten und mit deren Hilfe Metapolitik betrieben wird. Gemeint sind rechtspolitische Memes, Fake-News, Hass-Kommentare und viele andere geteilte Quellen, die gezielt Hetze und Misstrauen streuen.

Ein großes Problem im Umgang mit diesen Inhalten besteht darin, dass die technischen Prozesse und Operationen, aufgrund derer sie angezeigt werden und in den Fokus der Aufmerksamkeit geraten, häufig kaum nachvollzogen werden können.¹ Zudem ist es auf den meisten Plattformen nicht vorgesehen, Daten langfristig und zuverlässig zur Verfügung zu stellen, d.h. für Forschende ist es zum Teil unmöglich, spezifische Inhalte wiederzufinden und gezielt zu analysieren. Sie entziehen sich auf diese Weise etablierten Kriterien der Wissensdokumentation. Denn das Internet ist weit davon entfernt, so etwas wie eine fein säuberlich sortierte Bibliothek zu sein.² Der amerikanische Medienwissenschaftler John D. Peters beschreibt es als »an ocean, a graveyard, a market, a brothel, a zoo, a waste dump« und erst ganz zum Schluss seiner Aufzählung als »an archive«³. Und Wendy Chun beginnt ihr Buch *Discriminating Data* mit der ernüchternden Feststellung, dass dieses Archiv inhaltlich »a nightmare«⁴ sei.

Trotz einer derartigen Geringschätzung wird den flüchtigen digitalen Dokumenten, die im Internet ihr Unwesen treiben, gegenwärtig eine große Bedeutung für die politische Meinungsbildung und Debattenkultur zugesprochen.⁵ Und gerade deswegen ist es wichtig, sich diesen digitalen *Dokumentarischen Gefügen* zu stellen.

-
- 1 Dass es möglich ist, sie nachzuvollziehen und detailliert zu erklären zeigt z.B. Chun, Wendy Hui Kyong: *Discriminating Data. Correlation, Neighborhoods, and the new politics of recognition*, Cambridge/London: The MIT Press 2021.
 - 2 Zu den Herausforderungen, die mit einer zunehmend digitalen Wissensdokumentation einhergehen, vgl. auch meine eigenen Überlegungen in: Schrade, Robin: *Wer sucht, kann gefunden werden. Problemgeschichten der Wissensorganisation von der Scholastik bis zur Suchmaschinenforschung*, Bielefeld: transcript 2022, insb. S. 129-134.
 - 3 Peters, John Durham: *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2015, S. 315.
 - 4 W. Chun: *Discriminating Data*, S. 1: »The Internet has become a nightmare, the source – it is claimed – of almost everything bad in this world.«
 - 5 Insbesondere die Diskussionen um gezielt gestreute Fake News im Internet haben in den letzten Jahren immens zugenommen und große politische Brisanz entfaltet. Vgl. hierzu exemplarisch die ZfM-Ausgabe zu *Faktizitäten* bzw. die dortige Einleitung: Schauerte, Eva/Vehlken, Sebastian: »Faktizitäten – Einlei-

Im vorliegenden Text geschieht dies über einen Umweg: Diskriminierende Inhalte werden hier nicht direkt untersucht, sondern stattdessen werden zwei thematisch einschlägige wissenschaftliche Monografien analysiert, die ihrerseits wiederum als spezifische Dokumentationen der Online-Welt gelesen werden können. Bei den Werken handelt es sich um *Algorithms of Oppression* (2018) von Safiya Umoja Noble⁶ sowie um *Rechte Gefühle* (2021) von Simon Strick⁷. Diese beiden Bücher werden hier zu Analyse-Gegenständen, die ich im Hinblick auf ihre Methodik und ihre theoretischen Grundannahmen vergleichend betrachte, um ausgehend davon einige Probleme für den Umgang mit Online-Dokumenten zu skizzieren. Die Texte stehen hier exemplarisch im Fokus, weil sich die Forschenden in einem vergleichbaren Zeitraum und auf ähnliche Weise an verwandten Phänomenen abgearbeitet haben – dies jedoch ohne aufeinander Bezug zu nehmen.⁸ Der spezifische Einsatz meiner Analyse besteht darin, aufzuzeigen, wie es sowohl Noble als auch Strick insbesondere durch das Dokumentieren von Screenshots gelingt, einen produktiven und widerständigen Umgang mit diskriminierenden Web-Inhalten und Online-Portalen zu finden.

Zu diesem Zweck werde ich im dritten Abschnitt dieses Textes auf verschiedene technische Phänomene eingehen, die gegenwärtig u.a.

tung in den Schwerpunkt«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 19: Faktizitäten/Klasse, Jg. 10 (2018) 2, S. 10–20.

- 6 Vgl. Noble, Safiya Umoja: *Algorithms of Oppression. How Search Engines Reinforce Racism*, New York: NYU Press 2018.
- 7 Vgl. Strick, Simon: *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld: transcript 2021.
- 8 Es gab in den letzten Jahren eine ganz Reihe an Texten und Büchern, die sich auf eine vergleichbare Weise mit rassistischen und faschistischen Online-Phänomenen beschäftigt haben. Spannend ist z.B. auch die folgende, eher populärwissenschaftliche, Monografie: Kracher, Veronika: *Incels. Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults*, Mainz: Ventil Verlag 2020. Mary Shnayien hat eben dieses Buch genutzt, um, ähnlich wie ich hier, eine kleine Meta-Studie über den Umgang mit verletzendem Material zu verfassen, die ich mit großem Gewinn gelesen habe: Shnayien, Mary: »Sichere Räume, reparative Kritik. Überlegungen zum Arbeiten mit verletzendem Material«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 26: X | Kein Lagebericht, Jg. 14 (2022) 1, S. 54–65.

ausgehend von Schlagwörtern wie *Black Box*, *Filter Bubble* oder *Kontrollgesellschaft* diskutiert werden.⁹ Zudem werde ich mir das Konzept der *mediatisierten Missachtung* von Jennifer Eickelmann zunutze machen, das beschreibt, wie und warum verletzend und diskriminierende Inhalte im weltweiten Netz als situationsbezogene Ereignisse gelesen werden sollten.¹⁰ Ausgehend davon möchte ich im letzten Abschnitt die abgedruckten Screenshots in den analysierten Monografien als gezielte *Gegen\Dokumentationen* sowie als Teil eines *Dokumentarischen Gefüges* lesen.¹¹

2. Safiya Umoja Noble und Simon Strick

Texte, die im 21. Jahrhundert über die Wissensorganisation im Internet und über die Effekte digitaler Algorithmen geschrieben werden, sind für gewöhnlich zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung bereits veraltet, »out of date«¹². Insbesondere für die wissenschaftliche Auseinandersetzung stellt dieser Umstand eine nicht zu unterschätzende Herausforderung dar. In ihrer Monografie *Algorithms of Oppression* (2018) thematisiert Safiya Umoja Noble ihren Umgang mit dieser Problematik gleich zu Beginn ihrer Ausführungen:

-
- 9 Zur Kontrollgesellschaft vgl. Deleuze, Gilles: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in: Ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262. Zum Begriff *Filter Bubble* vgl. Pariser, Eli: *Filter Bubble. Wie wir im Internet entmündigt werden*, München: Hanser 2012. Zum Begriff *Black Box* vgl. meine zusammenfassenden Überlegungen in Schrade, Robin: *Die Suchmaschine als Black Box*, Leipzig: Trottoir Noir 2019, insb. S. 42–52.
- 10 Vgl. Eickelmann, Jennifer: »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter. Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies, Bielefeld: transcript 2017, insb. S. 279ff.
- 11 Auf die Begriffe *Dokumentarische Gefüge* und *Gegen\Dokumentation* werde ich im letzten Teil dieses Textes näher eingehen.
- 12 S. U. Noble: *Algorithms of Oppression*, S. 10: »Inevitably, a book written about algorithms or Google in the twenty-first century is out of date immediately upon printing.«

Technology is changing rapidly, as are technology company configurations via mergers, acquisitions, and dissolutions. [...] I have been writing this book for several years, and over time, Google's algorithms have admittedly changed [...]. Nonetheless, new instances of racism and sexism keep appearing in news and social media, and so I use a variety of these cases to make the point that algorithmic oppression is not just a glitch in the system but, rather, is fundamental to the operating system of the web.¹³

In ihrer Forschung interessiert Safiya Umoja Noble sich maßgeblich dafür, wie und mit welchen Folgen die afroamerikanische Bevölkerung in den USA im Kontext der Wissensdokumentation diskriminiert wird.¹⁴ Formen der Unterdrückung seien hierbei nicht nur in historisch gewachsenen Kontexten, wie in Bibliotheken oder in staatlichen Archiven, zu beobachten, sondern längst in das weltweite Netz übertragen worden. Denunziationen und Unterdrückungen seien in der gegenwärtigen Online-Welt sogar eher die Regel als die Ausnahme. Dies gelte nicht zuletzt aufgrund fehlender Rechtsgrundlagen, weswegen Noble das Internet als das »most unregulated social experiment of our times«¹⁵ kritisiert. Mithilfe des Begriffs *technological redlining* verdeutlicht sie, wie insbesondere marginalisierte soziale Gruppen und Inhalte dort durch automatisierte Prozesse immer wieder markiert und ausgegrenzt werden.¹⁶ In *Algorithms of Oppression* widmet Noble sich dabei maßgeblich den Selektionsprozessen der Web-Suchmaschine Google, die, so ihre

13 Ebd., S. 10.

14 Die folgenden Darstellungen zur Monografie von Noble finden sich in ähnlicher Weise in: R. Schrade: Wer sucht, kann gefunden werden, S. 43–50.

15 Vgl. S. U. Noble: *Algorithms of Oppression*, S. 6: »We need all the voices to come to the fore and impact public policy on the most unregulated social experiment of our times: the Internet.«

16 Vgl. ebd., S. 1. Der Begriff *redlining* bezieht sich hierbei auf das Markieren mit einem Rotstift und verweist auf eine (historische) Regierungs-Praxis in den USA, um auf Stadtplänen zu markieren, wo aufgrund bestimmter Bevölkerungsgruppen die Investitions-Bedingungen schlechter seien.

These, häufig verzerrte Ergebnisse mit unterdrückenden und vor allem rassistischen Tendenzen befördern würden.¹⁷

Wenngleich Noble durch eine exemplarische Auswahl an brisanten Fällen die eigenen Beobachtungen überzeugend belegen kann, insistiert die genannte Schnelllebigkeit und Flexibilität der digitalen Technologien doch vor allem als Defizit in ihren Analysen und nötigt sie zur Rechtfertigung. Als eine Art Entschuldigung dafür, dass sie sich in ihren Analysen auf den angezeigten Output fokussiert, sieht Noble sich z.B. gleich in ihrem ersten Kapitel zu der defensiven Aussage veranlasst, dass Forschende ja auch nicht »the mechanism of radio transmission or television spectrum« erklären oder wissen müssten, »how to build a cathode ray tube«, um rassistische oder sexistische Darstellungen in Funk und Fernsehen analysieren zu können.¹⁸ Es gibt – und dies wird nicht nur aufgrund dieses hinkenden Vergleichs deutlich – ein gewisses methodisches Unbehagen: Ein Unbehagen im Umgang mit Technologien, die einerseits einen großen Einfluss auf die Kommunikationskulturen und das Wissen von Gesellschaften ausüben, die andererseits in ihrer komplexen Funktionsweise jedoch äußerst intransparent bleiben. Denn Noble teilt eben doch zugleich die Ansicht, dass technisches Wissen unabdingbar sei, um Einfluss ausüben zu können. So schreibt sie, dass insbesondere Frauen und People of Color einen enormen gesellschaftlichen Beitrag leisten könnten, wenn sie in die immer noch männlich dominierte Informatikbranche einsteigen würden, um z.B. als Programmierer:innen alternative Suchmaschinen zu bauen.¹⁹

17 Vgl. ebd., insb. S. 1–14.

18 Ebd., S. 25: »...one need not know the mechanism of radio transmission or television spectrum or how to build a cathode ray tube in order to critique racist or sexist depictions in song lyrics played on the radio or shown in a film or television show.«

19 Vgl. ebd., S. 26: »To be specific, knowledge of the technical aspects of search and retrieval, in terms of critiquing the computer programming code that underlies the systems, is absolutely necessary to have a profound impact on these systems. [...] Certainly, women and people of color could benefit tremendously from becoming programmers and building alternative search engines [...].«

In ihrer Monografie jedoch fokussiert Noble sich bewusst nicht auf die technischen Bedingungen der Web-Suchmaschine Google, sondern vor allem auf deren Output, den sie selbst von 2011 bis 2016 und ausgehend von verschiedenen Anfragen, dokumentiert hat. Ihre finale Analyse wird von über 50 Abbildungen gestützt. Mehr als die Hälfte zeigen Screenshots, auf denen explizit die Google-Suche dokumentiert wird. Unter Screenshots werden hier sämtliche Aufnahmen von grafischen Darstellungen verstanden, die auf einem Monitor angezeigt wurden. Diese Dokumentation von spezifischen Suchanfragen bildet die Grundlage von Nobles Forschung.

Abb. 1: *Algorithms of Oppression.*

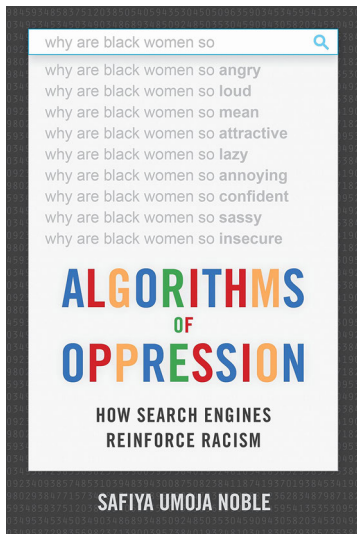


Abb. 2: *Rechte Gefühle.*



Einen ähnlichen methodischen Zugriff wie Noble nutzt Simon Strick in seiner Monografie *Rechte Gefühle* (2021).²⁰ Auch er arbeitet mit der Dokumentation von Screenshots: In seinem Buch finden sich stolze 176 Abbildungen (eine davon bereits auf dem Cover, vgl. Abbildung 2). Sie alle zeigen Funde aus dem Internet und dokumentieren dabei ein Phänomen, das Strick als »digitalen« oder auch »reflexiven Faschismus«²¹ beschreibt:

Dieses Buch zeigt Bilder und Memes aus dem Internet. Ihre Inhalte sind mehrheitlich verletzend und gewaltvoll: rassistisch, sexistisch, queerfeindlich, antisemitisch. Das Zeigen reproduziert ihre Gewalt. Alle gezeigten Bilder und Kommentare waren frei und leicht zugänglich, das heißt: der einzige Giftschrack, der geöffnet werden musste, um sie zu finden, war ein Internetbrowser.²²

Auch hier gilt: Die Abbildungen sind vermutlich bereits beim Drucktermin *out of date*, sie wurden womöglich zensiert, umbenannt oder aus dem Index von einschlägigen Suchmaschinen, von Sozialen Netzwerken oder von Web-Seiten entfernt.²³ Doch gerade deswegen ist es für Strick wichtig, sie in seinem Buch festzuhalten. Er geht sogar noch einen Schritt weiter und bezeichnet nicht nur die Abbildungen, sondern auch seine eigenen Analysen als Screenshots:

Sie halten Augenblicke fest, die im nächsten Moment wieder verschwinden und doch im ewigen Digitalspeicher und im emotionalen Speicher der Beteiligten festgehalten werden. Diese Ereignisse sind vor allem Netzwerkprozesse: Sie bilden, verfestigen und verändern

20 S. Strick: *Rechte Gefühle*, S. 167.

21 Vgl. ebd., insb. S. 108ff.

22 Ebd., S. 8.

23 Zu den Herausforderungen der Plattform-Moderation vgl. hier weiterführend Gillespie, Tarleton: *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*, New Haven/London: Yale University Press 2018.

Netzwerke, binden Akteur:innen zusammen, schaffen neue Konstellationen und Verbindungen – neue rechte Gefühlsräume.²⁴

Ähnlich wie Noble geht es Strick nicht darum, zu ergründen, aufgrund welcher technischen Voraussetzungen ihm rassistische Dokumente im Internet angezeigt werden. Er möchte vielmehr über einzelne Momentaufnahmen beschreiben, inwiefern diese Dokumente das Streben nach einer rechts-nationalen kulturellen Hegemonie abbilden und verfestigen.

Unter dem Begriff »digitaler« oder auch »reflexiver Faschismus« subsumiert Strick dabei verschiedene ideologische und rassistische Phänomene, die sich als Subkulturen im weltweiten Netz verbreiten und die sich aufgrund ihrer Mannigfaltigkeit den etablierten wissenschaftlichen Erklärungsmustern entziehen würden.²⁵ Die Phänomene, die Strick im Internet beobachtet, seien hybrid, mitunter widersprüchlich und stets nur kontextspezifisch zu verstehen. Die neuen Formen des Faschismus äußerten sich z.B. in »der Meme-Agitation der Online-Rechten, in Mörder-Manifesten und genauso in Aktionen von *Identitären* und Rechtspopulist:innen«²⁶. Der Faschismus bilde dabei »eine hochflexible ideologische Matrix, die sich veränderten Zeiten, Medien, Kontexten und Gesellschaftsbedingungen gestaltwandelnd« angepasst habe.²⁷ Um ihn zu erfassen, bedient sich Strick verschiedener Affekttheorien und spricht u.a. von »rechten Gefühlslandschaften« oder auch von einem »Klimawandel von Rechts«²⁸.

Sowohl beim Blättern in Nobles als auch in Stricks Buch wird auf den ersten Blick deutlich, dass ihre Abbildungen nur einen schwachen Eindruck der Online-Dokumente vermitteln. Die angefertigten Screenshots sind fixiert und nicht interaktiv, sie wurden in der Regel für

24 S. Strick: Rechte Gefühle, S. 167.

25 Vgl. ebd., insb. S. 108ff.

26 Ebd., S. 110.

27 Ebd., S. 110.

28 Zu den Affekttheorien vgl. ebd. S. 65ff., zum Begriff »Gefühlslandschaften« s. ebd. S. 127ff.; zum »Klimawandel von Rechts« s. ebd. S. 153ff.

den Druck beschnitten, liegen in schwacher Auflösung vor, sind häufig schwarz-weiß und nicht farbig und zum Teil auch noch mit nachträglichen Markierungen versehen. Und doch sind die Abbildungen wichtig, denn sie sind zusammen mit den Schilderungen der Forschenden, das Einzige, was von den durchgeführten Online-Suchen übriggeblieben ist.

Noble demonstriert und diskutiert z.B. mit eben diesen Screenshots die stereotypisierenden Wirkungen der Web-Suche. Besonders anschaulich wird dies bei der Google-Bildersuche. Hier gelangt Noble über die Suchanfrage »black girls« zu knapp bekleideten Schwarzen Frauen in erotischer Pose, während ihre Suche nach »beautiful« vorwiegend zu Fotografien junger *weißer* Menschen führte.²⁹

Ein weiteres Suchwerkzeug, das Klischees reproduziert, findet Noble in der automatischen Google-Vervollständigung. Bei dieser werden Suchanfragen während der Eingabe um automatisierte Vorschläge ergänzt, die sich aus aktuell populären Wortkombinationen ergeben.³⁰ Eine Vervollständigung, die Noble angezeigt wurde, hat es (in einer modifizierten Form) sogar auf die Titelseite der vorliegenden Ausgabe geschafft (vgl. Abbildung 1).³¹ Es handelt sich um den unvollständigen Fragesatz »why are black women so [...]?«. Aus der Frage »Warum Schwarze Frauen so ... sind«, wird durch die automatische Vervollständigung implizit die Frage, »wie Schwarze Frauen denn seien«. Diese Frage wird von Google mit zehn verschiedenen Vorschlägen beantwortet: »why are black

29 Vgl. S. U. Noble: *Algorithms of Oppression*, S. 20, Figure 1.3 sowie S. 22, Figure 1.7.

30 Vgl. ebd., S. 20f. Zur automatischen Vervollständigung vgl. weiterführend: Lewandowski, Dirk/Quirnbach, Sonja: »Suchvorschläge während der Eingabe«, in: Dirk Lewandowski (Hg.), *Handbuch Internetsuchmaschinen 3: Suchmaschinen zwischen Technik und Gesellschaft*, Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft 2013, S. 273–298.

31 Vgl. S. U. Noble: *Algorithms of Oppression*, S. 21, Figure 1.5. Auf dem Cover der vorliegenden Ausgabe wurde der Inhalt des Screenshots grafisch reproduziert und oberhalb des Titel abgedruckt.

women so [...] angry, loud, mean, attractive, lazy, annoying, confident, sassy, insecure, bitter³².

Auch die meisten anderen Beispiele aus Nobles Buch verdeutlichen eindrücklich, dass Google-Suchergebnisse tendenziös sein können. Nobles These, dass Web-Suchmaschinen Vorurteile und rassistische Tendenzen befördern können, findet sich auf anschauliche Weise belegt. Dies kann jedoch nicht über die zentrale Herausforderung hinwegtäuschen, die Nobles Forschung von Beginn an begleitet: nämlich über den Umstand, dass Google-Suchergebnisse von zahlreichen variablen Faktoren abhängig sind und infolgedessen immer wieder anders ausfallen können.

Die Faktoren, die das Ranking von Web-Suchmaschinen bestimmen, lassen sich, dem Suchmaschinenforscher Dirk Lewandowski folgend, grob in sechs basale Kategorien unterscheiden: (1.) die Übereinstimmung des Textmaterials, (2.) die Popularität der Dokumente, (3.) die Aktualität der Informationen, (4.) die Lokalität der Anfrage, (5.) die ggf. ermittelten Informationen über die Suchenden und (6.) die technischen Eigenschaften der gefundenen Websites.³³ Jede dieser Kategorien bezieht sich wiederum auf eine große Anzahl von Variablen, die bestimmen, auf welche Weise der Index der Suchmaschine ausgelesen und ausgegeben wird. Daraus folgt, dass die Ergebnisse einem andauernden Wandel unterworfen sind und dass sich die Suchenden, übrigens mittlerweile auf den meisten Plattformen im Internet, niemals sicher sein können, dass sie – trotz derselben Anfrage – auch morgen noch dieselben Informationen finden.

Noble schreibt in diesem Sinne völlig zurecht, dass ein Buch über Google bereits beim Drucktermin veraltet sei.³⁴ Ihre Studie kann keine Auskunft darüber geben, wie das Ranking von Google in Zukunft aussieht oder funktioniert, sie kann nicht einmal Auskunft darüber geben,

32 Vgl. ebd., S. 21.

33 Vgl. Lewandowski, Dirk: Suchmaschinen verstehen, 2. Auflage, Berlin/Heidelberg: Springer 2018, S. 93–129, eine knappe Übersicht findet sich auf S. 98.

34 Vgl. S. U. Noble: Algorithms of Oppression, S. 10.

wie das Ranking von Google zu irgendeinem Zeitpunkt funktioniert hat. Denn das *eine* Ranking gibt es nicht. Nobles Screenshots müssen vielmehr als eine spezifische Langzeitdokumentation von Suchergebnissen gelesen werden. Es handelt sich um eine Dokumentation von rassistischen Treffern, die ihr zwischen 2011 und 2016 angezeigt wurden. Treffer, die womöglich nicht zuletzt durch ihr eigenes wissenschaftliches Interesse an diskriminierenden Ergebnissen beeinflusst wurden.

Das gleiche gilt für die Screenshots von Simon Strick. Sein dokumentarisches Ziel besteht zunächst einmal darin, viele verschiedene rassistische Perspektiven zu versammeln. So schreibt er selbst zusammenfassend: »Ich reklamiere keine objektive Perspektive in dieser Untersuchung und erhebe auch keine Daten. Methodisch hört dieses Buch vor allem den durchaus heterogenen Faschist:innen des Internet-Zeitalters zu.«³⁵

Passend zu dieser subjektiven Auswahl, betonen Noble und Strick beide ihr persönliches Involvement, d.h. ihre eigene Positionierung im Umgang mit den analysierten Inhalten. Safiya Umoja Noble verortet sich und ihre Arbeit im Bereich der wissenschaftspolitischen Bewegung »black feminist technology studies«³⁶. Und Simon Strick positioniert sich folgendermaßen:

Ich schreibe dieses Buch als Vertreter der Gender Studies, der kritischen Race-Forschung und den Kultur- und Medienwissenschaften. Ich bin am Phänomen »Rechtspopulismus« nicht neutral interessiert, wie es auch Soziologie und Politologie nicht sein sollten. Die Alternative Rechte möchte mein Berufsfeld abschaffen und sie sitzt in der DFG, in meiner Alma Mater und im Bildungsministerium der USA.³⁷

Strick macht hier unmissverständlich deutlich, dass er sich durch rechte Propaganda im weltweiten Netz angegriffen und provoziert fühlt. Ausgehend von diesen Verletzungen müssen auch die Momentaufnahmen

35 S. Strick: Rechte Gefühle, S. 50.

36 Vgl. S. U. Noble: Algorithms of Oppression, S. 171–172.

37 Vgl. S. Strick: Rechte Gefühle, S. 47–48.

gelesen werden, die Strick in Form von 176 Screenshots und zahlreichen Analysen in seinem Buch versammelt. Zentral für das Verständnis seiner Arbeit ist zudem seine Wahrnehmung, dass die Phänomene, die er untersucht, nicht abseitig und »weit weg« seien, sondern sich im Gegenteil nahezu aufdrängen würden: »Die Rechten sind also weder geheim noch weit weg, und auch dieses Buch ist ein Ergebnis ihrer aufdringlichen Öffentlichkeitsarbeit: alle Materialien und Beispiele wurden durch simple Internetsuche gefunden.«³⁸

Die sowohl von Strick als auch von Noble zusammengestellten Dokumentationen von Screenshots sind, dies sollte deutlich geworden sein, nicht nur Wissenschaft, sondern zugleich Widerstand. Die Übertragung ihrer Online-Erfahrungen in einen wissenschaftlichen Diskursraum ist nicht zuletzt ein persönliches und politisch motiviertes Anliegen. In den folgenden beiden Abschnitten werde ich dieses Anliegen theoretisch verorten und diskutieren. Dabei werde ich argumentieren, dass die widerständige Kraft sowohl von Nobles als auch von Stricks Forschung darin besteht, die Situationsabhängigkeit und die Intransparenz des digitalen Austauschs und der digitalen Wissensorganisation ernst zu nehmen und sich darauf einzulassen. Ihre Entscheidung, einzelne Online-Anzeigen in einem Buch zu archivieren zeugt indessen womöglich davon, dass hier verschiedene Wissensorganisationen aufeinanderprallen und dabei neue dokumentarische Formen innerhalb eines *Dokumentarischen Gefüges* entstehen.

3. Black Box, Kontrolle, Missachtung

Die technischen Herausforderungen, auf die Noble und Strick in ihren Analysen reagieren müssen, werden in der Internet-Forschung gerne unter dem Begriff *Black Box* subsumiert. Mit der Metapher der *schwarzen Kiste* wird dabei die Vorstellung von einer Technologie heraufbeschworen, die sich dem eigenen Verständnis entzieht und die infolgedessen schnell zu einem Art Phantom stilisiert werden kann, das vieles weiß,

38 Ebd., S. 18.

selbst jedoch aus dem Verborgenen heraus operiert.³⁹ Im Rahmen einer empirischen Studie über Googles Personalisierungsverfahren aus dem Jahr 2014 beschreiben Pascal Jürgens, Birgit Stark und Melanie Magin das Problem z.B. folgendermaßen:

Für Außenstehende aller Art – Nutzer, Wissenschaft, Politik und Gesellschaft – sind Suchmaschinen als Ganzes damit schlichtweg eine Black Box. Weder Input, Funktionsweise und Output [...] noch die Nutzung können in einer der gesellschaftlichen Bedeutung angemessenen Gründlichkeit untersucht werden. Analysen müssen sich stattdessen behelfsmäßig auf einige wenige, unvollständige Erkenntnisquellen stützen.⁴⁰

Im Falle von Nobles Studie wären diese unvollständigen Erkenntnisquellen vor allem eine Reihe an Screenshots, die spezifische Suchergebnisse von Google zeigen. Denn ausschließlich mithilfe dieser Screenshots versucht Noble, den Output der Suchmaschine sowie dessen tendenziösen Charakter zu dokumentieren. Die Abbildungen dienen ihr als Zeugnisse ihrer Recherche, als Beweise der beobachteten Diskriminierung sowie als Grundlage ihrer Untersuchungen.

Die Kritik an der digitalen Black Box, die auch von Noble selbst in ihrem Buch aufgegriffen wird,⁴¹ geht stets einher mit einer machtvollen Zuschreibung, der die geisteswissenschaftliche Internetforschung nur schwer entkommen kann. In den Debatten erscheint die Black Box häufig als Feind und provoziert auf diese Weise Vorstellungen einer extremen Opposition. Philipp von Hilgers schreibt vermutlich zu Recht, dass der Begriff zum »traurigen wissenschaftlichen Jargon« verkommen sei, der zumeist dann verwendet werde, wenn es darum

39 Vgl. hierzu auch R. Schrader: Die Suchmaschine als Black Box, S. 42–52.

40 Jürgens, Pascal/Stark, Birgit/Magin, Melanie: »Gefangen in der Filter Bubble? Search Engine Bias und Personalisierungsprozesse bei Suchmaschinen«, in: Birgit Stark/Dieter Dörr/Stefan Aufenanger (Hg.), Die Googleisierung der Informationssuche. Suchmaschinen zwischen Nutzung und Regulierung, Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 98–135, hier S. 114.

41 Vgl. S. U. Noble: Algorithms of Oppression, S. 25.

ginge, »die Intransparenzen moderner Gesellschaftsformen anklingen zu lassen«⁴². Die Soziologen Schetsche, Lehmann und Krug schreiben indessen bereits 2005 in ihrem Aufsatz zur *Google-Gesellschaft*, dass »Computerprogramme und Netzwerktechnik [...] den Nutzern in aller Regel als *Blackbox*« entgegentreten und dass der Mangel »an technischem Wissen« dazu verleiten würde, »die Welt der Computer und Netze magisch zu verstehen«⁴³. Die damit verbundene Gefahr, in irrationale Vorstellungen oder Verschwörungstheorien zu verfallen, wird von wissenschaftlichen Analysen zum Teil sogar getriggert. Die einschlägige Monografie *The Black Box Society* (2015) von Frank Pasquale trägt z.B. bereits mit ihrem Titel dazu bei, digitale Technologien zu mystifizieren. Insbesondere, wenn sie im Untertitel auf die »secret algorithms« verweist, »that control money and information«⁴⁴.

Selbstverständlich gibt es andererseits auch zahlreiche Analysen, die antreten, um die Black Box der digitalen Wissensorganisation zu knacken und in ihren Funktionsweisen nüchtern zu beschreiben. Hervorheben möchte ich an dieser Stelle die Arbeit von Wendy Chun, die in ihrem Buch *Discriminating Data* die algorithmischen Korrelationen nachzeichnet, die dafür sorgen, dass bestimmte Inhalte zu erhöhter Aufmerksamkeit gelangen und andere nicht.⁴⁵ Im Folgenden werde ich aber nicht näher darauf eingehen, sondern lediglich ein paar grundlegende Annahmen zusammenfassen, die die Diskurse über die digitale Wissens-

42 Hilgers, Philipp von: »Ursprünge der Black Box«, in: Philipp von Hilgers/Ana Ofak (Hg.), *Rekursionen. Von Faltungen des Wissens*, München: Wilhelm Fink 2010, S. 135–156, hier S. 139. Vgl. weiterführend: Galloway, Alexander R.: »Black Box, schwarzer Block«, in: Erich Hörl (Hg.), *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 267–280.

43 Schetsche, Michael/Lehmann, Kai/Krug, Thomas: »Die Google-Gesellschaft. Zehn Prinzipien der neuen Wissensordnung«, in: Kai Lehmann/Michael Schetsche (Hg.), *Die Google-Gesellschaft. Vom digitalen Wandel des Wissens*, Bielefeld: transcript 2005, S. 17–31, hier S. 25 (Hervorhebung im Original).

44 Vgl. Pasquale, Frank: *The Black Box Society. The Secret Algorithms That Control Money and Information*, Cambridge/London: Harvard University Press 2015.

45 Vgl. W. Chun: *Discriminating Data*.

organisation und ihre Funktionsweise geprägt haben und die auf diese Weise auch die Perspektiven von Noble und Strick (mit-)bestimmen. Im Anschluss daran werde ich mich dem Begriff der *mediatisierten Missachtung* von Jennifer Eickelmann widmen und auch diesen auf die Forschung von Noble und Strick übertragen.⁴⁶

In ihrer oben bereits zitierten Studie kritisieren die Kommunikationswissenschaftler:innen Jürgens, Magin und Stark nicht nur die Suchmaschine als Black Box, sondern untersuchen insbesondere deren Personalisierungsprozesse, d.h. deren programmierte Eigenschaft, Ergebnislisten möglichst individuell an die jeweiligen Konsument:innen anzupassen.⁴⁷ Ihre größte Sorge dabei ist eine zunehmende informationstechnische Fragmentierung der Online-Gesellschaft, in welcher jeder mit ganz unterschiedlichen Informationen und Meinungen konfrontiert werden könnte.⁴⁸ Der amerikanische Aktivist Eli Pariser griff diese Befürchtung bereits 2011 mit seinem Konzept der *Filter Bubble* auf. Dabei nimmt er an, dass die Nutzer:innen auf sämtlichen Plattformen im weltweiten Netz unbemerkt in Informationsblasen geraten könnten, die verzerren, was – in Parisers Worten – »wichtig, wahr und wirklich ist«⁴⁹. Diese Informationsblasen könnten, so die von Pariser etablierte Annahme, einerseits die Gesellschaft spalten und andererseits zu einem allgemeinen Verlust von »Kreativität« und »Offenheit« führen.⁵⁰

Das eigentliche Ziel der zunehmenden Personalisierungen ist jedoch i.d.R. zunächst einmal die Gewinnoptimierung der dahinterstehenden Technologie- und Medien-Unternehmen. Diverse Informationsprodukte sollen möglichst passgenau auf die Konsument:innen zugeschnitten werden. Was dabei von den Algorithmen geleistet wird, ist weit mehr als eine klassische Zusammenführung von Angebot und Nachfrage. Die Ökonomin Shoshana Zuboff spricht ausgehend von gegenwärtigen Big-

46 Vgl. J. Eickelmann: »Hate Speech«, insb. S. 22.

47 Vgl. P. Jürgens/B. Stark/M. Magin: Gefangen in der Filter Bubble?, S. 108–113.

48 Vgl. ebd. Eine Befürchtung, die sich zumindest in dieser Untersuchung aus dem Jahr 2014 nicht empirisch nachweisen ließ.

49 Pariser: Filter Bubble, S. 28.

50 Ebd., S. 102.

Data-Analysen von einer neuen Marktform, für die sie den Begriff *Überwachungskapitalismus* geprägt hat.⁵¹ In deren Rahmen werde »menschliche Erfahrung als Rohstoff zur Umwandlung in Verhaltensdaten« verarbeitet und gewinnbringend ausgewertet.⁵² Zuboff betrachtet Google als Pionier dieser »übermächtigen neuen Spielart des Kapitalismus«⁵³. Gilles Deleuze etablierte mit seinem Begriff der *Kontrollgesellschaft* bereits zu Beginn der 1990er Jahre ein bis heute beliebtes Analysewerkzeug, um zu markieren, dass die modernen kapitalistisch orientierten Machtapparate die Subjekte nicht mehr *disziplinieren* – d.h. auf ein bestimmtes Ziel hin erziehen – würden.⁵⁴ Vielmehr ginge es darum, das Verhalten der Subjekte durchgehend zu *kontrollieren*, um es analysieren, antizipieren und ggf. gewinnbringend ausnutzen zu können. Ausgehend von diesem Konzept betont Theo Röhle, dass z.B. für Web-Suchmaschinen wie Google auch »irreguläres Verhalten« kontrollierbar sei, da ein solches ebenso wie reguläres Verhalten zu ökonomischen Zwecken ausgewertet und gezielt nutzbar gemacht werden könne.⁵⁵ Infolgedessen sei es für die Nutzer:innen schwierig, sich zu behaupten und »die Maschinen in ihrem Sinne zu konfigurieren«⁵⁶.

Infolge derartiger Personalisierungs- und Kontrollverfahren gehen auch Noble und Strick in ihren Analysen davon aus, dass die Black Box mit der sie interagieren, sich sowohl bestimmten Tendenzen der Bevölkerung als auch ihren eigenen Interessen zunehmend anpasst. Sie müssen demnach damit rechnen, dass ihnen bestimmte – z.B. rassistische – Ergebnisse gerade deswegen vermehrt angezeigt werden, weil sie zuvor nach diesen gesucht oder zumindest aktiv auf diese reagiert haben. Die dadurch provozierten Effekte sind jedoch mit Begriffen wie *Personalisierung* und *Kontrolle* noch nicht hinreichend beschrieben. Um insbesonde-

51 Zuboff, Shoshana: Das Zeitalter des Überwachungs-Kapitalismus, Frankfurt a.M./New York: Campus 2018, S. 22.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 85.

54 Vgl. G. Deleuze: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, insb. S. 254–256.

55 Röhle, Theo: Der Google-Komplex. Über Macht im Zeitalter des Internets, Bielefeld: transcript 2010, S. 230.

56 Ebd., S. 235.

re die verletzende und diskriminierende Wirkung hervorzuheben, die im Rahmen des digitalen Wissensaustauschs provoziert wird, greife ich im Folgenden auf das Konzept der *mediatisierten Missachtung* zurück.

Jennifer Eickelmann stellt sich in ihrem Buch ›Hate Speech‹ und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter (2017) insbesondere die Frage, »wie eine machtförmige und potenziell gewaltsame Internetpraxis« Subjekte und Körper »verändern, angreifen, verletzen kann«⁵⁷. Sie analysiert in ihrem Buch, »welche Relationen und Gefüge aus dem Ineinandergreifen von Subjekten und Medientechnologien entstehen« und fokussiert sich dabei insbesondere auf die destruktiven Effekte von digitalen Umgebungen, wie z.B. von Sozialen Netzwerken. Unter *mediatisierter Missachtung* versteht Eickelmann eine »medientechnologisch bedingte Zurückweisung und Herabsetzung, die Ausschlüsse produziert und damit den Möglichkeitsraum für (Über-)Lebensfähigkeit begrenzt«⁵⁸. Die Performativität dieser *mediatisierten Missachtung* äußere sich – und dies ist für meine These zentral – »im Kontext ihrer technologischen Bedingungen sowie ihrer Unkontrollierbarkeit«⁵⁹. Diese Unkontrollierbarkeit verstehe ich hierbei nicht als festgeschriebene Tatsache, sondern vielmehr als den zu erwartenden Eindruck, der aufseiten der Rezipierenden entsteht. Die als Black Box wahrgenommenen Prozesse sorgen nämlich mit ihren flexibilisierten und automatisierten Personalisierungs- und Kontrollverfahren dafür, dass eine situationsbezogene Hilflosigkeit, eine Art Ausgeliefertsein auf Seite der Nutzer:innen entstehen kann.

Eine derartige technisch bedingte Produktion von vermeintlich unkontrollierbaren Ausschlüssen verstärkt, so meine These, die diffamierende Kraft der digitalen Wissensorganisation. Dies wird am Beispiel von Nobles Monografie besonders deutlich. In ihren teils autobiografischen Darstellungen, in denen Noble das Internet durchsucht, fühlt sie

57 J. Eickelmann: »Hate Speech«, S. 280. Jennifer Eickelmann bezieht sich hierbei stark auf die Theorien zur Sprache und zur Performativität von Judith Butler. Vgl. weiterführend: Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

58 J. Eickelmann: »Hate Speech«, S. 22.

59 Ebd., S. 23.

sich durch die rassistischen Treffer angegriffen. Sie ist regelrecht schockiert, dass ihre einfachen Suchanfragen zu derartigen Verunglimpfungen führen können. Um dies zu verdeutlichen, beginnt Noble ihre Monografie mit einer Anekdote. In dieser möchte sie ihre jugendliche Nichte und ihre Stieftochter nach dem Keyword »black girls« im Internet suchen lassen und stellt schockiert fest, dass rassistische und sexistische Treffer die angezeigte Ergebnisliste dominieren.⁶⁰ Gerade weil von Noble angenommen wird, dass sich solche verletzenden Situationen ständig wiederholen können und dass es kaum noch ein Entkommen vor einer *mediatisierten Missachtung*, oder mit Noble gesprochen: vor den »Algorithms of Oppression« gibt, wächst ihr Anspruch, sich dem entgegenzustellen.

In einer ähnlichen Lage verortet sich auch Simon Strick als Forschungsperson. Er beschreibt dabei den »digitalen Faschismus« als »eine affektive Struktur«, die »intime Öffentlichkeiten« ausbilden würde, in denen »rechte Gefühle omnipräsent und für Nutzer:innen beheimatend« seien.⁶¹ Für alle Gegner und Opfer dieser Bewegungen sind diese Strukturen jedoch freilich das genaue Gegenteil: »Sie verweigern Lebens- und Bewegungsräume, also Teilhabe an der Welt«⁶². Derartige virtuelle Räume der Bedrohung lassen sich mit Jennifer Eickelmann wie folgt beschreiben:

Das Funktionieren der Bedrohung [...] ist [...] unmittelbar an einen durch Teilöffentlichkeiten im Netz hergestellten Schauplatz der Macht geknüpft, welcher im Kontext digitaler Hypermedialität von technologischen wie ökonomischen Infrastrukturen ebenso mitbestimmt wird, wie von historisch gewachsenen und performativ hergestellten diskursiven Formationen.⁶³

60 Noble schreibt: »What came back from that simple, seemingly innocuous search was again nothing short of shocking«, S. U. Noble: *Algorithms of Oppression*, S. 17.

61 S. Strick: *Rechte Gefühle*, S. 22.

62 Ebd., S. 25.

63 J. Eickelmann: »Hate Speech«, S. 281.

Simon Strick schreibt, ebenso wie Jennifer Eickelmann und ebenso wie Sofiya Umoja Noble, über eine erlebte Online- Welt, »in der Gefühle, Affekte und Emotionen von digitalen Medien strukturiert, geprägt und geformt werden«⁶⁴. Diese Wahrnehmung des Internets wird zwangsläufig durch den Umstand verstärkt, dass die zugrundeliegenden Technologien den Menschen als hochkomplexe und hochfunktionale Black Boxes begegnen, die über elegante Interfaces Inputs und Outputs so regulieren, dass eine möglichst hohe Aufmerksamkeit generiert wird. Das weltweite Netz wird auf diese Weise zunehmend als ein unberechenbarer Ort wahrgenommen, an dem jede und jeder verletzbar ist.

Ich bin der Meinung, dass sowohl die situative Wirkung, die Personalisierungs- und Kontrollmechanismen als auch die technische Opazität des digitalen Raumes ernst genommen werden müssen, um das dortige Verhalten und den dortigen menschlichen und nicht-menschlichen Informationsaustausch nachzuvollziehen. Ferner gehe ich davon aus, dass diese Aspekte wichtige Auslöser für die Wut und die Empörung sind, mit der Noble und Strick in ihren Untersuchungen zu kämpfen haben. Das Dokumentieren von angezeigten Ergebnissen – oder: das Auslesen und das Archivieren des Outputs der Black Box – möchte ich vor diesem Hintergrund jedoch nicht als eine hilflose Reaktion bewerten. Denn die digitale Wissensorganisation agiert nicht nur situationsbezogen, sondern sie erfordert auch eine situationsbezogene Reaktion. Nur wer sich – so meine These – auf das *blackboxing* der Maschinen einlässt,⁶⁵ ist in der Lage einen Umgang mit ihnen zu finden und die Maschinen im eigenen Sinne zu konfigurieren, um nicht »auf diese Weise« und nicht »um diesen Preis« von ihnen regiert zu werden.⁶⁶ Ich möchte im letzten Abschnitt argumentieren, dass Noble und Strick mit ihren zunächst einmal simpel anmutenden Screenshots, nichts

64 S. Strick: Rechte Gefühle, S. 34.

65 Der Begriff *blackboxing* wurde in den Kulturwissenschaften insb. von Bruno Latour geprägt. Vgl. Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 373.

66 In Anlehnung an Michel Foucault (Foucault, Michel: Was ist Kritik?, Berlin: Merve 1992, S. 12).

weniger leisten, als die (wahrgenommenen) Logiken des weltweiten Netzes zu durchbrechen, indem sie aus Momentaufnahmen anerkannte und zitierfähige Dokumente in wissenschaftlichen Publikationen werden lassen.

4. Schluss: Dokumentarische Gefüge

Sowohl Noble als auch Strick gelingt es durch das Dokumentieren von Screenshots, einen widerständigen Umgang mit rassistischen Suchergebnissen und mit faschistischen Online-Portalen zu finden. In diesem letzten Abschnitt möchte ich zudem verdeutlichen, wieso gerade die in den Büchern abgedruckten Momentaufnahmen zu wichtigen *Gegen\Dokumentationen* in einem *Dokumentarischen Gefüge* werden können. Ich beginne diese Argumentation mit ein paar Überlegungen zum Dokumentarischen.

Dokumente stehen nicht nur häufig am Ausgangspunkt eines Forschungsprojekts, sondern sie sind zugleich dessen Folge und Ergebnis. Jede Wissenschaft arbeitet nicht nur mit vorgefundenen Dokumenten, sondern sie produziert immer auch neue Dokumente, indem sie Dinge selektiert, klassifiziert, archiviert. Eine kritische Beschäftigung mit dokumentarischen Operationen provoziert infolgedessen immer auch eine Reflexion über die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen der eigenen Wissensproduktion. Dass die Intensität derartiger Reflexionen in den letzten Jahren zugenommen hat, ist nicht zuletzt den technischen Möglichkeiten und Herausforderungen der Digitalisierung und des Internets zuzuschreiben.⁶⁷

67 Neben der Einleitung aus dem vorliegenden Band beziehe ich mich hier und im Folgenden insbesondere auf die theoretischen Vorarbeiten der ersten beiden Sammelbände dieser Reihe: Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–19 sowie Canpalat, Esra/Haffke, Maren/Horn, Sarah/Hüttemann, Felix/Preuss, Matthias: »Einleitung. Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumen-

Der Begriff *Gefüge*, der in den Kulturwissenschaften durch die Übersetzung von Gilles Deleuzes und Felix Guattaris *Tausend Plateaus* zunehmend an Bedeutung gewonnen hat, ist womöglich hilfreich, um sich diesem selbstreflexiven Komplex der Wissensdokumentation unter digitalen Bedingungen neu zu widmen.⁶⁸ Als eine theoretische Erweiterung und Alternative zu Michel Foucaults *Dispositiven*, schlagen Deleuze und Guattari den Begriff *Gefüge* vor und versuchen, ausgehend davon über Kräfte nachzudenken, die sich den etablierten Machtverhältnissen nicht einfach widersetzen, sondern die sich ihnen entziehen.⁶⁹

Mit dem Konzept *Dokumentarische Gefüge* verbinde ich infolgedessen insbesondere die Aufforderung, Dokumente nicht primär als die Ergebnisse einer souveränen Wissensorganisation und Welterfassung zu lesen. Denn die Ursprünge und Werdens-Prozesse eines Dokuments können vielfältig sein; nicht zuletzt werden sie durch Zufälle, Unfälle und blinde Flecken bedingt. Ein Dokument kann unter gewissen Umständen – und erneut in Anlehnung an Deleuze und Guattari – vielleicht sogar als *Fluchtlinie* gelesen werden, d.h. als ein möglicher Ausbruch aus einer etablierten Wissensordnung.⁷⁰

Nobles und Stricks Archiv von Screenshots möchte ich hier zunächst als eine Form der *Gegen\Dokumentation* lesen.⁷¹ Der Begriff *Gegen\Dokumentation* kann verwendet werden, um Dokumentationen

tation«, in: Dies. (Hg.), *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25.

68 Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1997, insb. S. 205–228. Im französischen Original wird der Begriff *agencement* verwendet, der von Joseph Vogl als *Gefüge* ins Deutsche übersetzt wurde, vgl. ebd.: S. 12, Fußnote 1.

69 Zur Auseinandersetzung mit Foucaults Dispositiv-Begriff vgl. ebd. S. 194, Fußnote 37. Vgl. zudem Foucault, Michel: »Das Spiel des Michel Foucault«, in: Ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Band III: 1976–1979, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 391–429, insb. S. 392.

70 Zum Begriff *Fluchtlinien* vgl. G. Deleuze/F. Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 194, Fußnote 37.

71 Vgl. E. Canpalat et al.: Einleitung. Der Begriff *Gegen\Dokumentation* wurde im Rahmen des Graduiertenkollegs *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug* geprägt, um widerständige dokumentarische Praktiken zu diskutieren.

zu beschreiben, die sich als antagonistische Interventionen gegen die jeweils etablierten Konventionen der Wirklichkeitserfassung richten und dabei versuchen, *anders* zu dokumentieren; d.h. mit einem anderen Bezugspunkt, auf eine andere Weise oder in anderen Kontexten. Ich glaube, dass die analysierten Screenshots als Momentaufnahmen auf zwei Weisen *anders* dokumentieren: Einerseits richten sie sich gegen die Logiken des weltweiten Netzes. Und zwar, indem sie Momente isolieren, die Flüchtigkeit durchbrechen und einzelne Ausschnitte in einem nicht digitalen Raum, nämlich in einem gedruckten Buch, konservieren und für wissenschaftliche Zwecke langfristig zitierfähig machen. Auf diese Weise werden flüchtige Momente zu wissenschaftlichen Dokumenten. Andererseits richten sich die Screenshots aber auch demonstrativ gegen etablierte wissenschaftliche Methoden, indem sie individuelle, subjektive und empirisch kaum überprüfbare Momente zum Ausgangspunkt ihrer Analyse erklären.⁷²

Zum Abschluss möchte ich markieren, warum das Konzept des *Dokumentarischen Gefüges* für eine weiterführende Betrachtung hier besonders anschlussfähig erscheint. Die Analyse von Nobles und Stricks Monografien hat sich gerade deswegen als gewinnbringend erwiesen, weil in ihren Auseinandersetzungen mit diskriminierenden Online-Inhalten und in ihren Versuchen, diese über Screenshots festzuhalten, verschiedene dokumentarische Logiken aufeinanderprallen und in einen Aushandlungsprozess treten. Diesen gesamten Kontext möchte ich als ein *Dokumentarisches Gefüge* begreifen. Denn auf diese Weise steht nicht im Fokus, welche Art von Wissensordnung hier obsiegt. Auch wird nicht hierarchisiert, welche damit verbundenen technischen

72 Weiterführend ließe sich hier auch fragen, ob und in welchem Maße die Lektüren von Noble und von Strick im Sinne von E. K. Sedgwick als eine Form des *Reparative Reading* (und damit als ein Gegenentwurf zum dominanten *Paranoid Reading*) gelesen werden können. Vgl. hierzu: Sedgwick, Eve Kosofsky: »Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You«, in: Dies., *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham/London: Duke University Press 2003, S. 121–151. Ein ausführlicher Verweis auf die Überlegungen von Sedgwick findet sich zudem in: M. Shnayien: *Sichere Räume, reparative Kritik*, S. 57ff.

Operationen dominant sind, welche Einschätzungen darüber besonders zutreffend oder welche Methoden des Zugriffs etabliert. Dafür lässt sich aber beobachten und beschreiben, wie aus verschiedenen Zugängen, aus spezifischen technischen Prämissen und aus kontroversen politischen Situationen immer wieder neue Dokumente entstehen können; Dokumente, die ihrerseits dann wieder zum Ausgangspunkt von Forschungen, Reflexionen, *Fluchtlinien* werden.

Literaturverzeichnis

- Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette (Hg.): »Einleitung«, in: Dies., *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–19.
- Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Canpalat, Esra/Haffke, Maren/Horn, Sarah/Hüttemann, Felix/Preuss, Matthias: »Einleitung. Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation«, in: Dies. (Hg.), *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25.
- Chun, Wendy Hui Kyong: *Discriminating Data. Correlation, Neighborhoods, and the new politics of recognition*, Cambridge/London: The MIT Press 2021.
- Deleuze, Gilles: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in: Ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 254–262.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1997.
- Eickelmann, Jennifer: »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter. Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies, Bielefeld: transcript 2017.
- Foucault, Michel: *Was ist Kritik?*, Berlin: Merve 1992.

- Foucault, Michel: »Das Spiel des Michel Foucault«, in: Ders., Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Band III: 1976–1979, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 391–429.
- Galloway, Alexander R.: »Black Box, schwarzer Block«, in: Erich Hörl (Hg.), Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 267–280.
- Gillespie, Tarleton: *Custodians of the Internet: Platforms, Content Moderation, and the Hidden Decisions That Shape Social Media*, New Haven/London: Yale University Press 2018.
- Hilgers, Philipp von: »Ursprünge der Black Box«, in: Philipp von Hilgers/Ana Ofak (Hg.), Rekursionen. Von Faltungen des Wissens, München: Wilhelm Fink 2010, S. 135–156.
- Jürgens, Pascal/Stark, Birgit/Magin, Melanie: »Gefangen in der Filter Bubble? Search Engine Bias und Personalisierungsprozesse bei Suchmaschinen«, in: Birgit Stark/Dieter Dörr/Stefan Aufenanger (Hg.), Die Googleisierung der Informationssuche. Suchmaschinen zwischen Nutzung und Regulierung, Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 98–135.
- Kracher, Veronika: *Incels. Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults*, Mainz: Ventil Verlag 2020.
- Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Lewandowski, Dirk: *Suchmaschinen verstehen*, 2. Auflage, Berlin/Heidelberg: Springer 2018.
- Lewandowski, Dirk/Quirnbach, Sonja: »Suchvorschläge während der Eingabe«, in: Dirk Lewandowski (Hg.), *Handbuch Internetsuchmaschinen 3: Suchmaschinen zwischen Technik und Gesellschaft*, Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft 2013, S. 273–298.
- Noble, Safiya Umoja: *Algorithms of Oppression. How Search Engines Reinforce Racism*, New York: NYU Press 2018.
- Pariser, Eli: *Filter Bubble. Wie wir im Internet entmündigt werden*, München: Hanser 2012.
- Pasquale, Frank: *The Black Box Society. The Secret Algorithms That Control Money and Information*, Cambridge/London: Harvard University Press 2015.

- Peters, John Durham: *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2015.
- Röhle, Theo: *Der Google-Komplex. Über Macht im Zeitalter des Internets*, Bielefeld: transcript 2010.
- Schauerte, Eva/Vehlken, Sebastian: »Faktizitäten – Einleitung in den Schwerpunkt«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19: Faktizitäten/Klasse, Jg. 10 (2018) 2, S. 10–20.
- Schetsche, Michael/Lehmann, Kai/Krug, Thomas: »Die Google-Gesellschaft. Zehn Prinzipien der neuen Wissensordnung«, in: Kai Lehmann/Michael Schetsche (Hg.), *Die Google-Gesellschaft. Vom digitalen Wandel des Wissens*, Bielefeld: transcript 2005, S. 17–31.
- Schrade, Robin: *Die Suchmaschine als Black Box*, Leipzig: Trottoir Noir 2019.
- Schrade, Robin: *Wer sucht, kann gefunden werden. Problemgeschichten der Wissensorganisation von der Scholastik bis zur Suchmaschinenforschung*, Bielefeld: transcript 2022.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: »Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You«, in: Dies., *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham/London: Duke University Press 2003, S. 121–151.
- Shnayien, Mary: »Sichere Räume, reparative Kritik. Überlegungen zum Arbeiten mit verletzendem Material«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 26: X | Kein Lagebericht, Jg. 14 (2022) 1, S. 54–65.
- Strick, Simon: *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld: transcript 2021.
- Zuboff, Shoshana: *Das Zeitalter des Überwachungs-Kapitalismus*, Frankfurt a.M./New York: Campus 2018.

Joachim Schmid und die Bilder der anderen

Formen der Selbsteinschreibung in der fotografischen Aneignungskunst am Beispiel von Joachim Schmid's *Other People's Photographs*

Lena Holbein

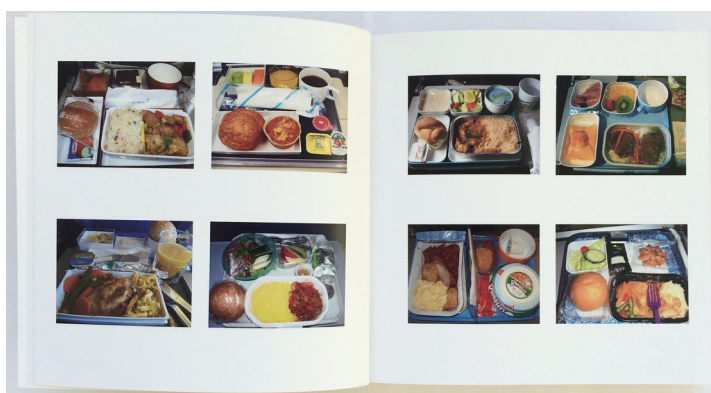
Assembled between 2008 and 2011, this series of ninety-six print-on-demand books explores the themes presented by modern everyday, amateur photographers. Images found on photo sharing sites such as Flickr have been gathered and ordered in a way to form a library of contemporary vernacular photography in the age of digital technology and online photo hosting. Each book is comprised of images that focus on a specific photographic event or idea, the grouping of photographs revealing recurring patterns in modern popular photography. The approach is encyclopedic, and the number of volumes is virtually endless but arbitrarily limited. The selection of themes is neither systematic nor does it follow any established criteria — the project's structure mirrors the multifaceted, contradictory and chaotic practice of modern photography itself, based exclusively on the motto ›You can observe a lot by watching‹.¹

Mit diesen Worten beschreibt der Künstler Joachim Schmid sein zwischen 2008 und 2011 publiziertes mehrteiliges Werk *Other People's Photographs* auf seiner Website.² In dem in Gestalt von 96 Einzelbänden

-
- 1 <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/other-peoples-photographs-2008-2011/>; zuletzt abgerufen am 14.07.2021.
 - 2 Der Titel ist zugleich paradigmatisch für das künstlerische Schaffen von Joachim Schmid, der seit mehr als drei Jahrzehnten Fotos sammelt, die andere

sowie einer zweibändigen Publikation vorliegenden Werk sind über 3.000 Fotos versammelt, auf die Joachim Schmid auf dem Fotosharing-Portal Flickr während einer mehrjährigen Recherche gestoßen war. Tag für Tag sichtete er drei Jahre lang über mehrere Stunden die jüngst auf der Plattform hochgeladenen Fotos. Nach insgesamt 96 Schlagworten geordnet finden sich jeweils 32 Bilder in einer Kategorie zusammen, die in der zweibändigen Publikation in einer Rasterstruktur zu je vier Bildern angeordnet sind; darunter Urlaubsschnappschüsse, Food Pics, Schadensbilder, Tierfotos, Selfies, Fotos von anderen Bildern, von Kleidungsstücken, Getränken, Zeitungen, leeren Parkplätzen, Sonnenuntergängen und vielem mehr (Abb. 1–2).³

Abb. 1: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. I, *Airline Meals*, 2011.



Menschen aufgenommen haben, und diese anschließend ordnet und vorwiegend im Medium des Fotobuchs zeigt. Einen Überblick über sein umfangreiches Werk bietet seine Website www.lumpenfotografie.de.

- 3 In den Einzelbänden sind jeweils zwei Fotos auf einer Doppelseite gegenübergestellt. Vgl. Schmid, Joachim: *Other People's Photographs* Vol. I-II, erschienen im Selbstverlag 2011.

Abb. 2: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. I, *Bird's Eyes*, 2011.



Räumt Joachim Schmid in dem Kurztext ein, dass die Themenwahl keiner Systematik folge und die Anzahl der Kategorien Zufall und potenziell offen bzw. unendlich sei, attribuiert er der Bildersammlung zugleich einen gewissen Erkenntnisgehalt. Einer Bibliothek gleich gebe *Other People's Photographs* einen Überblick über die ›moderne‹ fotografische Praxis der 2010er Jahre, der er sich nach eigenen Worten enzyklopädisch genähert habe. Auch wenn dieser Bilderatlas wie jede Bibliothek lückenhaft bleiben muss, gibt *Other People's Photographs* Einblicke in die zeitgenössische Alltagsfotografie in Zeiten von Digitalisierung und *online photo hosting* – so jedenfalls verspricht es der Kurztext. Die künstlerischen Prozesse und mit ihnen der Autor als auswählendes, anordnendes und zeigendes Subjekt treten in dem in Teilen wissenschaftlich anmutenden Setting zurück. Welche Rolle dem künstlerischen Subjekt in dem Werk zukommt, bleibt damit offen.

Die Hinwendung zu Verfahren, die – wie in diesem Fall das Typologisieren – im wissenschaftlichen Kontext verortet sind, und die gleichzeitige Abkehr von einer Subjektzentrierung in der Kunst scheinen in besonderer Weise mit dieser Praxis fotografischer Bildaneignung verknüpft. Als sich das Sammeln von fotografischen Bildern in den 1960er Jahren zu einer autonomen künstlerischen Praxis entwickelte, war da-

mit maßgeblich das Anliegen verbunden, sich dem subjektiven Gehalt der künstlerischen *Inventio* sowie der seit der Moderne gültigen Forderung nach Originalität zu entziehen.⁴ Die Bilder der anderen, so scheint es bis heute, eröffnen den Künstler:innen einen anderen Zugang: Losgelöst vom eigenen Blick durch den Sucher der Kamera ermöglichen sie es, sich dem Bildgegenstand aus einer anderen, distanzierte(re)n Perspektive zu nähern. Der teils paradigmatisch vollzogene Wechsel vom eigenen Fotografieren zur Arbeit mit angeeigneten Fotos wird von den Künstler:innen mitunter als Konsequenz einer Unzulänglichkeit der eigenen Fotografie begründet, oder aber auch als Abkehr von einer »Befindlichkeitsfotografie«.⁵

Der Prämisse künstlerischer Subjektivität und Autorschaft, so könnte man vermuten, arbeiten Künstler:innen wie Joachim Schmid also entgegen, wenn sie auf angeeignetes Material zurückgreifen. Die *found pho-*

-
- 4 Das kontinuierliche Sammeln von alltäglichen, banalen, ohne ästhetischen Anspruch erstellten fotografischen Bildern war nicht nur eine Reaktion auf den wachsenden Kunstmarkt und dessen Mechanismen, sondern auch eine Kritik an einer künstlerischen Fotografie, die sich immer stärker an den Prinzipien der Malerei orientierte, um marktauglich zu werden. Paradigmatisch hierfür stehen die großformatigen fotografischen Abzüge sowie die Etablierung des Konzeptes des Vintage Prints im Kunstmarkt, mit dem der Fotografie entgegen ihres Wesens als genuin reproduziertem Bild der Anschein eines Originals verliehen wird.
 - 5 Die Fotografin Viktoria Binschtok beispielsweise beschrieb in einem Interview, dass ihre Hinwendung zu angeeigneten Bildern mit einem Desinteresse an der »Befindlichkeitsfotografie« einherging, wie sie sie bei anderen Fotograf:innen beobachtet (vgl. Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa), Stuttgart/aus dem Moore, Elke (Hg.): *with/against the flow*, Zeitgenössische fotografische Interventionen, #1 Viktoria Binschtok, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2016, S. 61). Das Narrativ der Unzulänglichkeit der eigenen Fotografie findet sich exemplarisch bei Peter Piller, der in seinen eigenen Fotografien eine Absichtslosigkeit vermisste, die er in Bildern fand, die ihm beim Sichten von Lokalzeitungen während seiner Tätigkeit in einer Ausschnittagentur begegneten (siehe u.a. Piller, Peter: »The Advantages of the Unintentional, Noch ist nichts zu sehen (Nothing to be seen yet)«, in: Cunilla Knappe/Niclas Östlund/Louise Wolthers (Hg.), *Order and Collapse, The Lives of Archives*, Göteborg: Photography at Valand Academy, Univ. of Gothenburg 2016, S. 99).

tography scheint hierfür besonders geeignet, weil sie – wie Stephen Bull konstatiert hat – einen Ausweg aus einer Bedeutungsproduktion bietet, die maßgeblich auf biographischen Zuschreibungen basiert.⁶ Während Bulls These den Eindruck von einem strategischen Rückzug der Künstler:innen bestärkt, birgt sie die Gefahr, die individuellen Setzungen, die auch am Werk sind, wenn Künstler:innen mit angeeignetem fotografischen Material arbeiten, zu vernachlässigen. Sie treten in den Hintergrund oder werden gar bewusst verschleiert, was dem von Schmid behaupteten Erkenntnis generierenden Potenzial Vorschub zu leisten vermag. Die vielfältigen Einschreibungen des Selbst im Werk von Joachim Schmid sind auch von Kritiker:innen bisher weitestgehend unberücksichtigt geblieben und stehen im Zentrum des vorliegenden Aufsatzes. Dieser geht primär am Beispiel der Publikation *Other People's Photographs* der Frage der künstlerischen Autorschaft nach und bezieht dabei die fototheoretischen Schriften mit ein, die der Künstler seit den 1980er Jahren veröffentlicht hat. Neben einzelnen Fotos sowie ihren Anordnungen im Medium der Publikation rücken also in besonderer Weise die Paratexte in den Blick, die um das Werk herum zirkulieren und damit die Rezeption maßgeblich steuern. Hierzu zählt auch der Terminus der *gefundenen Fotografie*, der im Kontext des Bildersammelns häufig verwendet wird und der für das künstlerische Narrativ Joachim Schmid von zentraler Bedeutung ist, und in einem ersten Schritt beleuchtet werden soll.

6 Vgl. Bull, Stephen: »The Elusive Author: Found Photography, authorship and the work of Joachim Schmid«, in: Gordon MacDonald/John S. Weber (Hg.), Joachim Schmid, *Photoworks 1982–2007* (2007), S. 69.

1. »Manche Dinge kann man suchen, andere nur finden«⁷

Bis heute wird das Bildersammeln von Künstler:innen häufig mit einem *Auf-* bzw. *Vorfinden* von Fotografien beschrieben, das im Komposit der *(vor)gefundenen Fotografie*⁸ seinen Ausdruck gefunden hat. Auch Joachim Schmid bezeichnete in einem seiner frühen Texte seine Praxis als ein »Arbeiten mit vorgefundenen Bildern«⁹, und in zahlreichen Kurztexten, die wie der eingangs zitierte als Werkbeschreibungen auf der Website des Künstlers erscheinen, spricht Schmid von *found photographs*.¹⁰

In Anlehnung an das Konzept des *Found Object*, bei dem ein zumeist industriell gefertigtes Massenprodukt aus seinem ursprünglichen Kontext entwendet und in einen neuen, vornehmlich den der Kunst eingeführt wird, weist das Komposit der *(vor)gefundenen Fotografie* – häufig wird auch von *found photograph(y)* oder *found-footage* gesprochen – auf eine Aneignung von fotografischem Bildmaterial sowie dessen Einführung bzw. Einbindung in einen neuen Zusammenhang hin.¹¹ Auf einen

7 Joachim Schmid zitiert nach Scheid, Torsten: »Die Bilder der anderen, Im Atelier von Joachim Schmid«, in: Photonews, Zeitung für Fotografie, 26. Jg., Nr. 10/14 (Oktober 2014), S. 18–19, hier S. 18.

8 Als solche wird sowohl eine Kunst beschrieben, die mit angeeigneten Fotografien arbeitet, als auch das dieser zugrunde liegende fotografische Bildmaterial.

9 Schmid, Joachim: »Keine neuen Fotos, bis die alten aufgebraucht sind« (1987), in: Hohe und Niedere Fotografie, [Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthaus Rhenania], Köln 1988, S. 21–26, hier S. 26.

10 Siehe z.B. der Kurztext zu *Bilder von der Straße*, <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/bilder-von-der-strasse-2/>; zuletzt abgerufen am 19.07.2021. Auch die Kritiker:innen sprechen von *found photography*, wenn sie über Bildersammler:innen wie Schmid schreiben (siehe u.a. Palmer, Daniel: *Photography and Collaboration, From Conceptual Art to Crowdsourcing*, London/New York: Bloomsbury 2017). Der Terminus wird jedoch für unterschiedliche künstlerische Praktiken herangezogen und häufig nicht weiter ausdifferenziert.

11 Wegweisend hierfür waren die Readymades, die Marcel Duchamp in den 1910er Jahren aus industriell gefertigten Erzeugnissen zusammensetzte bzw. als solche allein um seine Signatur ergänzt in den Ausstellungskontext überführte.

direkten Eingriff in das Bildmaterial wird dabei oftmals verzichtet und dieses stattdessen wie vorgefunden gezeigt.¹²

Das der Fotografie vorangestellte Partizip suggeriert jedoch nicht nur eine vermeintliche Unvermitteltheit, was den fotografischen Gegenstand, ergo seinen Ausschnitt oder seine Materialität betrifft; dem *(Vor)Gefundenen* bzw. der damit verbundenen Tätigkeit des *Findens* ist auch eine gewisse Absichtslosigkeit eingeschrieben. So beschreiben Künstler:innen ihre Begegnung mit den Bildern oftmals als zufällig, selten jedoch als Ergebnis einer expliziten Suche, und knüpfen damit an die Vorstellung von einem:r genialen, durch Eingebung inspirierten Künstler:in an, der:die durch das vermeintliche Fundobjekt gewissermaßen heimgesucht wird. Statt das Finden als Folge einer Suchbewegung zu begreifen, wird dieses als zufälliges, ungeplantes Aufeinandertreffen beschrieben und damit konträr zur absichtsvollen Suche inszeniert.

Auch die umfangreichen Sammlungen an Fotografien, die Joachim Schmid teils über mehrere Jahrzehnte zusammengetragen hat, sind gemäß der künstlerischen Narration aus zufälligen, im Alltag verorteten Begegnungen des Künstlers hervorgegangen und weniger das Ergebnis gezielter Suchbewegungen. Dies zeigt sich eindrücklich in der Konzeption seines Werks *Bilder von der Straße* (1982–2012), das ähnlich umfangreich ist wie *Other People's Photographs*, und in das alle Bilder eingegangen sind, denen Schmid im Laufe von 30 Jahren wortwörtlich auf der Straße über den Weg lief. Während der Künstler keine Auswahl vornahm und laut eigener Aussage ausnahmslos alle auf der Straße angetroffenen verlorenen oder weggeworfene Fotografien in die Sammlung aufnahm, beendete er diese schließlich mit dem 1.000. Fund.¹³ Entsprechend ihres

12 So heißt es bei Joachim Schmid mit Blick auf eine fotografische Aneignungskunst, dass Künstler:innen »die massenhaft vorhandenen Bilder in der vorgefundenen Form direkt übernehmen«. (Schmid, Joachim: »Hohe« und »niedere« Fotografie« (1992), in: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelnunx (Hg.), *Theorie der Fotografie IV*, 1980–1992, München: Schirmer/Mosel 1994, S. 182–187, hier S. 183).

13 Siehe <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/bilder-von-der-strasse-2/>; zuletzt abgerufen am 19.07.2021. Vgl. zudem Schmid, Joachim: *Bilder von der Straße*, erschienen im Selbstverlag 2012.

Eingangs in die Sammlung sind die Bilder fortlaufend nummeriert. Sowohl in der Ausstellung als auch in der gleichnamigen Publikation werden die Fotografien unter Angabe des Fundorts sowie -datums in chronologischer Reihenfolge präsentiert (Abb. 3). Während die 2012 erschienene vierbändige Publikation¹⁴ alle 1.000 Bilder zeigt, erfolgt die Auswahl im Rahmen der Ausstellungspräsentation per Zufallsprinzip: Im Vorfeld einer Ausstellung bittet Schmid die Kurator:innen um eine Liste mit zufällig gewählten Nummern; entsprechend der Nummerierung der Bilder erfolgt dann die Auswahl für die Ausstellung.¹⁵ Das Prinzip Zufall beschränkt sich hier also nicht auf das Bildersammeln, sondern wird von Joachim Schmid im Rahmen der anschließenden Präsentation gewissermaßen systematisiert.

Das Aufeinandertreffen von Sammler:in und Objekt ist, wie Simone Menegoi unter Bezugnahme auf André Bretons Begrifflichkeit des *hasard objectif* dargelegt hat, jedoch nie bloß zufällig, sondern stets durch das sammelnde Subjekt (vor)bestimmt:

(...) certain apparently random encounters (in particular with given objects) spring from a form of predestination, a secret and fatal affinity between the seeker and the find, the flâneur open to the stimuli of the unexpected and that which awaits precisely his gaze in order to reveal itself.¹⁶

-
- 14 Bereits 1994 hatte Joachim Schmid eine Publikation unter dem Titel »Bilder von der Straße« veröffentlicht, die jedoch mit nur 18 Bildern eine kleine Auswahl zeigt.
 - 15 Die Präsentation umfasst mindestens 100 Bilder (vgl. S. Bull: The Elusive Author, S. 62; Weber, John: »Bilder von der Straße«, in: Gordon MacDonald/John S. Weber (Hg.), Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007, Göttingen: Steidl 2007, S. 21).
 - 16 Menegoi, Simone: Lumpenfotografie, Towards a photography without vainglory, Hans-Peter Feldmann, Peter Piller, Joachim Schmid, Alessandra Spranzi, Franco Vaccari, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galleria P420, Bologna, vom 4.05. bis 13.07.2013], Bologna: Galleria P420 2013, S. 13.

Abb. 3: Joachim Schmid, *Bilder von der Straße*, 1982–2002, *The Photographer's Gallery*, London, Copyright: Joachim Schmid.



Jedes Sammeln geht also mit einer Suchbewegung einher, die mal mehr mal weniger bewusst vollzogen wird. Während diese bei *Bilder von der Straße* an die alltäglichen Bewegungen des Künstlers gekoppelt ist und auf den Suchradius näher definierende Parameter verzichtet wird, ist mit der Verlagerung des Bildersammelns in den digitalen Raum eine stärkere Systematisierung der Suchbewegung verbunden. Als sich Joachim Schmid 2008 der Photosharing-Plattform Flickr zuwandte, sicherte er vormittags täglich die frisch hochgeladenen Bilder. Mithilfe des Filters »Most recent Uploads«, den er immer wieder aktualisierte, ließ er sich innerhalb mehrerer Stunden Bilder anzeigen, die jüngst von Nutzer:innen der Plattform hochgeladen worden waren. So nah wie nie zuvor war Schmid damit am Puls der Zeit und erhielt Einblicke in die aktuelle »Knipserfotografie«¹⁷. Zugleich ermöglichte ihm das Interface des

17 Als »Knipserfotografie« bezeichnet Schmid eine »anspruchslose« Fotografie, die Mengen an Fotos hervorgebracht hat. Knipser seien fotografierende Men-

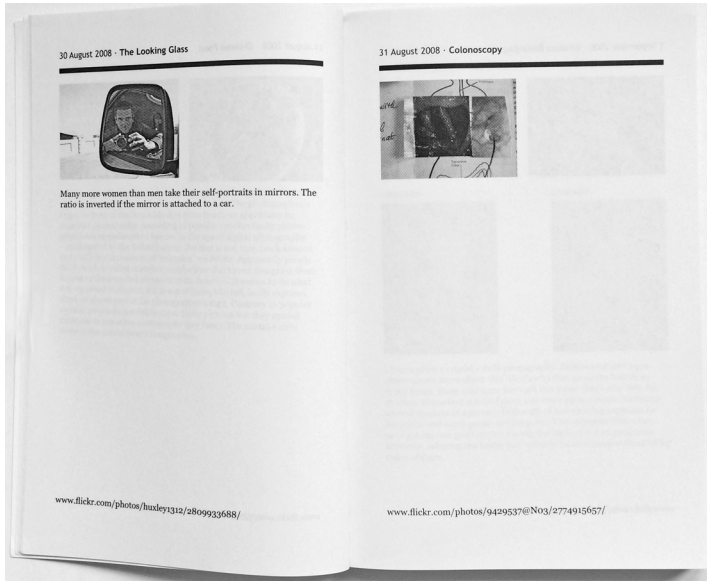
Photosharing-Portals innerhalb relativ kurzer Zeit tausende von jüngst hochgeladenen Bildern durchzusehen.

Für seine Sichtung richtete Schmid also ein festes Setting ein, das zeitlich und räumlich den Rahmen absteckte und in dem er, einer monotonen Bürotätigkeit gleich, tagein tagaus die Bilder auf dem Bildschirm sichtete. Solche, die ihn affizierten, speicherte er auf seinem PC. So sammelten sich im Laufe der Zeit unzählige Bilddateien an, die er in Ordnern zu Gruppen zusammenstellte. Bezeichnet Schmid sein Sichten selbst als unvoreingenommen, schälten sich die Kategorien erst im Laufe des Prozesses heraus.¹⁸ Wenngleich dies für den Beginn jeder neuen Sichtung – und unter den Einschränkungen gemäß den Ausführungen Simone Menegois – gelten mag, so wurde sein Blick im Laufe des mehrjährigen Sichtungsprozesses doch durch das bereits Gesehene geschärft und entwickelte sich gegen Ende gar zu einer konzertierten Suche nach passenden Bildern, um Kategorien zu vervollständigen. Hierfür habe er sich in Ausnahmen der Bild-Text-Suche bedient, räumte Schmid ein.¹⁹

schen, die einfach »Draufhalten« und beim Fotografieren keine ästhetische Absicht verfolgten (vgl. J. Schmid: »Hohe« und »niedere« Fotografie«, S. 185). Gemäß dieser Definition lassen sich auch die Bilder, die Schmid auf Flickr gesichtet und gesammelt hat, als Knipserfotos begreifen, wenngleich er diese nicht als solche bezeichnet, sondern wie in dem eingangs zitierten Kurztext von Amateurfotografien (»amateur photographs«) spricht. Nur hingewiesen sein soll hier auf die Ausstellung zur »Knipserfotografie« und die begleitende Publikation von Timm Starl. Versteht Starl unter dem Knipser vor allem eine historische Figur, zieht er zugleich eine scharfe Trennung zum Amateurfotografen. Während letzterer mit der Absicht fotografiert, die Fotos zu veröffentlichen, sind die Aufnahmen des Knipsers dem persönlichen Erinnern vorbehalten (siehe: Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Fotomuseum im Münchener Stadtmuseum vom 14.06. bis 20.08.1995], München: Koehler & Amelang, 1995).

18 Vgl. T. Scheid: Die Bilder der anderen, S. 18.

19 Gespräch der Autorin mit Joachim Schmid, Berlin, 22.03.2017.

Abb. 4: Joachim Schmid, *Found on Flickr*, 2013.

Die genauen Pfade der Suchbewegungen bleiben im Werk von Joachim Schmid jedoch weitestgehend im Dunkeln. Auch die 2013 als *making of*²⁰ zu *Other People's Photographs* angekündigte Publikation *Found on Flickr* erhellt diese nur punktuell.²¹ Fotos, auf die Schmid während seiner Sichtung auf Flickr zwischen dem 19.08.2008 und 23.08.2009 gestoßen war, werden hier chronologisch entsprechend ihres ›Funddatums‹ präsentiert und sind mit einer Quelle sowie teils einem kurzen Kommentar versehen (Abb. 4). In der Bildfolge finden sich zwar wiederkehrende Motive, die Fotos selbst sind jedoch als Einzelfunde inszeniert. Damit stützt

20 Als solches biete *Found on Flickr* Einblicke in die Entstehung von *Other People's Photographs*, heißt es auf der Webseite von Joachim Schmid (siehe <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/found-on-flickr/>; zuletzt abgerufen am 16.07.2021).

21 Die Publikation geht auf einen Weblog zurück, den der Künstler parallel zu seiner Arbeit an *Other People's Photographs* betrieb.

das Werk das Narrativ von einer *Ansammlung*, die weniger das Ergebnis einer strategischen Suche nach Bildern ist, als vielmehr aus einem ziellosen Browsen im Netz hervorgegangen sein soll. Die Fotos lassen sich allenfalls als Grundsteine für eine neu ausgerufene Kategorie begreifen, von denen ausgehend Schmid die Bilderwelten nach ähnlichen Bildern durchforstet. In der Fokussierung auf den einzelnen Fund steht *Found on Flickr* schließlich in Kontrast zu den vielteiligen, streng gerasterten Bildtypologien, zu denen die Fotos in *Other People's Photographs* nach bildinhärenten Merkmalen zusammengestellt sind. Statt einer losen Sammlung begegnet uns eine stark kuratierte Sammlung, die zwischen Wissensformation und künstlerischer Narration changiert.

2. Von losen Bildersammlungen zu strengen Typologien

Die zweibändige Publikation *Other People's Photographs* zeigt insgesamt 3.072 Bilder, die nach 96 Schlagworten geordnet sind. Die Kategorien sind jeweils im Index zu Anfang jedes Bandes in alphabetischer Reihenfolge genannt und folgen dieser entsprechend im anschließenden Bildteil aufeinander. Bis auf die Nennung der Kategorien werden die Fotografien ohne Text präsentiert. Während *Volume I* Fotos von *Airline Meals* bis *Information* umfasst, versammelt *Volume II* Fotos von *Interaction* bis *You are here*. Unter jeder Kategorie finden sich 32 Bilder, die zu einem strengen Raster von je vier Fotos auf einer Doppelseite angeordnet sind.

Die große Anzahl der Bilder sowie ihre disparate Autorschaft, auf die der Werktitel hinweist, suggerieren eine motivische wie fotografische Vielfalt, die auch durch die alphabetische Auflistung der 96 Schlagworte genährt wird. Diese fungiert zwar als Inhaltsverzeichnis, löst jedoch nicht dessen referentielle Funktion ein. Das Fehlen von Seitenangaben und einer Paginierung des Buchblocks machen einen gezielten Abruf einzelner Kategorien unmöglich. So evoziert *Other People's Photographs* eine Rezeption, die bis zu einem gewissen Grad der vorangegangenen Bildersichtung des Künstlers auf Flickr ähnelt. Beim Stöbern durch den Bilderkatalog können die Betrachter:innen aber nur ansatzweise das zeitliche Ausmaß von Schmid's kontinuierlicher Bildersuche

nachempfinden, die für den Künstler temporär mit einer körperlichen Erschöpfung einherging.²²

Lässt man sich von der Vielzahl der Bilder nicht abschrecken und nimmt die beiden Bände en détail in den Blick, lassen sich entgegen der erwarteten motivischen Disparatheit wiederkehrende fotografische Motive und Gebrauchsweisen identifizieren: Neben Fotos, die Speisen und Getränke zeigen und spätestens seit Instagram als ›Foodies‹ bekannt sind, befinden sich unter den Bildern zahlreiche Schnappschüsse von Reisen und Freizeitaktivitäten sowie Fotos von Kleidung, die vermutlich entstanden sind, um den gezeigten Gegenstand auf Verkaufsplattformen zu bewerben. Darüber hinaus finden sich Variationen von Selfies, die in den Kategorien *Self*, *Buddies*, *Objects in mirror*, *Flashing*, *Kisses for me*, *Shadow* oder *Another Self* erscheinen. Neben dem klassischen Selfie, bei dem sich eine Person selbst ins Bild setzt, handelt es sich dabei um Selfies zu zweit (sogenannte *U(s)sies* oder *Wefies*), im Spiegel, Schatten-Selfies oder auch *Footfies*, also Bilder der eigenen Füße. Wie in anderen Kategorien nutzt Joachim Schmid hier das Prinzip des Bildpaars, um die Fotos hinsichtlich der Wahl der Kameraperspektive, des Ausschnitts, oder weiterer bildinhärenter Merkmale auszudifferenzieren (Abb. 5). In der Anordnung der fotografischen Selbstbildnisse nach ähnlichem Bildmuster geben sich die vermeintlich individuellen Repräsentationen als stereotype Darstellungen zu erkennen.

Das Beispiel der Selfies zeigt, dass *Other People's Photographs* nicht nur fotografische Bildstereotype offenlegt und zugleich manifestiert, sondern auch existierende Stereotype bzgl. der Fotografierenden bedient: Denn die zahlreichen fotografischen Selbstportraits suggerieren, dass es vornehmlich Frauen sind, die sich selbst ins Bild setzen. Der Eindruck, es gebe einen Zusammenhang zwischen Geschlecht und fotografischer Selfiepraxis, wird schließlich bestärkt, wenn Frauen innerhalb einer Bildgruppe aber auch kategorienübergreifend als *Wiederholungstäterinnen* in Erscheinung treten (vgl. Abb. 5 und 6).

22 Das tägliche Bildersichten sorgte bei Schmid für einen Erschöpfungszustand, sodass er eine Pause einlegen musste (Gespräch der Autorin mit Joachim Schmid, Berlin, 22.03.2017).

Abb. 5: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. II, *Self*, 2011.



Abb. 6: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. I, *Flashing*, 2011.



Die in weiten Teilen sehr homogenen Typologien, die Joachim Schmid aus den Bildern der anderen generiert, erscheinen ähnlich reduktionistisch wie solche Ordnungen *mit* und *aus* fotografischen Bildern, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu anthropologischen Zwecken entstanden und innerhalb kolonialer Herrschafts-

praktiken sowie der Kriminologie Anwendung fanden.²³ Anhand von Fotografien, die wie in den genannten Kontexten Delinquenten oder Angehörige kolonialisierter Völker in einem feststehenden fotografischen Dispositiv abbildeten, wurden in der Zusammenstellung deviante Typen identifiziert und konstruiert. Sowohl die fotografische Erfassung als auch das anschließende Typologisieren waren Mittel der Unterdrückung der Herrschenden und dienten der eigenen Abgrenzung vom *Anderen*. Zwecks Typenbildung zielte die fotografische Praxis nicht darauf ab, individuelle Repräsentationen zu schaffen, sondern Fotografien zu erzeugen, die die abgebildeten Physiognomien vergleichbar machen sollten.²⁴ Die Reduktion auf ein physiognomisches Merkmal war insbesondere beim Typologisieren von Verbrecher:innen bereits im fotografischen Dispositiv angelegt.²⁵ Auf diese Weise sollten Ordnungen hergestellt werden, die zwecks visueller Evidenz keinen Platz für Zweifel ließen und Typen eindeutig erkennbar machten.

Rufen zahlreiche der von Schmid zusammengestellten Bildgruppen einen ähnlich reduktiven sowie normativ konstruierenden Modus auf wie herkömmliche Typologien, zeigen sich erst bei genauerem Hinschauen Merkmale eines *anderen* Ordners. Die sich auf formal-gestalterischer

-
- 23 Beispielhaft hierfür stehen das von Carl F. Dammann erstellte *Ethnographisch-Anthropologische Album* (ca. 1876), das Fotografien zahlreicher ethnischer Völker versammelt, sowie die zu kriminologischen Zwecken entstandenen Verbrecheralben, in denen die Fotografien entsprechend der Straftaten der abgebildeten Personen geordnet wurden (vgl. Regener, Susanne: Fotografische Erfassung, Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S. 172f.).
 - 24 Um diese Vergleichbarkeit herzustellen, wiesen u.a. fotografische Handbücher an, wie die Personen fotografisch zu erfassen seien. Exemplarisch sei hier das von Gustav Fritsch verfasste Handbuch *Rathschläge* (1872) genannt, das sich der anthropologischen Fotografie widmet.
 - 25 Der Fokussierung auf die Physiognomie lag die Annahme zugrunde, dass es einen Zusammenhang zwischen dem Handeln und der äußeren Erscheinung gab. So zeige sich das Deviante in physiognomischen Merkmalen, die von der Norm abwichen (vgl. Regener, Susanne: »Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie«, in: Fotogeschichte Heft 38 (1990), S. 30).

Ebene sowie hinsichtlich der Bildauswahl abzeichnende Konformität wird auf der semantischen Ebene im Wechselspiel zwischen Bild und Text durchbrochen. So sind einige Kategorien durch eine Ambivalenz gekennzeichnet, die mit der Erwartungshaltung der Betrachter:innen bricht: Unter *Mugshots* finden sich keineswegs Fotos von Verbrecher:innen sondern 32 Bilder von Tassen. Und die Kategorie *Bird's Eyes* (Abb. 2) versammelt keine Fotos von Vögeln bzw. deren Augen, sondern Aufnahmen aus dem Cockpit eines Flugzeugs. Darüber hinaus erscheinen einige Kategorien durchlässig und nicht klar voneinander abgegrenzt. Bilder, die unter *Collections* versammelt sind, ließen sich ebenso unter *More Things* fassen. Die vermeintliche Eindeutigkeit der Zuordnung bekommt an diesen Stellen Risse und die Ordnung gibt sich als konstruiert zu erkennen.

Während sich hier Schmid's persönlicher, teils ironischer Blick auf die Fotos andeutet, verhält es sich mit der Bildauswahl nicht ganz so einfach: Denn diese ist gewissermaßen zweifach gefiltert – einerseits durch den Blick des Künstlers und andererseits durch die Filterpolitiken des Portals, die die Sichtbarkeit der Fotografien sowie der Nutzer:innen auf vielfältige Weise reglementieren.²⁶ Die Mechanismen der Zensur rückten 2007 in den Blick des Künstlers, als Flickr seinen Nutzer:innen mit einer deutschen IP-Adresse nur noch eine »Disney-kompatible Auswahl von Bildern«²⁷ anzeigte und dies eine Welle der Empörung innerhalb der Flickr-Community auslöste.²⁸ Dies veranlasste Schmid zu einem Beitrag, der auf einem gemeinsam mit anderen Autor:innen

26 Der Einfluss der Plattform zeigt sich beispielsweise, wenn Bilder nach dem Upload nicht adäquat klassifiziert werden. Jede:r Nutzer:in ist dazu angehalten, nicht-jugendfreie Bilder zu kennzeichnen. Geschieht dies nicht im Ermessen der Plattform, werden die Accounts eingeschränkt oder gar gesperrt (siehe <https://help.flickr.com/set-the-safety-levels-of-your-flickr-content-or-account-BJlSk6mjym>; zuletzt abgerufen am 24.07.2021).

27 Schmid, Joachim: »Der Aufstand der Flickr-Kunden«, 20.06.2007, <https://www.fotokritik.de/index.php?art=23&page=1>; zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

28 Diese Einschränkung wurde nach einigen Wochen wieder aufgehoben, allerdings nur für Nutzer:innen, die über einen eigenen Account verfügten und sich über diesen anmeldeten.

betriebenen Blog unter dem Titel »Aufstand der Flickr-Kunden«²⁹ erschien. Die Filterpolitik, so seine Kritik, lasse vermeintlich bedenkliche Bilder verschwinden und fördere damit die Tabuisierung bestimmter Themen. Davon seien beispielsweise Bilder mit pornografischen Inhalten betroffen, aber auch solche, die von anderen als regimekritisch erachtet würden, wie beispielsweise Fotos von Demos gegen den Irakkrieg.³⁰

Über die repressive, kontrollierende Politik des Anbieters setzte sich der Künstler hinweg, wenn er neben harmlosen Bildern, wie denen von Essen, Spielzeug etc., auch solche Fotos zeigt, die aufgrund der Abbildung von nackten Körpern der Zensur durch Flickr anheimgefallen sind. Die fast ausschließlich *weißen* weiblichen Körper werden unter Schlagworten wie *Sex* oder *Cleavage* (Abb. 7) gezeigt oder auch vereinzelt *in cognito* inmitten von Fotos, die sich unter der Kategorie *Red* versammelt haben und dem Rote-Augen-Effekt als fotografischem Phänomen Ausdruck verleihen.³¹ Ob die im Vergleich zum männlichen Körper gesteigerte Sichtbarkeit von nackten Frauenkörper(teile)n tatsächlich auf eine entsprechende Überrepräsentanz auf der Plattform zurückzuführen ist, ist unklar. Auf Flickr wird die Sichtbarkeit eines Bildes in einem komplexen Gefüge aus intransparenten Prozessen bestimmt, an dem neben den Nutzer:innen das Portal maßgeblich beteiligt ist. Einfluss darauf, welche Bilder in der Bildersuche an vorderster Stelle erscheinen,

29 J. Schmid: »Der Aufstand der Flickr-Kunden«.

30 Die von den Nutzer:innen hinsichtlich des Abgebildeten als »eingeschränkt sicher« sowie »mittel« eingestufteten Fotos waren von heute auf morgen für alle Flickr-Nutzer:innen aus Deutschland gesperrt. Zur Diskussion siehe auch: Lischka, Konrad: »Jugendschützer: Flickr-Filter nach deutschem Recht nicht nötig«, in: Spiegel-Online vom 21.06.2007, <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/foto-portal-jugendschuetzer-flickr-filter-nach-deutschem-recht-nicht-noetig-a-489837.html>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

31 In der gesamten Bildauswahl finden sich nur wenige Fotos, die den männlichen Körper entblößt zeigen, wie zum Beispiel solche, bei denen Personen ihren Penis fotografisch festgehalten haben.

haben nicht nur die Anzahl und Auswahl der Tags³², mit denen die Fotos beim Upload versehen werden, auch die Anzahl der Sterne, die ein Bild von den User:innen erhält, fließt in den Algorithmus des Providers ein, der bestimmt, wie sichtbar ein Bild auf der Plattform ist. Gespeist wird der Algorithmus aus einer Reihe an Parametern, deren Gewichtung von Flickr nicht offengelegt wird, und in dem sich die Handlungsmacht des Portals zeigt. So heißt es beispielsweise zum Kanal ›Interestingness‹, der die vermeintlich interessanten Bilder aufruft:

Abb. 7: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. I, *Cleavage*, 2011.



There are lots of elements that make something ›interesting‹ (or not) on Flickr. Where the clickthroughs are coming from; who comments on it and when; who marks it as a favorite; its tags and many more things which are constantly changing. Interestingness changes over

32 Die Auswahl der Tags erfolgt vor allem mit Blick auf eine möglichst hohe Aufmerksamkeit; die Tags sollen entsprechend dafür sorgen, dass die Bilder möglichst häufig in der Bildersuche erscheinen. Neben den Nutzer:innen versieht auch Flickr selbst Bilder mit Tags; nach dem Upload werden Fotos durch Autotags ergänzt, die durch Bilderkennungssoftware generiert werden.

time, as more and more fantastic content and stories are added to Flickr.³³

Es sind also weniger die Nutzer:innen des Portals als Flickr selbst, das die Sichtbarkeit bestimmter Bilder generiert, während andere ungesehen bleiben. Der Bilderstream, der Schmid bei seinen täglichen Sichtungen auf Flickr begegnete, war damit maßgeblich durch den Provider beeinflusst. Während Schmid's Paratexte Rückschlüsse auf die zeitgenössische Alltagsfotografie gegen Ende der 2000er Jahre nahelegen, lässt eine solche Lesart nicht nur den Einfluss des Portals auf die Bildauswahl außer Acht, sondern verschleiert zugleich den Blick des Künstlers, dessen Werk sich an einigen Stellen als von heteronormativen Sichtweisen durchsetzt zu erkennen gibt.

Das Gezeigte als unmittelbaren Ausdruck aktueller fotografischer Praktiken zu begreifen, stellt sich auch mit Blick auf die Ethnien der abgebildeten Personen als Gefahr dar. Statt der Heterogenität der Gesellschaft Ausdruck zu verleihen, zeichnet Joachim Schmid das Bild einer Alltagsfotografie, die eine vornehmlich weiße Gesellschaft zeigt, während nur wenige BPoC abgebildet sind.³⁴ Ist die Praxis des Typologisierungens von Menschen mittels fotografischer Repräsentationen historisch eng mit der Kolonialpraxis und den ihr immanenten Mechanismen der Unterdrückung verknüpft, erscheint die weitestgehende Abwesenheit von BPoC in der Bildersammlung als Fortschreibung einer systemischen, aus ungleichen Machtverhältnissen resultierenden Unsichtbarkeit, wie sie auch dem Fotosharing-Portal Flickr immer wieder vorgeworfen wurde. Aufgrund der mangelhaften Bilderkennung

33 Flickr, <https://www.flickr.com/explore/interesting>, zuletzt abgerufen am 02.06.2023.

34 Der Künstler scheint sich solcher Ungleichgewichte hinsichtlich der Abgebildeten zumindest in Teilen bewusst und begründete beispielsweise die Überrepräsentanz von Japanerinnen mit einer zeitlichen Koinzidenz seiner Bildersichtung und einer Rushhour des Bilderuploads in Japan (vgl. Batchen, Geoffrey: »Observing by watching: Joachim Schmid and the Art of Exchange«, in: *Aperture* #210, Spring 2013, S. 46–49).

stand das Portal bereits mehrfach in der Kritik, weil sich in die selbstlernenden Algorithmen, die seit einigen Jahren für die Bilderkennung eingesetzt werden, immer wieder unbemerkt Vorurteile und Klischees eingeschrieben haben. So zeichnete sich 2015 ab, kurz nachdem Flickr eine automatische Bilderkennungssoftware eingeführt hatte, dass diese nicht in der Lage war, Menschen mit dunkler Hautfarbe zu erkennen.³⁵

Ob bewusst oder unbewusst, die eingeschränkte Sichtbarkeit von BPoC schreibt Joachim Schmid fort, wenn er ein Bildkompendium mit vornehmlich *weißen* Menschen zeigt und diesem gleichzeitig einen repräsentativen Charakter hinsichtlich der zeitgenössischen Alltagsfotografie zuschreibt. Dass sein Werk als solches rezipiert werden kann, wird nicht nur durch die begleitenden Paratexte befördert, auch die strenge Formalisierung verleiht der Publikation einen wissenschaftlichen, nüchternen Eindruck.

3. Zum Autorschaftskonzept bei Joachim Schmid

Das Spiel mit der Autorschaft ist im Werk von Joachim Schmid ein zentrales Moment, das einem Versteckspiel gleicht, wie Stephen Bull dargestellt hat. Ziehe sich der Künstler in seinen Werken teils zurück, trete er an anderer Stelle offensiv in Erscheinung.³⁶ Dabei wechselt Schmid seine Rolle nicht nur zwischen Projekten, sondern auch innerhalb eines Werks. Aufschluss über sein Konzept von Autorschaft, vor dessen Hintergrund er seine künstlerische Praxis des *Bilder-Recyclings* entwickelte, liefert der 1986 erschienene Text »Es kommt der elektronische Foto-

35 Siehe hierzu Kühl, Eike: »Meine Freundin ist kein Gorilla«, in: Die Zeit vom 02.07.2015, <https://www.zeit.de/digital/internet/2015-07/google-fotos-algorithmus-rassismus>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021; Hern, Alex: »Flickr faces complaints over ›offensive‹ auto-tagging for photos«, in: The Guardian vom 20.05.2015, <https://www.theguardian.com/technology/2015/may/20/flickr-complaints-offensive-auto-tagging-photos>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

36 Gerade in den Werken, für die Joachim Schmid auf Bilder aus dem Netz zurückgegriffen hat, habe sich der Künstler wieder stärker zurückgezogen (vgl. S. Bull: *The Elusive Author*, S. 61).

graf«. In diesem spricht Schmid Fotograf:innen die Autor:innenschaft an ihren eigenen Bildern ab und erklärt sie zu bloßen ›Rohstoff- Lieferanten‹ für die eigentlichen Autor:innen.³⁷ Als solche begreift er diejenigen, die mit Bildern operieren und diese *wiederaufbereiten*, stellt er in einem zwei Jahre später veröffentlichten Text klar.³⁸ Eine Auffassung, die mit einer dekonstruktivistisch geprägten Fototheorie korreliert, deren Vertreter die Signifikanzbildung fotografischer Bilder an deren Kontextualisierung banden.³⁹

Es sind also nicht die Fotograf:innen, sondern die Bildverwerter:innen, die den Bildern maßgeblich Bedeutung eingeben. Künstler:innen, die bestehendes Bildmaterial verwerten, würden jedoch »keineswegs darauf bestehen, als Originalgenies betrachtet zu werden«⁴⁰, heißt es in dem Text »Hohe« und »niedere« Fotografie«, den Schmid 1992 veröffentlichte. Dies legt nahe, dass Schmid weder Anspruch auf die Autorschaft der von ihm angeeigneten Bilder erhebt, noch die entstehenden Bildersammlungen primär als künstlerischen Ausdruck betrachtet. Der Künstler, so beschreibt es Jan-Erik Lundström, entziehe sich in seinem Werk dem »auteur principle, the authorial voice, the signature style«⁴¹ und habe zudem kein Interesse daran, dass die Bilder selbst als Kunst rezipiert werden.⁴²

37 Vgl. Schmid, Joachim: »Es kommt der elektronische Fotograf« (1984), in: Gottfried Jäger/Jörg Boström (Hg.), *Gegen die Indifferenz der Fotografie*, Bielefeld/Düsseldorf: Edition Marzona 1986, S. 231.

38 Vgl. J. Schmid: *Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind*, S. 26.

39 Siehe u.a. Barthes, Roland: »Rhetorik des Bildes« (1964) in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, 7. Auflage, Nachdruck, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013; Sekula, Allan: »On the Invention of Photographic Meaning« (1982), in: Burgin, Victor (Hg.), *Thinking Photography*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan 2010, S. 84–109.

40 J. Schmid: »Hohe« und »niedere« Fotografie«, S. 187.

41 Lundström, Jan-Erik: »Matters of Life and Death: The immersive aesthetics of Joachim Schmid«, in: Gordon MacDonald/John S. Weber (Hg.), *Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007*, Göttingen: Steidl 2007, S. 97–101, S. 98.

42 Vgl. ebd.

Wenngleich sich Schmid in seinem Werk nicht eindeutig verorten lässt, so vernachlässigt Lundströms These nicht nur die subjektive Geste der Bildauswahl und -zusammenstellung, sondern auch, dass die Bilder erst durch den Künstler Aufmerksamkeit erhalten und in das Verwertungssystem Kunst eingespeist werden. Darüber hinaus tritt Schmid eindeutig als Autor des Werks auf, für den die Bilder selbst dokumentarisches Material sind, das in den größeren Kontext seines Werks eingebunden ist.⁴³ Joachim Schmid, der mit seiner künstlerischen Praxis die zeitgenössischen Praktiken des Bildersharings und -aneignens, wie sie seit einigen Jahren gang und gäbe sind, vorweggenommen hat, thematisiert damit die Frage der Autorschaft in Zeiten des unbegrenzten Bildersharings. Die zirkulierenden Bildermengen suggerieren eine freie Verfügbarkeit und Verwendung, die eine Nennung der Urheber:innen überflüssig macht. Dabei besteht jedoch eine grundlegende Diskrepanz, die sich zwischen den aktiven Nutzer:innen der Plattform, ergo denjenigen, die Bilder hochladen, einerseits und den konsumierenden User:innen andererseits aufspannt, wie Susanne Holschbach aufgezeigt hat.⁴⁴ Mit dieser wurde auch Schmid 2009 konfrontiert, nachdem er einige Bilder aus der Reihe der *Other People's Photographs* auf Flickr hochgeladen hatte, und sich darüber unter einigen Nutzer:innen der Plattform eine Diskussion entspann. Einige sahen ihre Rechte missachtet und bezeichneten Schmid als Dieb, woraufhin dieser mit dem Hinweis auf die Kunstfreiheit konterte und ergänzte: »Exploring grey areas is, by the way, one of the main concerns of contemporary artists.«⁴⁵

43 So heißt es im Impressum der zweibändigen Publikation *Other People's Photographs*: »All of the photographs used in this work as documentary material are merely integrating parts of a larger artwork. (...)« (J. Schmid: *Other People's Photographs*, o. S.).

44 Vgl. Winfried Gerling/Susanne Holschbach/Petra Löffler: *Bilder verteilen, Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 46.

45 Zur Diskussion auf Flickr siehe https://www.flickr.com/groups/perth_photo/discuss/72157616167922540/; zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

Schmid scheint rechtlichen Ansprüchen von Fotograf:innen von vornherein entgegenzuarbeiten, wenn er im Impressum der Publikation *Other People's Photographs* konstatiert, dass die verwendeten Bilder nicht unter das Gesetz des Copyrights fallen.⁴⁶ Während sich die Bildermacher:innen von ihm provoziert fühlen, versteht sich der Künstler selbst als ›Retter‹ der Bilder und proklamiert:

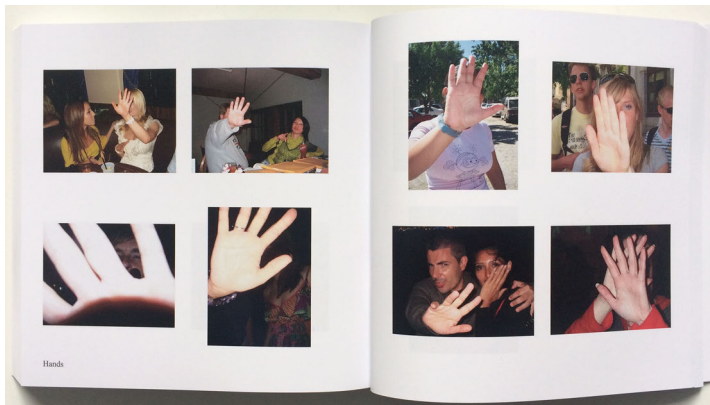
adopting a snapshot is like saying: you're coming from the poor realm of tabloid papers or snapshot photography or postcards, and because I have the status of a more or less established artist, when I adopt you that means I offer you a second life in another sphere, where you're not otherwise meant to be.⁴⁷

Die künstlerische Aneignung erscheint als Zeichen der Anerkennung des Bildmaterials, das anderenfalls keine Aufmerksamkeit erhalte und in den Bildermengen untergehe. Das Verhältnis zwischen dem Künstler und den Bildern sei daher vor allem eines der Solidarität, nicht der Distanz, wie es bei Simone Menegoi heißt.⁴⁸ Vonseiten der Bildproduzent:innen wird diese vermeintliche Solidarität jedoch eindeutig als Rechtsverstoß wahrgenommen; vermutlich auch, weil Schmid's Blick auf die Bilder häufig voller Ironie ist und in der typologischen Anordnung eine gewisse Überlegenheit mitschwingt.

46 Dennoch scheint auch Joachim Schmid hinsichtlich des Copyrights von Urheber:innen bezichtigt zu werden. Auf seiner Website heißt es zur Mehrkanal-Foto-Installation *Reload* (2008), dass diese aufgrund von Copyright-Streitigkeiten nicht öffentlich gezeigt werden könne (siehe <https://www.lumpenfotografie.de/2008/07/30/reload-2008/>; zuletzt abgerufen am 20.07.2021).

47 Joachim Schmid zitiert nach Shore, Robert: *Beg, Steal & Borrow, Artists Against Originality*, London: Laurence King 2017, S. 141.

48 Vgl. S. Menegoi: *Lumpenfotografie*, S. 21.

Abb. 8: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. I, *Hands*, 2011.

Es geht jedoch nicht nur um Fragen der Urheber:innenschaft, sondern auch um Persönlichkeitsrechte, da Schmid zahlreiche Bilder zeigt, die die Identifizierung der Abgebildeten möglich machen. Wenn er unter dem Schlagwort *Hands* (Abb. 8) Bilder von Personen versammelt, die sich dem Blick der Kamera zu entziehen suchen, spielt er den Ball an die Fotograf:innen zurück, die die Bilder vermutlich ohne Einvernehmen der abgebildeten Personen auf der Plattform hochgeladen haben. Damit wirft Schmid in *Other People's Photographs* die Frage der Autor:innenschaft im Zeitalter des grenzenlosen Photosharings und -hostings auf und lotet einmal mehr die Grenzen der fotografischen Aneignungskunst aus.

In *Other People's Photographs* tritt der Künstler immer wieder in Erscheinung, obschon er sich nie ganz fassen lässt und sich einer genauen Bestimmung entzieht. Unter dem Narrativ der *found photography* hat Joachim Schmid eine Bildersammlung generiert, die hochgradig kuratiert und entgegen den Aussagen der Paratexte immer auch Ausdruck der persönlichen Vorlieben und Interessen des Künstlers ist. Diese zu erfassen und damit Schmid's Autorschaft zu verorten, wird erschwert durch die teils konträren Praktiken und Konzepte, und schließlich auch durch die Rollen, zwischen denen der Künstler spielerisch hin und her

wechselt: Schmid ist immer Theoretiker und Praktiker, Beobachter und Operierender, und gewissermaßen auch Bilderretter und Bilderdieb zugleich. Folgen wir schließlich der impliziten Aufforderung und begreifen die Bildersammlung als »Bibliothek einer modernen zeitgenössischen Alltagsfotografie«, erscheinen die skizzierten heteronormativen und diskriminierenden Einschreibungen als immanent. Eine solche Lesart von *Other People's Photographs* birgt die Gefahr, dass die Einschreibungen naturalisiert werden – dabei sind sie sowohl auf die Filterpolitiken des Photosharing-Portals als auch auf die künstlerische Bildauswahl zurückzuführen. Ähnlich wie bei Joachim Schmid's Rolle scheint die Antwort irgendwo dazwischen zu liegen.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: »Rhetorik des Bildes« (1964), in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, 7. Auflage, Nachdruck, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.
- Batchen, Geoffrey: »Observing by watching: Joachim Schmid and the Art of Exchange«, in: *Aperture* #210, Spring 2013, S. 46–49.
- Bull, Stephen: »The Elusive Author: Found Photography, authorship and the work of Joachim Schmid«, in: Gordon MacDonald/John S. Weber (Hg.), *Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007*, Göttingen: Steidl 2007, S. 61–69.
- Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne/Löffler, Petra: *Bilder verteilen, Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld: transcript Verlag 2018.
- Hern, Alex: »Flickr faces complaints over ›offensive‹ auto-tagging for photos«, in: *The Guardian* vom 20.05.2015, <https://www.theguardian.com/technology/2015/may/20/flickr-complaints-offensive-auto-tagging-photos>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.
- Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa), Stuttgart/aus dem Moore, Elke (Hg.): *with/against the flow, Zeitgenössische fotografische Interventionen*, #1 Viktoria Binschtock, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2016.

- Kühl, Eike: »Meine Freundin ist kein Gorilla«, in: *Die Zeit* vom 02.07.2015, <https://www.zeit.de/digital/internet/2015-07/google-fotos-algorithmus-rassismus>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.
- Lischka, Konrad: »Jugendschützer: Flickr-Filter nach deutschem Recht nicht nötig«, in: *Spiegel-Online* vom 21.06.2007, <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/foto-portal-jugendschuetzer-flickr-filter-nach-deutschem-recht-nicht-noetig-a-489837.html>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.
- Lundström, Jan-Erik: »Matters of Life and Death: The immersive aesthetics of Joachim Schmid«, in: MacDonald/Weber (Hg.), *Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007*, Göttingen: Steidl 2007, S. 97–101.
- MacDonald, Gordon/Weber, John S. (Hg.): *Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tang Museum, Skidmore College, vom 3.02. bis 29.04.2007], Göttingen: Steidl 2007.
- Menegoi, Simone: *Lumpenfotografie, Towards a photography without vainglory*, Hans-Peter Feldmann, Peter Piller, Joachim Schmid, Alessandra Spranzi, Franco Vaccari, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galleria P420, Bologna, vom 4.05. bis 13.07.2013], Bologna: Galleria P420 2013.
- Palmer, Daniel: *Photography and Collaboration, From Conceptual Art to Crowdsourcing*, London/New York: Bloomsbury 2017.
- Piller, Peter: »The Advantages of the Unintentional, Noch ist nichts zu sehen (Nothing to be seen yet)«, in: Gunilla Knape/Niclas Östlund/Louise Wolthers (Hg.), *Order and Collapse, The Lives of Archives*, Göteborg: Photography at Valand Academy, Univ. of Gothenburg 2016, S. 99–123.
- Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung, Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München: Wilhelm Fink Verlag 1999.
- Regener, Susanne: »Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie«, in: *Fotogeschichte*, 38 (1990), S. 23–38.

- Scheid, Torsten: »Die Bilder der anderen, Im Atelier von Joachim Schmid«, in: Photonews, Zeitung für Fotografie, 26 (2014) 10, S. 18–19.
- Schmid, Joachim: Found on Flickr, erschienen im Selbstverlag 2013.
- Schmid, Joachim: Bilder von der Straße, erschienen im Selbstverlag 2012.
- Schmid, Joachim: Other People's Photographs Vol. I-II, erschienen im Selbstverlag 2011.
- Schmid, Joachim: »Der Aufstand der Flickr-Kunden«, 20.06.2007, <http://www.fotokritik.de/index.php?art=23&page=1>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.
- Schmid, Joachim: »Hohe« und »niedere« Fotografie« (1992), in: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelnxen (Hg.), Theorie der Fotografie IV, 1980–1992, München: Schirmer/Mosel 1994, S. 182–187.
- Schmid, Joachim: »Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind (1987)«, in: Hohe und Niedere Fotografie, [Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthaus Rhenania], Köln 1988, S. 21–26.
- Schmid, Joachim: »Es kommt der elektronische Fotograf« (1984), in: Gottfried Jäger/Jörg Boström (Hg.), Gegen die Indifferenz der Fotografie, Bielefeld/Düsseldorf: Edition Marzona 1986, S. 228–236.
- Sekula, Allan: »On the Invention of Photographic Meaning« (1982), in: Burgin, Victor (Hg.), Thinking Photography, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan 2010, S. 84–109.
- Shore, Robert: Beg, Steal & Borrow, Artists Against Originality, London: Laurence King 2017.
- Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Fotomuseum im Münchener Stadtmuseum vom 14.06. bis 20.08.1995], München: Koehler & Amelang 1995.
- Weber, John: »Bilder von der Straße«, in: Gordon MacDonald/John S. Weber (Hg.), Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007, Göttingen: Steidl 2007, S. 21–22.
- Website, Joachim Schmid – www.lumpenfotografie.de, zuletzt abgerufen am 14.07.2021.

Website, Joachim Schmid – <https://www.lumpenfotografie.de/2008/07/30/reload-2008/>; zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

Website, Joachim Schmid – <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/bilder-von-der-strase-2/>; zuletzt abgerufen am 19.07.2021.

Website, Joachim Schmid – <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/found-on-flickr/>; zuletzt abgerufen am 16.07.2021.

Website, Joachim Schmid – <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/other-peoples-photographs-2008-2011/>; zuletzt abgerufen am 14.07.2021.

Website, Flickr – <https://www.flickr.com/explore/interesting>; zuletzt abgerufen am 2.06.2023.

Website, Flickr – https://www.flickr.com/groups/perth_photo/discuss/72157616167922540; zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

Website, Flickr – <https://help.flickr.com/set-the-safety-levels-of-your-flickr-content-or-account-BJlSk6mjym>; zuletzt abgerufen am 24.07.2021.

Täter:innen- Auftritte

Bedingungen der Sichtbarkeit für (be)schuldig(t)e Menschen¹

Niklas Kammermeier

»I would now like to give the floor to His Excellency Mr. Sergei Lawrow, minister for foreign affairs of the Russian Federation. You have the floor Excellency«², kündigt Federico Villegas, Präsident des UN-Menschenrechtsrats am 1. März 2022 den Auftritt des russischen Außenministers an. Der Verantwortliche für den russischen Angriffskrieg auf die Ukraine erscheint nicht *in persona*, sondern auf einer Leinwand vor den halbkreisförmig angeordneten Tischen der HRC-Diplomat:innen. Bevor Lawrow die ersten Worte sprechen, sich über die vermeintlich ungerechte Behandlung Russlands durch den Westen beklagen und sein Bild einer faschistischen Ukraine zeichnen kann,³ erheben sich beinahe sämtliche Zuschauer:innen von ihren Plätzen und verlassen den Saal. Lawrow reagiert nicht auf den kollektiven Boykott seines Auftritts, denn die Feedbackschleife zwischen Redner und Zuschauenden

-
- 1 Die folgenden Argumente und Überlegungen wurden aus meiner Dissertation »Erfassen und Verteilen. Täterauftritte im Dokumentarischen Post-Cinema« (unveröffentlicht), insbes. Kap. 1 und Kap. 2 entnommen.
 - 2 Zitiert aus dem auf Twitter veröffentlichten Video des ukrainischen Diplomaten Sergiy Kyslytsya, <https://twitter.com/SergiyKyslytsya> vom 01.03.2022.
 - 3 Vgl. eine Transkription der Rede auf der Homepage der Botschaft der Russischen Föderation in Deutschland, <https://russische-botschaft.ru/de/2022/03/02/foreign-minister-sergey-lavrovs-remarks-at-the-high-level-segment-of-the-un-human-rights-councils-49th-session-via-videoconference-march-1-2022/> vom 01.03.2022.

ist medientechnisch unterbrochen. Die Videoübertragung ist keine Videotelefonie, sondern läuft als unveränderliche Vorab-Aufzeichnung, als »bizarre Rede [...] vor fast leeren Rängen«⁴ ab. »Enough of exposure to the deranged lunacy of war criminals. We will listen to you at International Tribunal for War Crimes of Putin's Regime«⁵, twittert der ukrainische UN-Vertreter Sergiy Kyslytsya kurz nach dem offenbar im Vorfeld verabredeten *Eklat*⁶. »Der Menschenrechtsrat darf nicht als Plattform für Desinformation missbraucht werden«⁷, nennt die deutsche UN-Botschafterin Katharina Stasch als Grund für den inszenierten Boykott.

Auf den ersten Blick war die Verweigerung des Zuhörens und Zusehens nur teilweise erfolgreich. Die im Sitzungssaal installierten Kameras liefen weiter, registrierten stoisch die Video-Rede Lawrows, die ungehindert als Live-Stream⁸ ins Netz übertragen wurde und vielfach kompiliert in den Nachrichten zirkulierte. Jedoch: Die Intervention wollte keine generelle Suspendierung einer »Plattform« oder die Verhinderung einer »exposure« Lawrows, sondern die gezielt ins Bild gerückte Manipulation der Bedingungen des Erscheinens und Sprechens eines Menschen vor einem Publikum. Der institutionalisierte Rahmen

-
- 4 Hondl, Kathrin: »Ein leerer Saal aus Protest gegen Russland« in tagesschau.de vom 01.03.2022, <https://www.tagesschau.de/ausland/europa/lawrow-menschenrechtsrat-101.html>.
 - 5 <https://twitter.com/SergiyKyslytsya> vom 01.03.2022.
 - 6 Die Literaturwissenschaftlerin Juliane Vogel weist darauf hin, dass der Begriff »éclat« als »Kunst, Glanz zu erzeugen« definiert werden kann. Sie nutzt den Begriff, um die »vergrößernde Wirkung« des Auftritts zu beschreiben. Vogel, Juliane/Wild, Christopher: »Auftreten. Wege auf die Bühne«, in: Vogel, Juliane und Christopher Wild (Hg.), *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 7–21, hier S. 15.
 - 7 O. A.: »Während Lawrow-Rede im UN-Menschenrechtsrat: Dutzende Länder verlassen den Saal«, in: Redaktionsnetzwerk Deutschland vom 01.03.2022, <https://www.rnd.de/politik/lawrow-rede-im-un-menschenrechtsrat-dutzende-l-aender-verlassen-den-saal-YSFOV6RQQ5DH7QHFR6ZRNKVAI4.html> vom 01.03.2022.
 - 8 Etwa im Live-Stream-Portal der Vereinten Nationen, <https://media.un.org/en/asset/k1g/k1gb6tjmle>.

des UN-Menschenrechtsrats, die politische Bühnenarchitektur des Sitzungssaales, das noch vom Präsidenten eingehaltene Protokoll der politischen Legitimierung und Valorisierung (»You have the floor Excellency«), wurde durch das plötzliche Stühlerücken, Aufstehen und Wegtreten des Publikums derart gestört, dass sowohl Lawrows Rede als auch die Figur Lawrow – so das Kalkül – nur in beschädigter Form in Erscheinung treten konnten. Der als machtvolle Geste geplanten Rede sollte im leeren Sitzungssaal die politische Energie entzogen werden, die »Täterperspektive«⁹ sollte de-legitimiert werden.

Der Auftritt Lawrows offenbart ein zentrales Problem der Täter:innen-Darstellung: Wie kann ein Mensch, der einer moralisch oder strafrechtlich relevanten Tat beschuldigt wird, vor einem Publikum als solcher inszeniert werden, ohne dabei im selben Zuge potenzielle Effekte der politischen Valorisierung, Legitimierung bis hin zu falscher Überhöhung zu riskieren? Oder mit dem Begriff der Diplomatin Stasch re-formuliert: Wie kann ein Täter oder eine Täterin auf eine Plattform gestellt werden, ohne ihm oder ihr eine Plattform zu geben? Ich werde zeigen, dass sich diese Fragen spätestens seit der Erfassung (moralisch oder juristisch) beschuldigter Menschen durch die Analogmedien stellen, umso drängender sind sie jedoch mit der zunehmenden Mobilität des digitalen Bildes. Um die komplexen Strategien und Effekte der Sichtbarwerdung und (Zur)Schaustellung (be)schuldig(t)er Menschen zu analysieren, wird im Folgenden der Begriff bzw. das kultur- und theatertheoretische Konzept des Auftritts herangezogen und entlang zweier Beispiele aus der Fotografie und dem politischen Dokumentarfilm perspektiviert.

9 Vgl. Eder, Jens: »Aus der Täterperspektive. Nähe und Erkenntnis im Dokumentarfilm«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 25 (2016), S. 45–62.

1. Schauplätze der Anerkennung

Der Begriff des Auftritts bezeichnet die Bedingungen, Praktiken und Effekte des Eintritts einer (dramatischen) Person in einen »Erscheinungsraum«¹⁰, einen kollektiv hergestellten Ort der Sichtbarkeit. Auftritte sind Grenzüberschreitungen und Schwellenübertritte¹¹, sie gehen immer mit einem Ausnahmezustand einher, der sich »als außerordentlicher und außergewöhnlicher Zeitraum von Alltag und Umwelt«¹² abhebt. Dies verleiht dem Auftritt Ereignishaftigkeit, manchmal wird er sogar zu einer »Erschütterung und [einem] Riss in der gedeuteten Welt«¹³. Dabei, und dies ist für eine dokumentarische Lesart entscheidend, ist Unterbrechung und Transformation des Alltags nicht (nur) mit einer De-Realisierung oder Fiktionalisierung verbunden, sondern im Gegenteil, der Produktion von Evidenz. Die Literaturwissenschaftlerin Juliane Vogel spricht von einem »Seinsnachweis«¹⁴, der durch den »Eindruck von »unwiderruflicher Präsenz«¹⁵ und die zwingende Einprägung des erscheinenden Bildes in die Wahrnehmung der Zuschauer:innen erbracht wird. Im antiken griechischen Theater waren es die komplexen technischen Vorrichtungen der Ekkyklemas und der Mechane¹⁶, heute sind es neben den Bühnen des Theaters und des Alltags die kaum mehr

10 Vogel, Juliane: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Fink 2018, S. 11.

11 Vgl. Vogel, Juliane: »Who's there? Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), Auftreten: Wege auf die Bühne, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22–37, hier S. 26.

12 Matzke, Annemarie/Otto, Ulf/Roselt, Jens: »Einleitung«, in: Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien, Bielefeld: transcript 2015, S. 7–16, hier S. 9.

13 Kolesch, Doris: »Auftrittsweisen. Überlegungen zur Historisierung der Kategorie des Auftritts«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), Auftreten: Wege auf die Bühne, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 38–53, hier S. 41.

14 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 14.

15 Vgl. ebd., S. 14.

16 Vgl. D. Kolesch: Auftrittsweisen, S. 41.

zu überschauenden Bildmedien und deren Medientechniken, die solche »Seinsnachweis[e]«¹⁷ effektiv in die Welt setzen.

Grundlegende Aufgaben dieser Medien und Medientechniken sind die Herstellung und Bündelung von Aufmerksamkeit¹⁸ durch die Unterscheidung zwischen Akteur:innen und Publikum, d.h. zwischen Menschen, die *machen* und Menschen, die *schauen*,¹⁹ wobei durch diese Distinktion, so der Theaterwissenschaftler Ulf Otto, »immer auch eine Diskriminierung zwischen denen einher[geht], die schauen müssen/dürfen, und denen, die handeln dürfen/müssen.«²⁰ So vollzieht ein Auftritt einerseits die Trennung zwischen Auftretenden und Zuschauer:innen, andererseits bindet er die beiden Aktanten auch aneinander. Auftreten bedeutet, sich aktiv mit einer »beherrschte[n] Bewegung«²¹ von einem Hintergrund (und von der Gemeinschaft) abzusondern und sich so vor anderen zu sehen zu geben, aber auch »vom Gesehenwerden der anderen durchdrungen«²² zu werden.

Gelingt der Auftritt, kann einem Menschen die Transformation von einem »Niemand« zu einem »Jemand«²³ zuteilwerden. Juliane Vogel beschreibt den Individuationsprozess, den ein Auftritt gewährleisten kann, daher treffend als eine Form der *Geburt*.²⁴ Mit dieser Geburt erlangt ein Auftretender im Idealfall Souveränität, zum einen durch die zeichenhafte Überwindung der »Gebrechlichkeit des Körpers«²⁵ und der Formung eines »artifizielle[n] Auftrittskörper[s]«²⁶. Zum anderen können Auftretende dadurch Souveränität erlangen, dass sie den so

17 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 14.

18 Otto, Ulf: Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien, Bielefeld: transcript 2013, S. 11.

19 Vgl. ebd., S. 11.

20 Ebd., S. 30.

21 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 14.

22 Ebd., S. 11.

23 J. Vogel: Who's There?, S. 25.

24 Vgl. ebd., S. 26f.

25 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 11.

26 Ebd., S. 14.

erlangten »Selbstentwurf machtvoll in einen Raum«²⁷ projizieren, mit ihrem entstehenden Auftrittskörper Räume besetzen, bzw. einnehmen.²⁸ Auftritte erzwingen »Einräumung«²⁹, sie durchkreuzen den Status Quo bestehender Raumordnungen. Idealtypische Auftritte erzwingt etwa ein Souverän, »der einen idealisierten Zeichenkörper mit dem Ziel in Stellung bringt, die auf der Szene vorgefundene Welt zu ordnen und zu unterwerfen«³⁰. Damit klingt bereits eine *Gewaltförmigkeit* des Auftritts an. Der Überschreitungsakt des Auftritts zielt potenziell auf Formen »kriegerische[r] Okkupation«³¹ und der »Unterwerfung eines Territoriums«³².

Die idealtypische Selbstwirksamkeit der Auftretenden ist jedoch nie voraussetzungslos. Möchte eine Person die Amplifizierungseffekte des Auftritts nutzen, »muss [sie] sich in vorgegebenen Form- und Deutungshorizonten bewegen«³³. Auftretende müssen etwa stets der Gefahr des Aufmerksamkeitsverlusts begegnen, da »ungeteilte Aufmerksamkeit [...] unwahrscheinlich«³⁴ ist. So bedarf es »eines nicht unerheblichen Aufwands sie zustande zu bringen, und eines noch größeren, sie aufrecht zu erhalten«³⁵. Deswegen – und dafür ist der Auftritt Lawrows ein eindrückliches Beispiel – sind Auftritte, so der Theaterwissenschaftler Ulf Otto »grundsätzlich prekär«³⁶ und instabil.

Eine kurze Ablenkung der Aufmerksamkeit reicht, um alle Anstrengungen zunichte zu machen. Die Unkenntnis des vorherrschenden

27 Ebd.

28 Ebd., S. 15.

29 Ebd., S. 16.

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 17.

34 U. Otto: Internetauftritte, S. 9.

35 Ebd.

36 Ebd.

Geschmacks oder leichtes Ungeschick im Gebaren lassen alle Wirkungsabsichten obsolet werden.³⁷

Aus diesem Grund muss das »Risiko, das dem szenischen Status quo mit jeder neuen Ankunft droht«³⁸ minimiert, die Effekte der Exponierung müssen berechenbar werden. Es bedarf daher gesellschaftlich vereinbarter und anerkannter Formen der Rahmung, die Juliane Vogel als Auftrittsprotokolle konzeptualisiert. Ein Auftrittsprotokoll

[formalisiert] den Moment des Hinzutretens [...] und die Herstellung von Anwesenheit unter konventionell geregelten Bedingungen. [...] Auch der jubulatorische Auftritt mächtiger Personen – und möglicherweise gerade dieser – muss sich in vorgegebenen Formen und Deutungshorizonten bewegen. Der Selbstentwurf des Ankommenden, so übersteigert er auch sein mag, kann nur glücken, wenn er sich in eine konventionelle Rahmung einfügt, die den Weg zur gesellschaftlichen Anerkennung öffnet.³⁹

Otto betont die Rolle von Institutionen für die Gewährleistung von Wiederholbarkeit gesellschaftlicher Ausnahmeereignisse. Das Theater erscheint dabei nur als eine von vielen möglichen Institutionalisierungsformen. Andere sind Parlamente, Gerichte, TV-Shows, Dokumentarfilme, oder wie im obigen Beispiel eine UN-Versammlung.⁴⁰

Entscheidend für Vogel ist dabei, dass der Auftritt so zum umkämpften Schauplatz gesellschaftlicher Anerkennung wird. Erscheinungsbegehren und Geltungsbedürfnis eines Menschen treffen im Auftritt auf die Erwartungen, »die ein gegebenes soziales System und seine Institutionen an den Auftretenden richten«⁴¹. Mit Richard Sennett spitzt Vogel den Auftritt zu als »Schnittpunkt zwischen dem, was eine Person sein

37 Ebd., S. 37.

38 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 17.

39 Ebd.

40 U. Otto: Internetauftritte, S. 32.

41 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 17.

will und dem, was die Welt zu sein gestattet«⁴². Nach den Theaterwissenschaftler:innen Matzke/Otto/Roselt wird ein Auftritt so zu einem kollektiven Schauplatz einer Gesellschaft, »auf dem entschieden wird, was eine Gesellschaft als Gemeinschaft zusammenhält und wer zu dieser Gemeinschaft überhaupt gehört«⁴³.

Es erscheint naheliegend, warum der Auftritt bzw. die gezielte Inszenierung eines auftretenden Menschen dazu geeignet ist, auf das oben beschriebene Problem der Sichtbarkeit von Täter:innenfiguren zu antworten. Denn Auftritte können einem Menschen eben nicht nur (politische) Souveränität zuteilwerden lassen. Auftritte können Erscheinungsbegehren und strategische Selbstentwürfe gezielt unterwandern, um so den Schritt in die Sichtbarkeit als Absonderung aus der Gemeinschaft der Zuschauenden umzudeuten. Unter das Repertoire des Täter:innenauftritts fallen dabei nicht nur, wie im Falle Lawrows, der (symbolische) Entzug von Aufmerksamkeit oder die Modifikation und Störung von institutionalisierten Auftrittsprotokollen. Täter:inneninszenierungen zeigen spätestens seit dem Aufkommen analoger Bildmedien eine große Bandbreite an Strategien, um Sichtbarkeit eines Menschen, und damit gesellschaftliche Anerkennung, mit den jeweils verfügbaren medialen Mitteln zu kontrollieren.

2. Fotografische Protokolle des Täter:innenauftritts

Beispiele finden sich bereits in den frühen Versuchen des 19. Jahrhunderts, Verbrecher:innen fotografisch zu inszenieren. Wie Susanne Regener in ihrem Buch *Fotografische Erfassung* nachzeichnet, war es seit den 1860er Jahren bis zur Standardisierung der Polizeifotografie durch Alphonse Bertillon in den 1880er Jahren üblich, Delinquent:innen in den Ateliers bürgerlicher Portraitfotograf:innen abzulichten. Delinquent:innen wurden dabei in die Kulissen der »normalen« Kundschaft gesetzt,

42 Sennett, Richard: *The Fall of Public Man*, London: Penguin Books 1977, S. 196; zitiert nach: J. Vogel/C. Wild: *Auftreten.*, S. 18.

43 A. Matzke/U. Otto/J. Roselt: »Einleitung«, S. 10.

meist bestehend aus »symbolischen Versatzstücke[n] bürgerlicher Lebensweise«⁴⁴, etwa dem bürgerlichen Wohnzimmer. Obwohl sich Kriminelle und das Bürgertum an entgegengesetzten Enden gesellschaftlicher Anerkennung befanden, obwohl sich die einen freiwillig fotografieren ließen und die anderen unter polizeilichem Zwang fotografiert wurden, teilten sie sich in dieser Frühphase der Polizeifotografie also die gleichen medialen und ästhetischen Rahmenbedingungen. Zentrale Beobachtung Regeners nach Untersuchungen von Beispielen aus Dänemark, Norwegen, Italien und der Schweiz ist, dass sich in dieser Zeit bestimmte Inszenierungsmuster für die fotografische Darstellung von Verbrecher:innen etablierten. Dabei wird das Bedürfnis erkennbar, die institutionalisierten Bedingungen bürgerlichen Sichtbar-werdens zu modifizieren, um – ähnlich wie bei Lawrow – unter Rahmenbedingungen gesellschaftlicher Anerkennung »das Andere als unterscheidbare Größe zu visualisieren«⁴⁵.

Anhand von Fotografien von Rechtsbrecher:innen in einer norwegischen Kleinstadt beschreibt Regener etwa erste Versuche, durch die Veränderung der Körperachse Unterscheidungen zwischen bürgerlich-Rechtschaffenden und Verbrecher:innen zu ziehen. »Besonders die stereotype, auf gerader Achse ausgerichtete Körperhaltung ist ein Unterscheidungsmerkmal im Vergleich zu den Sitzpositionen bei gewöhnlichen Atelierfotografien.«⁴⁶ So wird der Blick eines Subjekts in die Kamera zu einem Zeichenrepertoire der Täter:innen- Inszenierung, das noch heute Anwendung findet.⁴⁷ Aber auch dezidierte Inszenierungsmöglichkeiten des fotografischen Apparats wurden genutzt, um Differenzen zu den Selbst-Präsentationen des Bürgertums zu ziehen. Implementiert wurden etwa gezielte foto-ästhetische Störungen wie Unterbelichtungen, »unregelmäßige Ausleuchtung, perspektivische Verzerrung und Bildausschnitte, bei denen der Kopf im Verhältnis

44 Regener, Susanne: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, Bielefeld: transcript 1999, S. 51.

45 Ebd., S. 57.

46 Ebd., S. 60.

47 Siehe dazu das Beispiel im nächsten Abschnitt.

zum Körper zu groß erscheint oder Hände abgeschnitten wurden«⁴⁸. Als zentrale Methode kristallisierte sich zudem heraus, »Elemente des Inszenierungssystems aus[zu]lassen«⁴⁹ und dadurch gezielt »Irritation[en]« und »Störfaktoren«⁵⁰ innerhalb der Konventionen bürgerlicher, europäischer Atelierfotografie zu platzieren. Der dänische Atelierfotograf Emil Rye ging etwa nach und nach dazu über, Verbrecher:innen »vor nackter Wand und ohne Staffagematerial«⁵¹ abzulichten, wofür in den Atelierräumen vermutlich »erst Platz geschaffen werden mußte, um den neutralen Hintergrund herzustellen«⁵². Oft blieben vom bürgerlichen Wohnzimmer nur ein Stuhl und eine »Kopf-/Körperstütze, mit der die unfreiwilligen Kunden vor der Kamera fixiert wurden«⁵³. Dies hatte deutliche Auswirkungen auf den Habitus der Abgebildeten:

[D]es üblichen Mobiliars beraubt wirken die Portraitierten unsicher. Eine Frau sitzt nur auf der Stuhlkante und presst die Hände an ihren Leib; ein Mann versucht sich dadurch zu stützen, dass er eine Hand im Hosenbund hält, während die andere mit der Mütze spielt.⁵⁴

Unvorteilhafte Haltungen und Gesichtsausdrücke, Zeichen für die Unsicherheit und Unerfahrenheit der Delinquent:innen mit dem Medium Fotografie, wurden also gezielt nicht korrigiert. So schrieb sich das unfreiwillige *Erleiden* des Dispositivs in den Habitus der Figuren ein.⁵⁵

Offensichtlich geht es bei diesen Inszenierungen also nicht um die Herstellung stabiler Zeichen, die auf eine deviante oder atavistische Innerlichkeit verweisen. Vielmehr wird hier Differenz als sinnlicher Vollzug vorgeführt: Durch foto-ästhetische Störungen (Belichtung,

48 S. Regener: Fotografische Erfassung, S. 57.

49 Ebd., S. 50.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 49.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 50.

55 Vgl. ebd., S. 57.

Perspektive), durch die Einschreibung von Zeichen der Verunsicherung (unvorteilhafte Körperhaltungen und Gesichtsausdrücke) wird der Konflikt zwischen den sichtbar werdenden Figuren und den medialen und sozialen Bedingungen, unter welchen sie sichtbar werden, sinnlich evident. Der Schritt in die Sichtbarkeit wird so als Absonderungsbewegung von Institutionen und Konventionen des bürgerlichen Selbstentwurfs und damit als verweigte Anerkennung in der Gemeinschaft der Rechtschaffenden inszeniert.

3. Filmische Auftrittsprotokolle

Der Dokumentarfilm *DEN TEUFEL AM HINTERN GEKÜSST* (D 1992, R: Arpad Bondy/Margit Knapp) lässt den 2002 verstorbenen Komponisten Norbert Schultze auftreten. In Zeiten des Nationalsozialismus war er Komponist von Soldaten- und Propagandaliedern (*Von Finnland bis zum Schwarzen Meer, Bomben auf Engelland, Panzer rollen in Afrika vor*) sowie von Musik zu Propagandafilmen, etwa der Euthanasie-Propaganda *ICH KLAGE AN* (D 1941, R: Wolfgang Liebeneiner) oder dem Durchhaltefilm *KOLBERG* (D 1945, R: Veit Harlan). Er wurde von Reichspropagandaminister Joseph Goebbels protegiert und beging seine Karriere auf Kosten jüdischer Kolleg:innen, die vom Nazi-Regime mit Berufsverbot belegt, verfolgt und umgebracht wurden.⁵⁶

Vor diesem Hintergrund wird das Erscheinen und Sprechen Schultzes in einem Dokumentarfilm zu einem außergewöhnlichen wie problematischen Ereignis. Ein »Täter [ist] nicht um öffentliche Anerkennung, sondern um Unsichtbarkeit bemüht«⁵⁷, schreibt die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann. Umso eklatanter, wenn der Schritt in die Öffentlichkeit dennoch vollzogen wird. Angesichts drohender Schuld,

56 Vgl. Wiese, Daniel: »Songs von der Führerliste«, in: *Die Tageszeitung: taz* vom 29.01.2000, <https://taz.de/!1251121/>.

57 Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit, Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck 2014, S. 81.

Scham, Verurteilung und Strafe, so die Annahme, ist jede Exponierung vor einem Publikum ein peinlicher⁵⁸, ja existenzgefährdender Akt. Diese Annahme muss jedoch im Falle des Komponisten Schultze mehrfach modifiziert werden. Denn Schultze war trotz seiner (im Film weitgehend uneingestanden) Schuld nie um Unsichtbarkeit bemüht. Im Gegenteil: Nach Ende des Zweiten Weltkriegs konnte er seine Karriere ohne Unterbrechung fortsetzen. Er nahm hohe Positionen in der Kulturwirtschaft ein, komponierte weiterhin für Opern, Operetten und Theater.⁵⁹ Sein Gassenhauer *Lili Marleen* wird bis heute gesungen.⁶⁰ Wenn die Filmemacher:innen Norbert Schultze nun *erneut* eine (filmische) Bühne geben, schreiben sie also eine problematische Wiederholung fort. Irritierenderweise erhält Schultze also *trotz allem* eine Plattform. Ihm werden apologetische Manöver erlaubt, er darf seine Perspektive auf sein Leben und seine (Un-)Schuld erörtern. Er darf sogar seine Propaganda-Lieder (u.a. *Bomben auf Engelland*⁶¹) zum Besten geben. Es ist also offensichtlich ein gezielter *Eklat*, den der Film

58 Erving Goffman beschreibt in *Stigma. Über die Techniken der Bewältigung beschädigter Identität* die Peinlichkeit, die sich bei der Begegnung mit einem Stigmatisierten einstellt, als interaktive Feedbackschleife: »Jede mögliche Quelle von Peinlichkeit für den Stigmatisierten in unserer Gegenwart wird zu etwas, wovon wir instinktiv spüren, dass er sich dessen bewusst ist, auch bewusst, dass wir uns dessen bewusst sind, ja sogar bewusst unserer Situation von Bewusstheit hinsichtlich seiner Bewusstheit; dann ist die Bühne bereitet für den unendlichen Regress wechselseitiger Rücksichtnahme, von dem uns die Meadsche Sozialpsychologie zwar das Wie des Beginnens, aber nicht das Wie des Aufhörens verrät[.]« Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, S. 29.

59 Vgl. Wiese, Daniel: »Norbert Schultze, Schlagerkomponist«, in: *Die Tageszeitung: taz* vom 29.01.2000, https://taz.de/!1251122/sowie_Schultze,_Norbert:_Mit_dir,_Lili_Marleen._Die_Lebenserinnerungen_des_Komponisten_Norbert_Schultze_, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1996.

60 Einen Auftritt erhielt das Lied etwa 2019 bei dem Staffelfinale der SAT.1 Show THE VOICE SENIOR, <https://www.youtube.com/watch?v=Bs4qcEWa3eA> vom 18.01.2019.

61 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=LTPwBl8DoeoTC> vom 09.02.2015, TC: 00:27:29–00:38:18.

herstellt: Bondy gibt einer moralisch problematischen Figur eine Bühne und verlängert damit auf den ersten Blick die Autorschaft und das Erscheinungsbegehren eines Menschen, dem solche Möglichkeiten der Selbstinszenierung eigentlich aus ethischen Gründen nicht zustehen sollten.

Jedoch wird auch hier versucht, ungewollte Valorisierungs- und Amplifizierungseffekte zu entschärfen. Gezielt werden die Bedingungen, unter denen Schultze auftritt, modifiziert, kontrolliert und reflektiert. Dies ist bereits in den ersten Minuten des Filmes erfahrbar:

Aufblende. Weder Original-Ton noch Musik sind zu hören. Nur das indifferente, elektrische Rauschen einer unveränderten Raum-Atmo begleitet das Erscheinen des ersten Bildes nach den Schrifttafeln des Vorspanns: es zeigt symmetrisch-diagonal durchs Bild laufende Fugen eines hellbraunen Fliesenbodens. Die Kamera schwenkt sehr langsam nach oben, bis ein mit hellbraunem, genietetem Leder überzogener Art Deco Holzstuhl ins Bild kommt, der vor einer weißen Wand steht und einen Schlagschatten auf die Fliesen wirft. Zwei Steckdosen sind links und rechts des Stuhls in die Wand eingelassen.⁶²

Der kunstvolle, beinahe dramatisch inszenierte Eintritt des Stuhls in den Bildraum steht in einem eigentümlichen Missverhältnis zu der Profanität des Objekts und der Mise en Scène. Außerdem stimmt etwas nicht mit dem Farbabgleich. Der 16mm-Kunstlichtfilm gibt zwar das elektrische Raumlicht neutral wieder, doch das ebenfalls vorhandene Tageslicht erscheint zu *blau*. Boden, Wand und der Stuhl sind daher mit undefinierten, »matschigen« Farben überzogen.

Mit dem Auftritt des Stuhls erklingt ein Voice-Over, eine sanfte, männliche Stimme, die sich in langsamem Erzählduktus über das Rauschen der Raum-Atmo legt. Die Stimme beschreibt das, was im Bild zu sehen ist, nutzt dafür jedoch eigentümlicherweise die Vergangenheitsform: »Der Raum war kahl, streng, weiß. Ein geschichtsloser Raum, an den sich keine Erinnerungen knüpfen.«⁶³ Der immer noch andauernde, ungeschnittene Schwenk erkundet den Raum, in dem der Stuhl

62 Ebd., TC: 00:01:24-00:01:43.

63 Ebd., TC: 00:01:33-00:01:41.

steht, während die Stimme fortfährt: »Die Wände ohne Bilder. An der Hinterseite ein Fenster, ein Stuhl, das Klavier.«⁶⁴ Der Schwenk führt die Bewegung nach rechts fort, bis jetzt das angekündigte, dunkelbraune Steinway-Klavier ins Bild kommt, auf dem ein Glas Rotwein platziert wurde. Die Stimme fährt fort:

Hier setzte er sich hin. In die Mitte des Zimmers, nahm ab und zu einen Schluck Rotwein und begann von seinem Leben zu erzählen. Von seiner Berührung mit der Macht und der Wirkung seiner Musik.⁶⁵

Das Bild springt auf eine Großaufnahme der Klaviertastatur und setzt seine Schwenkbewegung fort. Eine große, offene Terrassentüre kommt ins Bild. Doch kein Wind, kein Vogelgezwitscher, kein Verkehr ist zu hören, nur das Summen der Apparate der Tonaufzeichnung.

Er erzählte gerne, obwohl er an manchen Stellen dort verharnte, wo er eigentlich beginnen müsste. [...] Die Kamera und die Mikrofone nahm er wie ein ewiges Gegenüber wahr, das erzähltes Leben wieder auf ihn zurückwarf. Unbeschadet.⁶⁶

Der Film springt zurück zum Anfangsbild: Der Stuhl vor der weißen Wand und das angeschnittene Fenster in einer Halbtotale. Zum ersten Mal ist jetzt auch identifizierbarer Original-Ton zu hören: Klackende Schritte ertönen und materialisieren sich anschließend im Bild. Ein älterer Mann tritt in den Bildausschnitt.⁶⁷

Mit zielgerichteten, aber etwas steifen Schritten geht der Mann auf den Stuhl zu. Er muss eine umständliche Pirouette vollziehen und die Hosenbeine anheben, um sich frontal auszurichten und auf dem Stuhl Platz zu nehmen. Nicht nur die unvorteilhafte Körperhaltung erinnert an die oben beschriebenen, frühen Täterfotografien. Wie bei einer erkennungsdienstlichen Erfassung sitzt er jetzt *en-face* zur Kamera und

64 Ebd., TC: 00:01:45-00:01:50.

65 Ebd., TC: 00:01:53-00:02:05.

66 Ebd., TC: 00:02:08-00:02:44.

67 Ebd., TC: 00:02:47-00:02:54.

dabei buchstäblich mit dem Rücken zur Wand. Mit beiden Händen umgreift er zunächst die Stuhllehnen, sucht dann aber eine unverkrampftere Haltung. Er beginnt zu sprechen: »Eigentlich wollte ich nie Komponist werden. Ich wollte gerne Musiker werden. Aber komponieren?«⁶⁸ Es ist ein hör- und sehbar geübter Text. Beinahe zu sehr bedacht auf klare Struktur, melodische Abwechslung und dramaturgische Bögen folgt der Mann, so der Eindruck, einem selbst- oder fremdverfassten Skript. Dabei spricht er betont gut gelaunt, als wolle er der formalen Situation etwas Leichtigkeit abgewinnen. Während seines Monologs blickt er direkt ins Objektiv der Kamera – er weiß also um sein Publikum – richtet den Blick aber auch immer wieder auf den Boden, wie um sich an den (vereinbarten) Text zu erinnern. Trotz der Bemühung um Leichtigkeit wird deutlich: Der Auftritt kostet Energie. Mit der rechten Hand hält er seinen linken Zeigefinger fest umklammert. Eingesunken sitzt er in der unteren Mitte des Bildes. Der weitaus größte Teil des Bildes wird von der kahlen Wand und dem Fenster im Hintergrund eingenommen, die sich wie eine rahmende Last auf seine hängenden Schultern legen.

Abb. 1: Schultze tritt ins Bild.



Schultze erfährt hier im wahrsten Sinne eine Zurschaustellung, er wird *vor* den und *für* die Augen eines Publikums exponiert. Dies wird deswegen so auffällig, weil das Eintreten in den Bildraum ostentativ zur Schau gestellt wird. Erst geraten Objekte, ein Stuhl, ein Fenster, ein Klavier durch die langsamen Bewegungen der Kamera in den Rahmen

68 Ebd., TC: 00:02:54-00:03:00.

des Bildes. Dann wird durch das Voice-Over das Erscheinen eines Mannes angekündigt. Schließlich tritt ein Mensch aktiven Schrittes ins Bild. Aber auch nachdem der Mann den Eintritt in die Sichtbarkeit vollzogen hat, bleiben die Bedingungen der Schaustellung auffällig.

Die fehlende akustische Atmosphäre produziert etwa den Eindruck einer Künstlichkeit, die das Zimmer, in dem Schultze auftritt, deziert von einer alltäglichen Raumsituation abhebt. Die Setzung des Lichts wird durch die ›fehlerhafte‹ Mischung von Kunst- und Tageslicht auffällig. Die formalisierten Plansequenzen stellen ihre Kunsthandwerklichkeit genauso aus wie die ostentative Kunstsprache der Voice-Over-Stimme (insbesondere die irritierende, dramatische Vergangenheitsform). Außerdem wirken weder Schultzes Sprechen noch seine Körperhaltung authentisch, sondern provozieren irritierende Fragen nach Absprachen und Skripten. Schließlich legt auch der (in der Filmgeschichte) außergewöhnliche Blick Schultzes in die Kamera das filmische Dispositiv offen.⁶⁹

Es ist keine schmeichelhafte Bühne, die Schultze hier bereitet wird, sondern eine von kontrollierten Störungen durchsetzte. Der Titel des Films übersetzt sich in eine ästhetische Erfahrung: »Du hast den Teufel am Hintern geküsst, das wischt dir keiner mehr ab«⁷⁰, soll einmal ein amerikanischer Verwandter gegenüber Schultze bemerkt haben.

69 Vgl. dazu Christian Metz' Beschreibung der Reflexivität des in die Kameralinse gerichteten Blickes: »Wie die steigende Flut im Mündungstrichter eines Flusses, der sich ins Meer ergießt, wie ein Blick, den der Spiegel auffängt und mir zurückwirft, ist der Blickstrahl aus den Augen der Figur gegenläufig zum gewöhnlichen Fluß aus dem Projektionsapparat (er hält ihn auf) und auch zu den auf die Leinwand gerichteten Augen des Betrachters: ein Stillstellen, das ein wenig dem prekären Schwebezustand einer Wippe vergleichbar ist, deren beide Sitze auf halber Höhe in der Luft stehen. Der Blick in die Kamera führt hier eine Umkehrung ein, die dem Dispositiv die Unschuld nimmt und es mit einem großen, umgewendeten Strich hervortreten läßt.« Metz, Christian: Die unpersonliche Enunziation oder der Ort des Films, Münster: Nodus 1997, S. 31.

70 Vgl. https://www.basisfilm.de/basis_neu/seite4.php?id=68&inhalt=inhalt vom 01.03.2022.

Tatsächlich bleibt während des gesamten Films der unbestimmte Eindruck eines untüchtigen Makels, einer irreduziblen Gefangenheit und Verstricktheit in die Bedingungen, die Schultzes Erscheinen gewährleisten.

4. Auftrittsprotokolle im Netz

Dass die Vermeidung einer Überhöhung und Verklärung eines Täters nicht vollends gelingt, zeigt ein Blick in die Kommentarspalte des YouTube-Uploads von *DEN TEUFEL AM Hintern geküsst*. Auch hier wird um die Bedeutung des Auftritts gerungen. Der User *Vlad Ratzen* lobt etwa: »dieses filmdokument stammt noch aus einer zeit, in der man es dem zuschauer überlassen hat sich ein eigenes urteil zu bilden« [sic!]. *Walter Russel* dagegen sieht in der Inszenierung ein »Tribunal«: »Es wird versucht, auf unsägliche schulmeisterliche Art, ihn als Nazi darzustellen, ihn in die Pfanne zu hauen« [sic!]. Der 15-mal »gelikte« Kommentar des Users *Wittmann73* (eine Deutschlandflagge zierte sein Profilbild) lautet: »RIP Norbert Schultze, unvergessen!« Ein User mit Reichsflagge als Profilbild und dem Usernamen *DenTodGeben DenTodNehmen* (eine vom deutschen Verfassungsschutz verbotene Losung der SS) nutzt eine YouTube-spezifische Zugriffsmöglichkeit auf den Film: Er verlinkt in seinem Kommentar auf den Time-Code »1:26:35« des Videos und schreibt: »wow schön. I wish he did the whole Russlied on Piano like that.«⁷¹ [sic!] Die Kommentare zeigen, wie prekär die Figurationsprozesse eines Auftritts sind, gerade in der Ära des *Post-Cinema*, in der ein ursprünglich für das Kino produzierter Film tendenziell unkontrolliert zirkulieren und die unterschiedlichsten, und kaum mehr zu antizipierenden Aufführungsmodalitäten und Zuschauer:innenschaften hervorbringen kann. Auftreten bedeutet also immer auch eine (gefährliche) Mobilisierung; die Möglichkeit, unter geänderten Rahmenbedingungen nicht nur neue Rezeptionsweisen, sondern auch

71 Vgl. die Kommentarspalte unter dem Video; <https://www.youtube.com/watch?v=LTPwBl8DoeoTC>, zuletzt aufgerufen am 22.08.2020.

ein neues Publikum hervorzubringen und so eine strategische Rücknahme von Sichtbarkeit in einen triumphalen Auftritt zu verwandeln (oder umgekehrt).

Erst in der Erinnerung, im Gespräch oder im Gerücht, in der Aufzeichnung oder im Aufsatz wird der Auftritt zu einem distinkten Etwas, das stattgefunden hat und in der Erzählung von diesem Stattfinden als Ereignis Bedeutung erlangt. Die Bedeutung des Auftritts kommt erst durch seine Vermittlung zustande, indem er kritisiert, kommentiert und kanalisiert wird [...]⁷²

schreiben die Theaterwissenschaftler:innen Matzke/Otto/Roselt. Und so ist auch der inszenierte Boykott von Lawrows Rede dem ausgeliefert, was im Nachhinein mit ihm gemacht wird. Die Kommentare unter den zahlreichen YouTube-Uploads, die das Ereignis am 01.03.2022 dokumentieren, machen deutlich, dass zwar manche einen Autoritätsverlust oder gar eine Stigmatisierung Lawrows wahrnehmen:

His legacy will ALWAYS be connected with this event! Not only himself, but also his children, grandchildren, great grandchildren and generations to come will live in shame caused of what he did: Genocide on civilian Ukrainians and one of the world's biggest liars who is disguised in diplomacy [sic!].⁷³

Wesentlich häufiger rücken jedoch die Diplomaten:innen selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit, ihnen wird Arbeitsverweigerung oder gar *cancel-culture* vorgeworfen.⁷⁴ Wie bereits bei Schultze lauert also auch bei diesem im Netz zirkulierenden Täterauftritt die Gefahr einer Täter-Opfer-Umkehr.

Und dennoch liegt gerade in der Instabilität und Fluidität solcher Auftritte ihr größtes politisches Potenzial. Denn erst dort, wo Auftritts-

72 A. Matzke/U. Otto/J. Roselt: Einleitung, S. 11.

73 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=JRSz82dDto> vom 02.03.2022.

74 Vgl. die Kommentarspalte unter <https://www.youtube.com/watch?v=ozgGPWnVLkY> vom 01.03.2022.

protokolle gestört und in die Reflexion gezwungen werden, lässt sich eine Alternative zu ihnen denken. Erst die konzertierte Boykottaktion gegen Lawrow, erst die gezielte Störung der Protokolle des UN-Menschenrechtsrats ermöglichen es dem ukrainischen Diplomaten Kyslytsya, die Bedingungen zu antizipieren, unter denen Lawrow *in Zukunft* zugehört und zugesehen werden soll; den Bedingungen des Internationalen Gerichtshofes der UN. Unter diesen würde er nicht mehr als Diplomat oder Politiker, sondern als Kriegsverbrecher auftreten: »We will listen to you at International Tribunal for War Crimes of Putin's Regime.«⁷⁵

Abb. 2: Twitter-Post des ukrainischen Diplomaten Sergiy Kyslytsya.



75 <https://twitter.com/SergiyKyslytsya> vom 01.03.2022.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit, Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München: C.H. Beck 2014.
- Eder, Jens: »Aus der Täterperspektive. Nähe und Erkenntnis im Dokumentarfilm«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 25 (2016), S. 45–62.
- Goffman, Erving: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963.
- Kolesch, Doris: »Auftrittsweisen. Überlegungen zur Historisierung der Kategorie des Auftritts«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), Auftreten: Wege auf die Bühne, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 38–53.
- Matzke, Annemarie/Otto, Ulf/Roselt, Jens: »Einleitung«, in: Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien, Bielefeld: transcript 2015, S. 7–16.
- Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films, Münster: Nodus 1997.
- Otto, Ulf: Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien, Bielefeld: transcript 2013.
- Regener, Susanne: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, Bielefeld: transcript 1999.
- Schultze, Norbert: Mit dir, Lili Marleen. Die Lebenserinnerungen des Komponisten Norbert Schultze, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1996.
- Sennett, Richard: The Fall of Public Man, London: Penguin Books 1977.
- Vogel, Juliane: »Who's there? Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), Auftreten: Wege auf die Bühne, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22–37.
- Vogel, Juliane: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Fink 2018.
- Vogel, Juliane/Wild, Christopher: »Auftreten. Wege auf die Bühne«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), Auftreten: Wege auf die Bühne, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 7–21.

Internetverzeichnis

- DEN TEUFEL AM HINTERN GEKÜSST auf YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=LTpwBl8DoeoTC> vom 01.03.2022.
- Kyslytsya, Sergiy: o. T., <https://twitter.com/SergiyKyslytsya> vom 01.03.2022.
- Hondl, Kathrin: »Ein leerer Saal aus Protest gegen Russland« in *tageschau.de* vom 01.03.2022, <https://www.tagesschau.de/ausland/europa/lawrow-menschenrechtsrat-101.html>.
- Lawrow, Sergei: »Foreign Minister Sergey Lavrov's remarks at the High-Level Segment of the UN Human Rights Council's 49th session, via videoconference, March 1, 2022«, <https://russische-botschaft.ru/de/2022/03/02/foreign-minister-sergey-lavrovs-remarks-at-the-high-level-segment-of-the-un-human-rights-councils-49th-session-via-videoconference-march-1-2022/vom> 01.03.2022.
- O. A.: »Während Lawrow- Rede im UN-Menschenrechtsrat: Dutzende Länder verlassen den Saal«, in: Redaktionsnetzwerk Deutschland vom 01.03.2022, <https://www.rnd.de/politik/lawrow-rede-im-un-menschenrechtsrat-dutzende-laender-verlassen-den-saal-YSFOV6RQQ5DH7QHFR6ZRNKVAI4.html> vom 01.03.2022.
- O.A.: »BASIS- FILM VERLEIH BERLIN – Den Teufel am Hintern geküsst«, https://www.basisfilm.de/basis_neu/seite4.php?id=68&inhalt=inhalt vom 01.03.2022.
- Wiese, Daniel: »Songs von der Führerliste«, in: Die Tageszeitung: taz vom 29.01.2000, <https://taz.de/!1251121/>.
- Wiese, Daniel: »Norbert Schultze, Schlagerkomponist«, Die Tageszeitung: taz vom 29.01.2000, <https://taz.de/!1251122/>.
- The Voice Senior: »Lale Andersen – Lili Marleen (Gabriele Treftz)«, <https://www.youtube.com/watch?v=Bs4qcEwA3eA> vom 18.01.2019.
- WION: »Diplomats at UN boycott Russian Foreign Minister Lavrov's speech«, https://www.youtube.com/watch?v=JR_Sz82dDto vom 02.03.2022.
- Guardian News: »Dozens of diplomats walk out during Russian foreign minister's UN speech«, <https://www.youtube.com/watch?v=ozgGPWnVLkY> vom 01.03.2022.

Filmverzeichnis

DEN TEUFEL AM HINTERN GEKÜSST (D 1992, R: Arpad Bondy/Margit Knapp).

ICH KLAGE AN (D 1941, R: Wolfgang Liebeneiner).

KOLBERG (D 1945, R: Veit Harlan).

Die haptische Kamera

Manuelle Kameraführung in selbstdokumentarischen Videos

Robert Dörre

Die fortschreitende Weiterentwicklung des Kameraapparates lässt immer wieder auch die Frage nach den Kompliz:innenschaften zwischen technologischer, epistemologischer und (medien-)ästhetischer Entwicklung aufkommen. So formierten sich etwa im Zuge der anwachsenden Verfügbarkeit mobiler Ton- und Bildaufnahmetechnik in den 1950er und 60er Jahren nicht nur neue ästhetische Stile im dokumentarischen Filmschaffen, sondern auch eigene, teilweise konfligierende Methodologien des Dokumentierens, die wiederum auch den Status der genutzten Aufzeichnungsapparate zur Disposition stellten.¹ Ähnlich tiefgreifende Veränderungen lassen sich seit dem Aufkommen handlicher Camcorder und hochauflösender Smartphone-Kameras beobachten: Auf den Plattformen der sozialen Medien emergierten in Auseinandersetzung mit diesen technischen Innovationen neue Stile der manuellen Kameraführung, die mittlerweile in die bildästhetischen Wissensbestände der Digitalkultur eingegangen sind und ein weiteres Mal das Nachdenken über den oben angedeuteten Zusammenhang stimulieren.

1 Beyerle, Mo: »Das Direct Cinema und das Radical Cinema« in: Mo Beyerle/Christine N. Brinckmann (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct cinema und Radical cinema*, Frankfurt a.M.: Campus 1991, S. 29–5, hier S. 29ff.

Für dessen eingehendere Untersuchung greife ich eine aktuelle Tendenz der Kameraführung heraus, die besonders in kontemporären Video-Blog-Formaten anschaulich wird und deren Stil als Sonderform dessen betrachtet werden kann, was in der Forschung gemeinhin als »Handkameraästhetik«² bezeichnet wird. Die Bilder verweisen nämlich in ihrer Bewegtheit nicht bloß auf die Anwesenheit einer Person hinter dem Aufnahmeapparat – ein Effekt, den Christine N. Brinckmann mit dem Begriff der »anthropomorphen Kamera«³ adressiert hat –, sondern die manuell geführte Kamera wendet sich immer wieder auch denjenigen zu, die sie bedienen. Damit rückt die Beziehung der Kamera zum dokumentierten und dokumentierenden Selbst in den Fokus des Bildes. Demgemäß spreche ich von den in sozialen Medien beliebten Video-Blog-Formaten wie dem sogenannte *Follow me around* von selbstdokumentarischen Videos.

Unter Selbstdokumentation verstehe ich eine medienästhetische Praktik des Dokumentierens eines Selbst durch sich selbst. Selbstdokumentarische Videos erwecken in diesem Sinne den Eindruck autodokumentarische Artefakte zu sein und machen so gesehen immer auch die medialen Bedingungen ihrer Entstehung zum Gegenstand. Eindrücklich wird das besonders an der Pose des ausgestreckten Arms, die sowohl die Aufnahmesituation an sich als auch die manuelle Handhabung der Kamera ostentativ herausstellt. Diese Konfiguration ist von den Bildkonventionen des fotografischen Selfies her bekannt, weswegen der entsprechende Bildtypus zuweilen analog als »video selfie«⁴ bezeich-

-
- 2 Kuhn, Markus: »Das narrative Potenzial der Handkamera: Zur Funktionalisierung von Handkameraeffekten in Spielfilmen und fiktionalen Filmclips im Internet« in: *Diegesis* 2 (2013), S. 92–114, hier S. 92.
 - 3 Brinckmann, Christine N.: »Die anthropomorphe Kamera« in: Mariann Lewinsky Sträuli/Alexandra Schneider (Hg.), *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos 1997, S. 276–301, hier S. 277.
 - 4 Krautkrämer, Florian/Thiele, Matthias: »The Video Selfie as Act and Artifact of Recording«, in: Julia Eckel/Jens Ruchatz/Sabine Wirth (Hg.), *Exploring the Selfie. Historical, theoretical and analytical approaches to digital self-photography*, Cham: Palgrave Macmillan 2018, S. 239–259.

net wird. Obwohl es bereits seit den 1920er Jahren mobile, handliche Kameras gibt, mit denen entsprechende Aufnahmen durchaus möglich gewesen wären, wird diese Form der manuellen Kameraführung erst auf sozialmedialen Plattformen zu einem dominanten ästhetischen Modus. Der Beitrag versucht in einem ersten Schritt medienhistorische Gründe für diesen Umstand zu erschließen, um sich im Anschluss einem rezeptionsästhetischen Effekt zu widmen, der aus den kontemporären Stilen manueller Kameraführung resultiert und für den ich den Begriff der *haptischen Kamera* vorschlagen möchte.⁵

1. Kurze Geschichte der Handkamera

Besonders im Vergleich zum Ausmaß schriftbasierter Selbstdokumentation etwa in Tagebüchern und Autobiografien konnte man lange Zeit nur von einer spärlich verbreiteten selbstdokumentarischen Praktik mittels audiovisueller Inskriptionsverfahren sprechen.⁶ Selbst im Dokumentarfilm sind autobiografische Versuche erst seit Beginn der 1960er Jahre zu beobachten und bis heute eine marginale Erscheinung geblieben.⁷ Erst durch neue Verbreitungskanäle und Rezeptionsbedingungen im Internet konnten sie gleichsam zu einem massenmedial-partizipativen Phänomen werden und im Zuge dessen auch neue Pu-

-
- 5 Der vorliegende Artikel basiert auf einem Unterkapitel meiner Dissertation, die sich mit selbstdokumentarischen Videos beschäftigt. Im Folgenden konzentriere ich mich jedoch auf Aspekte der Kameraführung und ihrer medienhistorischen Entwicklung. Für eine extensivere Einordnung siehe: Dörre, Robert: *Mediale Entwürfe des Selbst. Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*, Marburg: Büchner 2022, S. 76ff.
 - 6 Vgl. Bellour, Raymond: *Eye for I. Video self-portraits*, New York: Independent Curators Inc. 1989, S. 7f.
 - 7 Vgl. Decker, Christof: »Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiografischen Dokumentarfilm«, in: Renate Hof/Susanne Rohr (Hg.), *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*, Tübingen: Stauffenburg 2008, S. 169–184, hier S. 169ff.

blika formieren.⁸ Dennoch ist es erstaunlich, dass es in der Geschichte des Bewegtbildes *cum grano salis* auch sonst keine paradigmatischen Vorläufer für eine manuell geführte Kamera gibt, die sich dem filmenden Selbst zuwenden würde. Ein Blick in die Mediengeschichte mobiler Kameras kann indessen einen interessanten Blickwinkel auf die sich aufdrängende Frage bieten: Warum eigentlich nicht?

Die Geschichte der Handkamera⁹ setzt etwas später als die Geschichte des Kinos ein: Ab den frühen 1920er Jahren erscheinen erste federbetriebene Modelle auf dem Markt.¹⁰ Die Apparate weisen eine kompakte Form und ein geringes Gewicht auf und sind daher händisch bedienbar. Durch den Federantrieb fällt zudem das manuelle Kurbeln, mit dem der Transport des Filmstreifens durch die Apparatur in Gang gesetzt und gehalten wird, weg.¹¹ Trotz ihrer Handlichkeit ist mir kein Film dieser Zeit bekannt, in dem die Kamera sich dem filmenden Subjekt selbst zuwendet. Das mag verschiedene Gründe haben: Wegen ihrer kompakten Form boten die Kameras zunächst einmal nur äußerst wenig Platz für Filmmaterial. Das Modell *Cine Sept* der Firma Debrie konnte beispielsweise lediglich 5m Filmstreifen fassen, was einer Aufnahmezeit von ca. 15s entspricht.¹² In einer Zeit, in der dokumentarisches Filmen vor allem als Entdeckungsreise konzipiert

8 Vgl. Pscheida, Daniela/Trültzsch, Sascha: »Veröffentlichte Privatheit im Bild. Zur neuen Kultur der Freizügigkeit in internetbasierten sozialen Netzwerken«, in: Daniela Pscheida/Sascha Trültzsch (Hg.), *Das Web 2.0 als Agent kulturellen Wandels*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009, S. 245–269, hier S. 253f.

9 Im Rahmen dieser Untersuchung beschränke ich mich auf die Filmgeschichte Westeuropas und Nordamerikas. Ob meine These indes auch für andere kinematografische Traditionen Erklärungskraft besitzt, wäre erst noch zu prüfen.

10 Vgl. Prümm, Karl: »Allgegenwärtige Beweglichkeit. Ausdruckspotenziale der DV-Kamera«, in: Andreas Kirchner/Karl Prümm/Martin Richling (Hg.), *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*, Marburg: Schüren 2008, S. 72–85, hier S. 76; Zimmermann, Patricia R.: *Reel families. A social history of amateur film*, Bloomington: Indiana University Press 1995, S. 29–31.

11 Vgl. Müller, Jürgen K.: *Große Bilder mit kleinen Kameras*, Konstanz: UVK 2011, S. 50ff.

12 Vgl. ebd. S. 50.

war – Filme über Expeditionen, ›fremde‹ Kulturen, Landschaften oder Städte waren sehr erfolgreich¹³ – lag es wahrscheinlich nicht besonders nahe, den ohnehin äußerst kurzen Filmstreifen, mit Aufnahmen der Filmschaffenden selbst zu belichten; ganz zu schweigen von den hohen Kosten, die für Filmmaterial immer noch anfielen.¹⁴

Die Verwendung der frühen Handkamera widerspricht in jedem Fall der Vorstellung eines technischen Determinismus: Ein Aufnahmeapparat wird nicht schon deshalb als selbstdokumentarische Kamera verwendet, weil es potenziell möglich ist, ihn so zu bedienen. Technische und ästhetische Entwicklung stehen stattdessen in einem Wechselverhältnis. So waren gerade in den 1920er Jahren Filmschaffende z.B. auch an der Ideenfindung und Weiterentwicklung der Handkameratechnik maßgeblich beteiligt.¹⁵ Dieser Eindruck eines ko-konstitutiven Verhältnisses lässt sich ebenso mit Blick auf die 1950er und 60er Jahre gewinnen, in denen innovative Apparate dem mobilen Kameraeinsatz im Dokumentarfilm zu neuer Blüte verhelfen.

Als besonders einflussreich gilt die seit Beginn der 1950er Jahre erhältliche *Arriflex 16mm*, die sowohl portabel eingesetzt werden konnte als auch synchrone Tonaufnahmen ermöglichte. Dennoch entstanden im Anschluss daran mit *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité* sehr unterschiedliche Einsatzweisen der *Arriflex*-Kamera, die gar als Gegenprogramme

13 Vgl. Barnouw, Erik: *Documentary. A history of the non-fiction film*, New York: Oxford University Press 1985, S. 33ff.; Ellis, Jack C./McLane, Betsy A.: *A new history of documentary film*, New York: Continuum 2005, S. 12ff.

14 Auch für den Amateur:innen-Film war der Einsatz von Handkameras immens bedeutsam. Wenngleich die Filmbestände noch schwerer zugänglich und überschaubar sind als industrielle Produktionen, deuten Untersuchungen darauf hin, dass die Dokumentation von Landschaften und Reisen ebenfalls eine bedeutsame Verwendungsweise darstellte. Zentrales Motiv des frühen Amateur:innenfilms bildet jedoch die Familie, die vorwiegend als Medium-Shot visuell eingefangen wurde, vgl. P. R. Zimmermann: *Reel Families*, S. 31–81.

15 Vgl. Prümm, Karl: »Das schwebende Auge. Zur Genese der bewegten Kamera«, in: Harro Segeberg (Hg.), *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*, Marburg: Schüren 2004, S. 235–256, hier S. 241f.

zueinander gelesen werden können. Von Selbstdokumentation im zuvor definierten Sinne kann aber auch bei diesen Bewegungen nicht die Rede sein. Neben 1.) technischen Gegebenheiten und 2.) ästhetischen Konventionen¹⁶ scheint hierfür ein weiterer Aspekt ausschlaggebend zu sein, den ich als 3.) Epistemologie der Handkamera beschreiben möchte. Diese Dimension ist in der Forschung bisher eher implizit thematisiert worden. Karl Prümm bezeichnet die Handkamera beispielsweise als »Wunschmaschine der neuen Art, dem Körper des Kameramannes und seiner Bewegungsmotorik vollkommen angepasst, seinem Körper quasi einverleibt«¹⁷.

Was Prümm hier schon für die frühen Apparate konstatiert, mutet als Beschreibung für eine Handkamera vielleicht *prima facie* etwas seltsam an, weil es überhaupt nicht um das Führen des Apparates aus der Hand geht. Die Kamera erscheint in seinen Ausführungen nicht als bloße Extension des Körpers, sie ist vielmehr an diesen ge-, bzw. mit diesem verbunden. Technischer Apparat und Bewegungsapparat treten in Symbiose, weshalb der Terminus *Handkamera* rückblickend nicht durchgehend wortgetreu gebraucht wurde. Auch wenn Kameras wie die *Arriflex 16mm* also in der Hand gehalten, und nicht wie eine Steadycam am Körper fixiert wurden, waren sie noch vielmehr somatisches als manuelles Medium. Weder die Bauweise des Apparats noch die Praktiken seiner Nutzung zeugen demnach von einem Wissen über das Führen der Kamera aus der blanken Hand. Akademische Auseinandersetzungen mit dem autobiografischen Film bezeugen zum Teil sogar, dass es selbst an dem bloßen Vorstellungsvermögen für den Gebrauch einer solchen Kamera mangelte. Christof Decker akzentuiert beispielsweise die

16 Der Entstehung und Wirksamkeit solcher Konventionen müsste man sich für eine umfangreiche Geschichte der Handkamera eingehender widmen als es hier möglich ist. Instruktive Ausführungen hierzu können aber der bestehenden Forschungsliteratur entnommen werden: Vgl. z.B. C. N. Brinckmann: Die anthropomorphe Kamera, S. 280ff. und P. R. Zimmermann: *Reel Families*, S. 12–89.

17 K. Prümm: *Das schwebende Auge*, S. 254.

Verunsicherung, die in der Frage steckt, woher der Blick und die Wahrnehmung auf das autobiografische Subjekt kommen. Denn für diese Frage gibt es schon aus praktischen Gründen nur zwei Antworten: Entweder die Kamera wurde einer anderen Person übergeben, um das Auto-Subjekt zu filmen, dann ist es keine Selbst-Wahrnehmung mehr. Oder die Kamera wurde auf ein Stativ montiert und das Auto-Subjekt stellt sich in den Bildkader wie vor einen Spiegel.¹⁸

Die Kamera aus der Hand auf sich selbst zu richten, wird als Option von Decker gar nicht angeboten. Diese Form der Kameraführung war nicht nur kein Teil der ästhetischen Überzeugung des Dokumentarfilms, kam nicht nur in der Praxis nicht vor, sondern wurde lange Zeit noch nicht einmal ernsthaft in Erwägung gezogen.¹⁹

Für die Geschichte der Selbstdokumentation sind indes die weiteren technischen und ästhetischen Entwicklungen im Laufe der 1960er Jahre prägend: Mit dem Aufkommen der *Sony Portapak* – einer der ersten synchronaufnahmefähigen Videokameras, die ab 1965 offiziell käuflich zu erwerben waren²⁰ – rückte das dokumentierte Selbst erstmalig wirklich in den Fokus der Kamera. Schauplatz dieser Selbstdokumentation war die gerade entstehende Videokunst. Doch auch in den Arbeiten von Künstler:innen wie Vito Acconci, Eleanor Antin, Joan Jonas, Bruce Nauman, Ulrike Rosenbach u. a. bleibt die Kamera in aller Regel unbewegt. Zwar rücken die Subjekte ins Bild, sie sind aber nicht zugleich aktive Kamerafrauen und -männer ihres Werks, sondern agieren ganz traditionell vor den Aufnahmeapparaten, nicht mit diesen.²¹ Das hat sicher nicht zuletzt

18 C. Decker: Selbstbetrachtungen, S. 174.

19 Nicht zuletzt war die selbstdokumentarische Verwendung einer Handkamera auch aus praktischen Gründen mit Hindernissen verbunden, weil die Kontrolle des Bildes nur durch einen Sucher erfolgen konnte, der Apparat neben der Verbindung zum gesamten Körper deshalb also immer noch auf die direkte Verbindung zum Auge angewiesen war.

20 Vgl. Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 125.

21 Ausnahmen, die diese Regel bestätigen, finden sich beispielsweise im Text von Krautkrämer und Thiele zum Video-Selfie. Als frühe Beispiele dieses Bildtypus werden dort unter anderem der mit einer Art Steadicam aufgenommene Film

auch pragmatische Gründe. Die *Portapak* wog immerhin gut 2,5 kg, war also zu schwer, um über längere Zeit mit ausgestrecktem Arm gehalten zu werden und daher wohl ebenso wenig auf den Einsatz als selbstdokumentarische Kamera ausgelegt, wie ihre mechanischen Vorläufer.

Auch wenn die technische Entwicklung seit den 1960ern keineswegs stagnierte, findet die für den hiesigen Zusammenhang entscheidende medientechnische Zäsur der manuellen Kameraarbeit erst in den 1990er Jahren statt. Im Zuge der Etablierung von *Digital Video* (kurz DV) löst sich die Kamera schließlich vom Körper und wird nun tatsächlich aus der Hand geführt.²² Die skandinavische Dogma-Bewegung ist vielleicht zum Sinnbild dieses Kamerastils geworden, aber auch für den Dokumentarfilm bedeutete *Digital Video* eine kleine Revolution. Es ist deshalb kaum möglich, das weite Feld dokumentarischer Produktion seit dieser Zeit vollständig zu überschauen, dennoch war eine manuelle Kamera, die auf das filmende Selbst gerichtet wird, auch in dieser Zeit nicht Teil eines dominanten ästhetischen Modus. Als Fallbeispiele möchte ich die Filme von Jan Peters anführen, um beschreiben zu können, weshalb dieser Modus im Großen und Ganzen auch in den 1990ern nicht präsent war, obwohl mit *Digital Video*-Apparaten wie dem *JVC GR-DV1* viele der beschriebenen Probleme (Laufzeit, Kosten, Synchronon, Gewicht usw.)

ADOLF WINKELMANN, KASSEL 9.12.67 11.54H (D 1967) und der Experimentalfilm SELBSTSCHÜSSE (D 1967), bei dessen Kameraexperimenten zuweilen tatsächlich eine manuelle selbstdokumentarische Kamera hervorgebracht wird, angeführt, F. Krautkrämer/M. Thiele: *The Video Selfie as Act and Artifact of Recording*, S. 248–256.

- 22 Als wesentlicher Zwischenschritt kann die Etablierung des Camcorders in den 1980er Jahren gelten. Waren bei der *Portapak* Kamera und Recorder noch getrennt, vereinten Camcorder deren Funktionen in einem Apparat, was die Handhabbarkeit durchaus beförderte, vgl. z.B. Cedeño Montaña, Ricardo: *Portable Moving Images. A Media History of Storage Formats*, Berlin/Boston: de Gruyter 2017, S. 149ff.; Hieber, Lutz: »Postmoderne Filmkultur. Dokumentationen in sozialen Bewegungen«, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden: Springer 2017, S. 335–374, hier S. 345f.

hinfällig wurden, die das Führen aus der Hand und besonders das Führen aus dem ausgestreckten Arm zuvor erschwerten.²³ Peters ist zwar als Filmemacher fast immer auch Teil seiner Dokumentationen, eine solche Kameraführung lässt sich aber auch bei ihm nur in Ausnahmefällen finden und wirkt selbst dann eher wie ein Notbehelf, denn als (selbst)bewusst eingesetzte ästhetische Praktik. Peters hält selbst fest:

Meiner Kameraführung sieht man an, dass der, der den Film erzählt, auch die Kamera führt. Das heißt, die Kamera ist meistens – solange sie mich nicht selbst filmt – eine Handkamera [...].²⁴

Einstellungen, in denen Peters im Bild zu sehen sind, werden also deziert von einer manuellen Kameraführung ausgenommen. Wenngleich sich hier erneut bestätigt, dass die Geschichte der manuellen Kamera zugleich eine Geschichte der Absenz der Selbstdokumentation ist, kann man in seinen Filmen etwas beobachten, das auch für letztere charakteristisch ist: Immer wieder spielt die Handhabbarkeit des Apparates eine überaus wichtige Rolle. Wenn Peters die DV-Kamera in *WIE ICH EIN FREIER REISEBEGLEITER WURDE* (D 2007) etwa in einen Laib Brot einarbeitet, um angeblich unauffälliger filmen zu können, dann reflektiert das zugleich ironisch die Möglichkeiten und Versprechungen, die mit der Handhabbarkeit des Apparates assoziiert werden. Dieser Dimension der visuellen Verhandlung der *apparativen Materialität* des Aufnahmeapparates möchte ich mich mit Blick auf Selbstdokumentation in sozialen Medien im Folgenden noch eingehender widmen.

23 Vgl. J. K. Müller: Große Bilder mit kleinen Kameras, S. 117.

24 Peters zitiert nach Ziemann, Luc-Carolin: Jan Peters. Der Dramaturgie des Zufalls folgen, 2008, o. S. Online verfügbar unter <https://www.shortfilm.de/jan-peters>.

2. Apparative Materialität

Auch zur audiovisuellen Selbstdokumentation im Internet wurden mobile Handkameras zunächst nur äußerst spärlich eingesetzt, denn anfänglich zwang der Einsatz von mit dem Computer verbundenen Webcams zur stationären Verortung in Innenräumen.²⁵ Selbst in den ersten Jahren nach dem Launch von YouTube im April 2005 blieben Video-Blogs auf der Plattform weitestgehend ortsgebunden und von starren Kameraeinstellungen geprägt.²⁶ Das Video *Renetto goes TANNING* (Dezember 2006) des vormals populären YouTubers *renetto* stellt eines der wenigen frühen Beispiel dar, in denen die Kamera und damit auch die Zuschauer:innen mitgenommen wurden in eine Welt außerhalb der heimischen vier Wände.

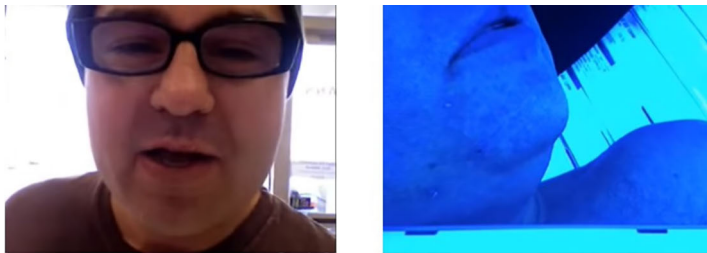
Der knapp fünfminütige Clip dokumentiert einen Besuch im Sonnenstudio, den *renetto* wegen eines Lippenherpes angetreten ist. Die Bestrahlung mit dem UV-Licht des Solariums soll Linderung verschaffen, gerade weil die als optischer Makel empfundene Hautveränderung – so *renetto* im Gespräch mit einer Mitarbeiterin – die weitere Produktion von YouTube-Videos hemmt. Zwar handelt es sich hierbei lediglich um eine nicht-verifizierbare Produktionslegende, es entbehrt aber nicht einer gewissen Ironie, dass das heimische Setting vorgeblich erst dann verlassen wurde, als man dort nicht länger aufnehmen konnte oder wollte, und nicht etwa, um aus eigenem Antrieb mit neuen ästhetischen Ausdrucksformen zu experimentieren. Ob aus der Not geboren oder nicht, *renetto* richtet die manuelle Kamera über weite Teile des Videos immer wieder auf sich selbst (Abb. 1). Betrachtet man die jeweilige Kadrierung des Bildes, fällt schnell auf, dass der YouTuber hierbei eine nähere Einstellung wählt, als es in aktuellen Vlogging-Formaten üblich wäre, weshalb der

25 Vgl. Regener, Susanne: »Upload – über private Webcams«, in: Immanuel Chi/Susanne Düchting/Jens Schröter (Hg.), *Ephemer – temporär – provisorisch*, Essen: Klartext 2002, S. 140–155, hier S. 143.

26 Vgl. Hillrichs, Rainer: *Poetics of Early YouTube. Production, Performance, Success*, Bonn: ULB 2016, S. 215ff.

Arm, der den Aufnahmeapparat hält, so gut wie nie zu sehen ist. Während er unter der Sonnenbank liegt, ragt hingegen ein Teil dieses Apparates – offensichtlich ein Laptop – am unteren Rand ins Bild (Abb. 1 rechts).

Abb. 1: Stills aus *Renetto goes TANNING*. Links: Erläuterung der Beweggründe. Rechts: Eindrücke von der Sonnenbank.



Das überrascht, denn auch wenn Laptops generell als tragbare Geräte gelten, würde man sie, mit Blick auf den Einsatz als manuellen Aufnahmeapparat, nicht unbedingt als *handlich* bezeichnen. Das hängt, wie Hillrichs in Rekurs auf *renettos* Video darlegt, auch mit der restriktiven Haptik des Apparates zusammen, »because unlike a ›proper‹ camera, a laptop does not have a grip«²⁷. Es scheint aber nicht nur ein fehlender Griff, sondern die insgesamt schwerfällige Handhabbarkeit zu sein, die die Aufnahmemodalitäten prägen. Ein Laptop ist schließlich im Vergleich zu einem Smartphone oder einer Vlogging-Kamera immer noch ein recht schweres Gerät, weshalb es auch nicht verwundert, dass *renetto* zumeist eher aus einer Unter- als einer Aufsicht filmt und sein Arm angewinkelt bleibt und nicht ausgestreckt wird.

Dessen ungeachtet präfiguriert die improvisierte Mobilmachung eigentlich stationär genutzter Medien das Aufnahmedispositiv und dieameratechnik kontemporärer Vlogging-Formate wie dem *Follow Me Around*. Denn eines hat der Laptop mit aktuellen Kameras gemein:

27 R. Hillrichs: Poetics of Early YouTube, S. 156.

Durch den Monitor kann man sich während der Selbstdokumentation auch selbst beobachten und dabei kontrollieren, ob man im Bild ist, ob Fokus und Belichtung stimmen, was gerade sonst noch alles aufgenommen wird usw.²⁸ Der Monitor fungiert als digitaler Spiegel, der nicht nur das manuelle Spiel mit der Kamera wesentlich erleichtert, sondern den Apparat auch zum Medium der Selbstdokumentation prädestiniert.

Als Paradebeispiel für diese Konstellation kann die *Canon LEGRIA mini* (Abb. 2 links) gelten, die ab ihrer Markteinführung 2013 für mehrere Jahre zu den beliebtesten Vlogging-Kameras zählte und der etliche *Tutorials* und *Reviews* auf YouTube und anderswo gewidmet wurden.²⁹ Auffällig ist ihre Form, die sehr konkret an den Aufbau eines Laptops erinnert – mit dem kleinen Unterschied, dass das Objektiv nicht oben am Monitor, sondern am unteren Ende des Apparates integriert ist. Dadurch ist es möglich, sein eigenes Bild zu kontrollieren und trotzdem die Blickachsen von Kamera und Auge soweit anzunähern, dass der Blick auf den Monitor nicht als Blick an der Kamera vorbei wahrgenommen wird, wie es bei Vlogs in der Anfangszeit noch häufig der Fall war.³⁰ Zu dieser Zeit waren Monitor und Kamera nämlich entweder separate Apparate

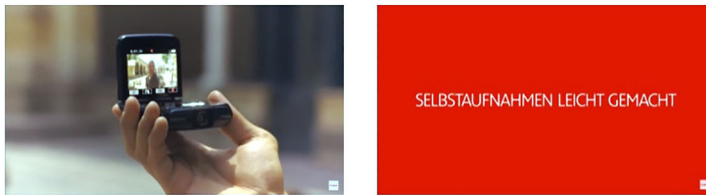
28 Vgl. F. Krautkrämer/M. Thiele: *The Video Selfie as Act and Artifact of Recording*, S. 242.

29 Hieran wird auch eine weitere Verschiebung deutlich: Wenn in Tutorials und Reviews von der *Canon LEGRIA mini* als Vlogging-Kamera oder sogar als *der* Vlogging Kamera gesprochen wird, dann lässt sich daran ablesen, dass sie nicht irgendeine Kamera ist, mit der man auch Vlogs erstellen kann, sondern diese Operation der Technik bereits eingeschrieben ist.

30 Susanne Regener spricht angesichts dieses Phänomens von einem zugleich »anwesenden/abwesenden Blick«, Regener: *Upload – über private Webcams*, S. 144. Ähnliche Beobachtungen macht Hannah Surma für Video-Blogs, vgl. Surma, Hanna: »Broadcast your Self! Videoblogs als mediale Symptome kultureller Transformationsprozesse«, in: Daniela Pscheida/Sascha Trültzsch (Hg.), *Das Web 2.0 als Agent kulturellen Wandels*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009, S. 231–243, hier S. 239. Rainer Hillrichs verweist zudem darauf, dass sich im Zuge der Etablierung von Qualitätskriterien für Video-Blogs erst nach und nach der frontale Blick in die Kamera durchgesetzt hat, vgl. R. Hillrichs: *Poetics of Early YouTube*, S. 160f.

oder die Linse des Gerätes war so angebracht, dass sich die Blickachsen unmöglich treffen konnten.

Abb. 2: Stills aus zwei Werbevideos für die LEGRIA mini, die auf dem YouTube-Kanal von Canon Deutschland veröffentlicht wurden. Links: Das Video zur Kamera selbst. Rechts: Zwischentitel aus dem Video zum Wettbewerb. (Der Kanal sowie die zugehörigen Videos sind auf YouTube nicht mehr verfügbar.)



Die *LEGRIA mini* ist zudem ein weiteres instruktives Beispiel für die Wechselbeziehung von technischer, epistemischer und ästhetischer Entwicklung, denn es ist keineswegs so, dass *Canon* eine neuartige Kamera in den luftleeren Raum hinein entwickelt hätte und deren technische Gegebenheiten dann zu neuartigen ästhetischen Verfahren führten. Das Produkt wurde vielmehr dezidiert für den Einsatz in Vlogging-Formaten wie dem *FMA* produziert und entsprechend auch vermarktet (Abb. 2). Es gab also bereits eine populäre Kulturtechnik inklusive konventionalisierter ästhetischer Verfahren, die die Entwicklung einer solchen Kamera überhaupt zu einem rentablen Unterfangen gemacht haben.³¹ In einem Werbevideo der Firma *Canon* (Abb. 2) ist dann auch zu lesen, was als Motto der Produktprosa gelten kann:

31 Felix Stalder weist darauf hin, dass der Einfluss technologischen Fortschritts auf kulturelle Entwicklungsprozesse häufig überschätzt wird. Überzeugender sei dagegen anzunehmen, dass medientechnische Neuerungen stets auf bereits vorhandene gesellschaftliche Wandlungspotenziale und -tendenzen treffen und unter wechselseitiger Beeinflussung in laufende Prozesse des Wandels eingebunden werden, vgl. Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 21f.

»Selbstaufnahmen leicht gemacht«. Es stammt aus einem, von *Canon* initiierten Wettbewerb, bei dem es für die beste Video-Idee neben einer *LEGRIA mini* auch eine Reise zum YouTube-Space in London zu gewinnen gab – sinnfälliger lässt sich die angesprochene Verquickung eigentlich kaum demonstrieren.

Die verwendete Technik und die Möglichkeiten ihrer Handhabung werden nun nicht nur in Werbevideos der Aufnahmegeräte thematisiert, sondern auch in den Video-Blog-Beiträgen von YouTuber:innen. Für die frühen Jahre der Plattform, einschließlich dem Video von *renetto*, hat Hillrichs diese Beobachtung folgendermaßen zusammengefasst:

The overall low level of production values and the ways in which scarcities were reflected on and shown in the videos themselves characterized video blogging. [...] One way of making sense of the overall aesthetics of video blogging would be in terms of an aesthetics of scarcity and responding to scarcity.³²

Die Handhabbarkeit des Apparates wirkt sich also nicht einseitig auf die Bildsprache aus oder schreibt sich qua technischer Bedingung ins Bild ein. Es gibt offensichtlich auch eine Beschäftigung mit den medientechnischen Gegebenheiten, die diese ontologische Ebene überschreitet. So konfrontiert *renetto* in seinem Video die Zuschauer:innen auf sprachlicher und visueller Ebene beständig mit den Schwierigkeiten des Aufnahmeprozesses.³³ Die wechselseitige Bedingung von Technik und ästhetischer Praxis kommt im Zuge solcher reflexiver Auseinandersetzungen als *apparative Materialität* zur Anschauung.³⁴

32 Vgl. R. Hillrichs: Poetics of Early YouTube, S. 375.

33 Vgl. ebd., S. 158.

34 Der Zusatz *apparativ* soll explizit betonen, dass es bei der Handhabung einer Kamera nicht nur um stoffliche Aspekte geht, sondern die Bauweise, die Form und die medientechnischen Gegebenheiten (Formate, Laufzeit, Filter usw.) einen entscheidenden Einfluss auf die Handhabbarkeit ausüben. Präziser wäre es im hiesigen Zusammenhang zudem sicherlich, von einer apparativen Materialität *zweiter Ordnung* zu sprechen, schließlich ist hier ja gerade von einer

Im Gegensatz zur *Ästhetik der Knappheit*, die charakteristisch für frühe Vlogging-Formate ist, zelebrieren aktuellen Vlogging-Formate die durch avancierteres technisches Equipment gewonnen Möglichkeiten und Freiheitsgrade. Das Format des *Follow Me Around* ist beispielsweise durchsetzt von spektakulären Aufnahmen, die die virtuose Handhabung des Apparates in Szene setzen. Damit dokumentieren Video-Blogs nicht nur ein Selbst, sondern auch die Technologien, die zur Selbstdokumentation genutzt werden. Das betrifft die Handhabung des Apparates, aber auch weitere medientechnische Entwicklungen wie elektronische Bildstabilisatoren, ohne die solche Aufnahmen wohl bedeutend zittriger ausfallen würden, oder Gehäuse, die das Filmen unter Wasser (Abb. 3 links) möglich machen. Neben der Vorführung apparativer Handhabbarkeit findet in FMAs durch die Kameraführung immer auch eine Dokumentation von Technologie statt.³⁵

Abb. 3: Selbstdokumentation als Dokumentation der Handhabbarkeit der Apparate und der Möglichkeiten des technischen State of the Art.



Zugleich wird die Wandlung des epistemischen Status der Handkamera kontinuierlich mitthematisiert. Noch für Prümm hatte sich beispielsweise der lang gehegte Wunsch nach einer »Kamera, die ihre Materialität quasi abgeschüttelt hat, die ihre eigene Objekthaftigkeit verleug-

medial vermittelten Materialität die Rede. Um diese Überlegung theoretisch ausreichend zu entfalten, fehlt hier jedoch der notwendige Platz.

35 Karl Prümm weist dieses Exponieren der Technologie als prinzipielles Charakteristikum bewegter Kameraführung aus, vgl. K. Prümm: Das schwebende Auge, S. 241.

net, die entgegenständlich ist³⁶, mit dem Aufkommen der DV-Technik erfüllt.³⁷ Was für die Produktionen der 1990er Jahre stimmen mag, muss für aktuelle dokumentarische Produktionen in den sozialen Medien revidiert werden: Es geht hier ganz explizit um die Objekthaftigkeit der Kamera, deren behänder Einsatz die Vorzüge der apparativen Materialität kontemporärer Technik zur Schau stellt und dabei auch demonstriert, dass die »aesthetics of scarcity« von der Hillrichs noch zu berichten weiß, qua Technologie und Könnerschaft überwunden werden konnte.³⁸ Daraus ergibt sich ferner, dass die manuelle Kamera entgegen dem einstigen Leitbild mobiler Aufnahmetechnik – der sogenannten *entfesselten Kamera*³⁹ – an das sich dokumentierende Selbst gebunden ist, das im manuellen Spiel mit ihr neue ästhetische Modi hervorbringt. Hieraus resultiert nicht zuletzt ein rezeptionsästhetischer Effekt, der den Prozess der Selbstdokumentation sinnlich nachvollziehbar macht. Sowohl durch die Perspektive des ausgestreckten Arms als auch durch die Bewegungen, die Resultat der manuellen Handhabung sind, wird die apparative Materialität der Handkamera ästhetisch greifbar.⁴⁰ Diesem Effekt versuche ich abschließend terminologisch und konzeptuell Kontur zu verleihen. Mit dem Begriff der *haptischen Kamera* (von griech. *haptós* = fühlbar) soll nicht zuletzt gezeigt werden, warum dieser Kamerastil als Sinnbild gegenwärtiger Selbstdokumentation verstanden werden kann.

36 K. Prümm: Allgegenwärtige Beweglichkeit, S. 75.

37 Vgl. dazu auch J. K. Müller: Große Bilder mit kleinen Kameras, S. 33.

38 Vgl. F. Krautkrämer/M. Thiele: The Video Selfie as Act and Artifact of Recording, S. 252.

39 Vgl. K. Prümm: Das schwebende Auge, S. 247ff.

40 Ähnlich reflexive Gebrauchsweisen arbeitet Florian Krautkrämer für Actioncams heraus, vgl. Krautkrämer, Florian: »All filmed on a GoPro HD Hero 2«: Über Veränderungen im Familien- und Amateurfilm«, in: Ute Holfelder/Klaus Schönberger (Hg.), *Bewegtbilder und Alltagskultur(en). Von Super 8 über Video zum Handyfilm. Praktiken von Amateuren im Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2017, S. 234–249, hier S. 235ff.

3. Die haptische Kamera

Zur Veranschaulichung ihrer stilbildenden Merkmale greife ich im Weiteren auf das Beispiel des *Follow me around*-Formats zurück; Varianten einer *haptischen Kamera* werden jedoch auch in anderen YouTube-Formaten wie *Roomtour*- oder *Routine*-Videos mit einiger Regelmäßigkeit präsentiert. Zudem spielt der damit assoziierte ästhetische Modus ebenso auf Plattformen wie Snapchat, Instagram oder TikTok eine durchaus prominente Rolle. Mit dem Begriff verbinde ich dabei zuallererst einen rezeptionsästhetischen Effekt, der aus einem sehr spezifischen Bildtypus erwächst und der anders als z.B. der Begriff des »video selfies«⁴¹ nicht alle Formen der audiovisuellen Selbstdokumentation einschließt. Die Stilistik der *haptischen Kamera* zeichnet sich durch zwei Aspekte aus, die einerseits auf Parameter der Kameraperspektive und andererseits auf Parameter der Bewegung referieren.

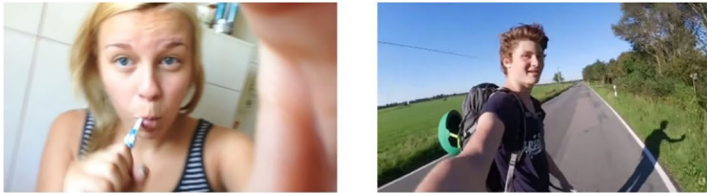
1.) Perspektive: Die Einstellungen der *haptischen Kamera* sind vor allem durch die autodokumentarische Perspektive auf das Selbst geprägt. Typisch hierfür ist die Pose des ausgestreckten Arms, bei der die Kamera sich dezidiert dem filmenden Subjekt widmet, welches sich zugleich der Kamera zuwendet, sich förmlich für ihren Blick öffnet.⁴² Wir erblicken die Kamera hierbei zwar nicht im Bild, können ihre Position aber

41 Das »video selfie« adressiert einen allgemeineren Bildtypus, der dementsprechend eine größere Menge an Aufnahmestilen umfasst. Krautkrämer und Thiele definieren es als: »film or video shots and sequences in which camera operators film themselves«, F. Krautkrämer/M. Thiele: *The Video Selfie as Act and Artifact of Recording*, S. 239. Video Selfies die unter Verwendung etwa einer Body-Cam oder eines langen Selfie-Sticks aufgenommen werden, bei denen die Kamera also nicht aus der Hand geführt wird, erfüllen diese Definition, erzeugen jedoch zumeist abweichende Rezeptionseffekte. Die beliebte Go-Pro-Kamera ist aus der hiesigen Sicht betrachtet beispielsweise als Body-Cam und nicht als manuelle Kamera zu verstehen, was in den entsprechenden Aufnahmen auch deutlich gemacht wird.

42 Bedingt durch diese Haltung rangieren die Einstellungsgrößen der haptischen Kamera ausschließlich zwischen Naher Einstellung (medium close-up) und Großaufnahme (close-up), wobei Einstellungswechsel äußerst selten sind.

aus perspektivischen Gründen errahnen; sehen zum Teil sogar die Hand, die sie ergreift (wie etwa im linken Still der Abb. 4). Am Ende des ausgestreckten Arms erscheint der Apparat als nachgerade inverser Fluchtpunkt des Bildes. In dessen gedachte Verlängerung lässt sich die Kamera hinein imaginieren und wird dadurch quasi erfühlbar. Obwohl sie also nicht abgebildet ist, sondern vielmehr aus dem Bild heraus extrapoliert werden muss, erlangt die in der Hand befindliche Kamera ästhetisch Präsenz.

Abb. 4: Selfieanaloge Posen in Follow Me Around-Videos. Links: Dagi Bee beim Zähneputzen. Rechts: Dner auf dem Longboard.



Nicht zu verwechseln ist der Begriff vor diesem Hintergrund mit den Begriffen »haptic visuality« und »haptic image«, die Laura U. Marks in die film- und medienwissenschaftliche Diskussion eingebracht hat.⁴³ Mit diesen versucht sie einen Modus des Sehens zu beschreiben, bei dem das Bild und sein Inhalt quasi abgetastet bzw. Elemente des Bildes – Gegenstände, Texturen usw. – förmlich greifbar werden: »In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch«.⁴⁴

43 Vgl. Marks, Laura U.: *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*, Durham: Duke University Press 2000, S. 162–193. Für eine Zusammenfassung des Begriffs, einen Überblick der daran anknüpfenden Diskussion und einer Kritik des Konzeptes vgl. Kirschall, Sonja: »The haptic image revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes« in: Kathrin Rothmund/Sven Stollfuß/Christoph Büttner/Juliane Kling (Hg.), *Dokumentation des 29. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Hamburg: Avinus 2017, S. 48–64.

44 Ebd. S. 162; Hervorheb. im Original.

In Anlehnung an Marks bescheinigt Margrit Tröhler der Handkamera sogar besonders prädestiniert dafür zu sein, solch ein »taktilen Schau-
en«⁴⁵ zu stimulieren. Sie macht aber gleichzeitig auch auf die haptische Dimension aufmerksam, um die es hier gehen soll: Der gesteigerte Einsatz einer manuellen Kamera führt laut Tröhler demnach zuweilen zum Effekt einer »spürbaren Handkamera«, mittels derer sich das »Aufnahmedispositiv«⁴⁶ ästhetisch Bahn bricht. Damit rückt eine Konfiguration von Kamera und Selbst in den Fokus, die durch eine selbstdokumentarische Handkameraführung nicht nur zum Motiv auserkoren wird, sondern hierdurch die Erfühlbarkeit der Kamera zur bildlichen Pointe erhebt.

In seiner inzwischen kanonischen Studie hat schon Erwin Panofsky in Anlehnung an Cassirer von der Perspektive als »symbolischer Form«⁴⁷ gesprochen und damit – wie wiederum Peter Weibel apostrophiert – deren Funktion in der »Eroberung der Welt als Repräsentation«⁴⁸ erfasst. Die perspektivisch-imaginative Position des Aufnahmeapparates, d.h. seine Situierung als inverser Fluchtpunkt des Videobildes, lässt die *haptische Kamera* als ebenso *symbolische Form* erscheinen. Sie erinnert an die stetige Verfügbarkeit und Gegenwart portabler und manueller Aufnahmegeräte, deren medientechnische Verfasstheit und apparative Materialität. Zugleich ist die haptische Kamera eine imaginierbare Kamera, denn wo der Fluchtpunkt eine »Geometrie des Imaginären«⁴⁹ in die Kunst eingeführt hat – die Linien treffen sich eigentlich erst im

45 Tröhler, Margrit: »Eine Kamera mit Händen und Füßen. Die Faszination der Authentizität, die (Un-)Lust des Affizierens und der pragmatische Status der (Unterhaltungs-)Bilder von Wirklichkeit«, in: Brigitte Frizzoni/Ingrid Tomkowiak (Hg.), *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*, Zürich: Chronos, S. 155–174, hier S. 166.

46 Ebd. S. 160.

47 Vgl. Panofsky, Erwin: »Die Perspektive als »symbolische Form««, in: Hariolf Oberer/Egon Verheyen (Hg.), *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Hessling, S. 99–167.

48 Weibel, Peter: »Zur Perspektive als konstruktivem Prinzip. Eine Geometrie des Imaginären«, in: *Kunstforum International* 18 (1990), S. 168–178, hier S. 170.

49 Ebd., S. 170.

Unendlichen –, da akzentuiert die *haptische Kamera* eine Sensorik der Imagination: Lediglich hervorgebracht von einer überraschenden Fliehkraft des Bildes, nimmt sie die sinnliche Aufmerksamkeit in Beschlag, okkupiert das Gebiet des Bildes von einem imaginierten Außen her. Weil sie merkwürdig mit dem Bild des dokumentierenden Selbst zu konvergieren scheint, kann sie die Praktik der Selbstdokumentation versinnbildlichen.

Daran ist die Perspektivierung wesentlich beteiligt. Aus Panofskys Sicht führte die Etablierung der Zentralperspektive einst zu einer »Objektivierung des Subjektiven«⁵⁰, die mit dem zu tun hat, was Peter Weibel später als die »Dialektik von Fluchtpunkt und Blickpunkt«⁵¹ bezeichnen sollte. Das lässt sich aktuell auf die *haptische Kamera* übertragen: Im Wechselspiel mit dem filmenden Selbst ist die Kamera mal Objekt – filmischer Apparat der Selbstdokumentation –, dann wieder lässt sie das Selbst zum Objekt-Körper werden. Um dieses Wechselspiel begrifflich zu fassen, lässt sich erneut auf den von Brinckmann charakterisierten ästhetischen Modus der »anthropomorphen Kamera« zurückgreifen, dem sie den Modus der »technomorphen«⁵² Kamera als Gegenpart zur Seite stellt. Im technomorphen Modus verweist die Kameraführung dezidiert auf den Apparat, im anthropomorphen auf die Person dahinter. Der Begriff *haptische Kamera* bezieht sich hingegen auf die *Relation* von Mensch und Apparat. Deshalb wird nicht nur die »Person fühlbar [...], die hinter der Kamera steht«⁵³, in der Ausrichtung der Kamera auf das Selbst, kippt die Richtung der reflexiven Verweisgeste immer wieder auch zum Aufnahmeapparat. Mit anderen Worten: Die Kamera wird erfühlbar. Anders als alle manuellen Kameras vor ihr, neigt die *haptische Kamera* also nicht nur zum anthropomorphen, subjektivierenden Blick der Person, sondern auch zum technomorphen, objektivierenden Blick des Aufnahmeapparats und ist damit Fluchtpunkt wie Blickpunkt gleichermaßen. Durch die perspektivisch

50 E. Panofsky: Die Perspektive als »symbolische Form«, S. 123.

51 P. Weibel: Zur Perspektive als konstruktivem Prinzip, S. 170.

52 C. N. Brinckmann: Die anthropomorphe Kamera, S. 277f.

53 Ebd., S. 277.

vermittelte Verbindung zwischen Subjekt und Kamera, für die auch die Pose des ausgestreckten Arms steht, wird die Aufmerksamkeit also letztlich ebenso auf den Prozess der Selbstdokumentation schlechthin gelenkt.⁵⁴

2.) Bewegung: Als weitere Bedingung für eine *haptische Kamera* kann die Spezifik ihrer Bewegung gelten, denn erst durch ihre explizierte Mobilität rückt auch die *Handhabung* der Kamera in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Hiermit ist sowohl die Bewegung im Bild als auch die Bewegung des Bildes angesprochen. Zwar zeichnen sich Handkamerastile generell durch ein hohes Maß an »Bewegtheit«⁵⁵ aus, aber nur weil hier die Bewegungen des Subjektes im Bild und die Veränderung des Bildausschnittes aneinandergekoppelt sind, kann die *haptische Kamera* neben dem Visuellen überhaupt eine weitere sensorische Dimension entfalten. Durch ihre Regungen wird der Apparat erst zu einem fühlbaren Objekt – oder wie Karl Prümm es formuliert: »Die bewegte Kamera ist immer eine expressive Rede des Kinos über sich selbst. [...] In der gesteigerten, beschleunigten Bewegung wird die Kamera spürbar.«⁵⁶

Im *Follow Me Around* sind Selbst und Kamera daher ständig mobil; das Format demonstriert im Zuge dessen, was das Selbst mit der Kamera alles anstellen, wie virtuos es sie einsetzen kann.⁵⁷ Kaum eine vor-filmische Unwägbarkeit, die nicht zu bewältigen wäre. Paradigmatisch kann man das in einem Video von *Julian Bam* bestaunen: Während der Talfahrt mit einer Seifenkiste (Abb. 5 links), die unter anderem im Modus der *haptischen Kamera* aufgenommen wurde, merkt der YouTuber an: »Boah, das ist richtig schwer mit einer Hand zu lenken«⁵⁸. Es ist demnach vielleicht

54 Vgl. F. Krautkrämer/M. Thiele: The Video Selfie as Act and Artifact of Recording, S. 250.

55 M. Kuhn: Das narrative Potenzial der Handkamera, S. 93.

56 K. Prümm: Das schwebende Auge, S. 241f.

57 Für den Einsatz von Actioncams lässt sich laut Krautkrämer ebenfalls eine gezielte Demonstration der technischen Handhabbarkeit beobachten, vgl. F. Krautkrämer: »All filmed on a GoPro HD Hero 2«, S. 236.

58 *Der GEILSTE TAG | HÖHENANGST | Julian Bam* (TC: 00:03:51-00:03:53). Online Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=96Zy1pknyrY&t=2s> (zuletzt geprüft am 24.02.2021).

schwer mit einer Hand zu lenken, mit einer Hand zu filmen dagegen keineswegs.

Abb. 5: *Mobilität in Follow Me Around- Videos. Links: Julian Bam in einer Seifenkiste. Rechts: Bibi und Julienco auf einem Jet-Ski.*



Die Bewegungen des Bildes und die Veränderungen des Bildausschnittes verweisen in diesem Sinne immer auch auf die Handlichkeit der Kamera. Die Hand nimmt als Schnittstelle für den Apparat einen wichtigen Stellenwert ein, wird sie doch auf verschiedene Weise zum Gegenstand von *Follow Me Around*-Videos gemacht. Ein beliebtes Verfahren, um in der Montage Übergänge zu gestalten, ist so gesehen z.B. das Ab- und Aufdecken der Kamera mit der Hand. Eine Szene endet hierfür, indem das filmende Selbst seine Hand zur Linse führt und das Bild damit ins Dunkel taucht, die nächste Szene beginnt dann, indem die Hand sich von der Linse entfernt und zurück zum Körper geführt wird. Hier wird der Aspekt des Manuellen, im etymologischen Sinne von *manus* (Hand) und *manualis* (aus der Hand geführt), tatsächlich im Bild präsent. Während die eine Hand die Kamera führt, markiert die andere Anfang und Ende einer Szene.

Für den Effekt der *haptischen Kamera* sind zudem jene Formen des Anschlusses relevant, die direkt mit der Bewegung bzw. der Beweglichkeit der (Hand-)Kamera verbunden sind. So kann z.B. kurzerhand durch einen rasanten Schwenk, der sich in der nächsten Einstellung fortsetzt, ein Szenenwechsel unterstrichen werden, der durch den prononcierten diegetischen Sprung, die Frage nach dem Status der temporalen und spatialen Fuge hinfällig werden lässt. Es scheint in solchen Fällen bei-

nahe so, als ob die Kamera als Transportmittel fungiert, die zeiträumliche Beschränkungen im Nu überwinden kann. Nicht selten kündigt sich auf diese Weise der Szenenwechsel im Vorhinein an. Flankiert von schwankenden und wackelnden Kamerabewegungen wird der Einstellungswechsel akzentuiert.

Im gerade zitierten Video von Julien Bam, in dem er sich unter anderem in einem Freizeitpark filmt, findet sich ebenfalls ein paradigmatischer Szenenwechsel dieser Art. In der ersten Einstellung deutet er dabei gestisch nach oben auf eine Seilbahn und informiert verbal darüber, dass er gleich *dort* sitzen wird, woraufhin er die Kamera zum Wackeln bringt. Nach einem Schnitt befindet er sich nun auf besagter Seilbahn und startet die Sequenz wieder aus der Drehung der Kamera heraus, bevor diese unvermittelt zur Ruhe kommt. Unterstützt wird der Effekt durch ein zischendes Geräusch, das beide Sequenzen akustisch verbindet und das Wackeln im Wechsel von Anstieg und Fall der Frequenz imitiert. Man könnte diese Technik handwerklich mit einem Match-Cut vergleichen, müsste aber feststellen, dass der Effekt ein anderer ist, denn hier werden separate Einstellungen nicht transitorisch verklammert, sondern die mediale Erzeugung und Inszenierung des Videos reflexiv prononciert.⁵⁹

Damit ist der Begriff der *haptischen Kamera* und seine zwei wesentlichen Merkmale – der ausgestreckte Arm mit dem Apparat als inversem Fluchtpunkt und die gekoppelten Bewegungen im Bild und des Bildes – umrissen. Man kann abschließend ergänzen, dass die *haptische Kamera* sich zusätzlich zum geschilderten rezeptionsästhetischen Effekt – der durch die manuelle Kameraarbeit ins Werk gesetzt wird und sich zu allererst auf Ebene der sensorischen Wahrnehmung durch erfühlbare, haptische Qualitäten ausweist – noch in mindestens zweierlei Hinsicht als greifbar erweist: So ist sie zweitens auch greifbar im Sinne der Verfügbarkeit der Apparate, die beinahe global ohne größere Probleme – weder pekuniärer noch infrastruktureller Art – erworben werden können und basiert drittens auf griffbereiten, weil handlichen Apparaten,

59 Keutzer, Oliver/Lauritz, Sebastian/Mehlinger, Claudia/Moormann, Peter: Film-analyse, Wiesbaden: Springer VS 2014, S. 170ff.

die eine manuelle Bedienung erst ermöglichen.⁶⁰ Die Stilistik der haptischen Kamera ist so gesehen eine Konvention, die wie andere konventionelle Stile zuvor mit bestimmten Wissensbeständen verknüpft ist. Sie erinnert in diesem Sinne nicht nur an die Handlichkeit und Verteilung von Apparaten, sie ist dezidiert mit einer selbstdokumentarischen Praktik assoziiert, die sich in Form von Video-Blogs und anderen Formaten der sozialen Medien niederschlägt. Man könnte mit Panofsky wohl sagen, sie stellt ihre *symbolische Form* dar.

Literaturverzeichnis

- Barnouw, Erik: *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, New York: Oxford University Press 1985.
- Bellour, Raymond: *Eye for I. Video self-portraits*, New York: Independent Curators Inc. 1989.
- Beyerle, Mo: »Das Direct Cinema und das Radical Cinema«, in: Mo Beyerle/Christine N. Brinckmann (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct cinema und Radical cinema*, Frankfurt a.M.: Campus 1991.
- Brinckmann, Christine N.: »Die anthropomorphe Kamera«, in: Mariann Lewinsky Sträuli/Alexandra Schneider (Hg.), *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*, Zürich: Chronos 1997, S. 276–301.
- Cedeño Montaña, Ricardo: *Portable Moving Images. A Media History of Storage Formats*, Berlin/Boston: de Gruyter 2017.
- Decker, Christof: »Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiografischen Dokumentarfilm«, in: Renate Hof/Susanne Rohr (Hg.), *Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*, Tübingen: Stauffenburg 2008, S. 169–184.

60 Vgl. zum Aspekt der Handlichkeit F. Krautkrämer/M. Thiele: *The Video Selfie as Act and Artifact of Recording*, S. 241f.

- Dörre, Robert: *Mediale Entwürfe des Selbst. Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*, Marburg: Büchner 2022.
- Ellis, Jack C./McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, New York: Continuum 2005.
- Hieber, Lutz: »Postmoderne Filmkultur. Dokumentationen in sozialen Bewegungen«, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden: Springer 2017, S. 335–374.
- Hillrichs, Rainer: *Poetics of Early YouTube. Production, Performance, Success*, Bonn: ULB 2016.
- Keutzer, Oliver/Lauritz, Sebastian/Mehlinger, Claudia/Moormann, Peter: *Filmanalyse*, Wiesbaden: Springer VS 2014.
- Kirschall, Sonja: »The haptic image revisited – Zu den ungenutzten Potenzialen eines vielgenutzten Konzeptes«, in: Kathrin Rothemund/Sven Stollfuß/Christoph Büttner/Juliane Kling (Hg.), *Dokumentation des 29. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Hamburg: Avinus 2017, S. 47–64.
- Krautkrämer, Florian: »All filmed on a GoPro HD Hero 2«: Über Veränderungen im Familien- und Amateurfilm«, in: Ute Holfelder/Klaus Schönberger (Hg.), *Bewegtbilder und Alltagskultur(en). Von Super 8 über Video zum Handyfilm. Praktiken von Amateuren im Prozess der gesellschaftlichen Ästhetisierung*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2017, S. 234–249.
- Krautkrämer, Florian/Thiele, Matthias: »The Video Selfie as Act and Artifact of Recording«, in: Julia Eckel/Jens Ruchatz/Sabine Wirth (Hg.), *Exploring the Selfie. Historical, theoretical and analytical approaches to digital self-photography*, Cham: Palgrave Macmillan 2018, S. 239–259.
- Kuhn, Markus: »Das narrative Potenzial der Handkamera: Zur Funktionalisierung von Handkameraeffekten in Spielfilmen und fiktionalen Filmclips im Internet«, in: *Diegesis* 2 (2013), S. 92–114.
- Marks, Laura U.: *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*, Durham: Duke University Press 2000.

- Müller, Jürgen K.: *Große Bilder mit kleinen Kameras*, Konstanz: UVK 2011.
- Panofsky, Erwin: »Die Perspektive als »symbolische Form«, in: Harloff Oberer/Egon Verheyen (Hg.), *Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Hessling 1980, S. 99–167.
- Prümm, Karl: »Allgegenwärtige Beweglichkeit. Ausdruckspotenziale der DV-Kamera«, in: Andreas Kirchner/Karl Prümm/Martin Richling (Hg.), *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*, Marburg: Schüren 2008, S. 72–85.
- Prümm, Karl: »Das schwebende Auge. Zur Genese der bewegten Kamera«, in: Harro Segeberg (Hg.), *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*, Marburg: Schüren 2004, S. 235–256.
- Pscheida, Daniela/Trültzsch, Sascha: »Veröffentlichte Privatheit im Bild. Zur neuen Kultur der Freizügigkeit in internetbasierten sozialen Netzwerken«, in: Daniela Pscheida/Sascha Trültzsch (Hg.), *Das Web 2.0 als Agent kulturellen Wandels*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009, S. 245–269.
- Regener, Susanne: »Upload – über private Webcams«, in: Immanuel Chi/Susanne Düchting/Jens Schröter (Hg.), *Ephemer – temporär – provisorisch*, Essen: Klartext 2002, S. 140–155.
- Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*, Berlin: Suhrkamp 2016.
- Surma, Hanna: »Broadcast your Self! Videoblogs als mediale Symptome kultureller Transformationsprozesse«, in: Daniela Pscheida/Sascha Trültzsch (Hg.), *Das Web 2.0 als Agent kulturellen Wandels*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009, S. 231–243.
- Tröhler, Margrit: »Eine Kamera mit Händen und Füßen. Die Faszination der Authentizität, die (Un-)Lust des Affizierens und der pragmatische Status der (Unterhaltungs-)Bilder von Wirklichkeit«, in: Brigitte Frizzoni/Ingrid Tomkowiak (Hg.), *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*, Zürich: Chronos, S. 155–174.
- Weibel, Peter: »Zur Perspektive als konstruktivem Prinzip. Eine Geometrie des Imaginären«, in: *Kunstforum International* 18 (1990), S. 168–178.

- Ziemann, Luc-Carolin: Jan Peters. Der Dramaturgie des Zufalls folgen, 2008, o. S. Online verfügbar unter <https://www.shortfilm.de/jan-peters>.
- Zimmermann, Patricia R.: Reel families. A social history of amateur film, Bloomington: Indiana University Press 1995.

Film- und Videoverzeichnis

- ADOLF WINKELMANN, KASSEL 9.12.67 11.54H (D 1967, R: Adolf Winkelmann).
- GEILSTE TAG | HÖHENANGST | Julien Bam. Online-Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=96Zy1pknyrY&t=2s> (zuletzt geprüft am 29.08.2023).
- RENETTO GOES TANNING. Online-Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=jjGF3pA9hHU&t=1s> (zuletzt geprüft am 29.08.2023).
- SELBSTSCHÜSSE (D 1967, R: Lutz Mommartz).
- WIE ICH EIN FREIER REISEBEGLEITER WURDE (D 2007, R: Jan Peters).

Designobjekte und das dokumentarische Gefüge des Wohnens

Felix Hüttemann

Die Anordnung der Dinge in der Wohnung heißt Einrichtung.¹

Manchmal denke ich über den einen Raum und den einen Gedanken nach, aber meistens nicht. Meistens denke ich über meinen Wohnbereich nach.²

Dieser Text versucht Umgebungen, im Besonderen Wohnumgebungen, als designte, d.h. nicht-natürliche Räume zu verstehen, die einen nicht unerheblichen Beitrag zur Subjektivierung von humanen und non-humanen Aktant:innen leisten. Im Zentrum steht an dieser Stelle eine Trias aus non-humanen Aktant:innen, humanen Aktant:innen und ihrer Umgebung. Diese soll hier in drei Schritten vorgestellt werden:

Zuerst möchte ich eine kurze Bestimmung des Wohnens vornehmen, worauf zweitens eine Auseinandersetzung damit folgt, was Dinge

1 Adorno, Theodor W.: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 81.

2 Warhol, Andy: Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, 3. Aufl., S. 129.

als Design-Objekte ausmacht, um das Wohnen als Subjektivierungsweise schärfer zu konturieren. Im dritten Schritt wird anhand der Design-Auffassung des Braun- und Vitsoe-Designers Dieter Rams eine Positionsbestimmung von humanen Aktanten und ihrer Subjektivierungsproduktion in Wohnumgebungen dargestellt, um im Fazit einen Blick auf das Wohnen als ein dokumentarisches Gefüge zu werfen.

Umgebungen verstehe ich im Weiteren als immer schon technische Umgebungen. Diese konstituieren sich durch relationale Verschränkungen von Umgebendem und Umgebenem,³ oder anders ausgedrückt: Relationen von Entitäten konstituieren sowohl sich als auch dadurch ihre jeweiligen Relata. Humane und non-humane Aktant:innen stehen apriori, in Relation mit der Umgebung. Diese Relationen können unter anderem ästhetisch, technisch, biologisch, epistemisch oder politisch sein. Kurzum: Umgebungen werden von mir als heterogene Aushandlungsformen von Subjektivität verstanden.

An dieser Stelle scheinen einige philosophische Randbemerkungen zum Zusammenhang von Produktion und Subjektivität angebracht und sind als Einführung in die weitere Perspektive auf Wohn-Umgebungen zu verstehen. Der Ausgangspunkt, Subjektivität als produziert zu betrachten, ist mitunter erklärungsbedürftig und geht hier im Folgenden unter anderem auf einen postmarxistischen und ontologischen Ansatz des französischen Philosophen Gérard Granel zurück. Einer der für diese Theorie wesentlichen Aspekte lässt sich mit Marx und Engels konstatieren: »Wie die Individuen ihr Leben äußern, so sind sie. Was sie sind, fällt also zusammen mit ihrer Produktion [...].«⁴ Der Mensch ist bestimmt durch dasjenige, welches er entäußert. Er ist somit unter verschärften, industriellen bzw. technischen Bedingungen ein Ergebnis oder gar *Produkt* seiner eigenen Produkte. Günther Anders brachte diesen Punkt auf die pessimistische Maxime: »Die Künstlichkeit des

3 Vgl. Sprenger, Florian: Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher environments, Bielefeld: transcript 2019.

4 Marx, Karl/Engels, Friedrich: »Die deutsche Ideologie«, in: Dies., Werke Band 3, Berlin 1978, S. 9–214, hier S. 207.

Menschen steigert sich dadurch, dass er Produkt seiner eigenen Produkte wird.«⁵ Diese Annahme geht ebenso auf Auseinandersetzungen von Marx und Engels zurück. Diese stellen 1845 in *Die deutsche Ideologie* in ihrer Auseinandersetzung mit dem Feuerbachschen Materialismus fest:

Diese Weise der Produktion [in der etwa Lebensmittelanbau, aber auch Häuser, Dinge, Möbel etc. – als etwas vom Menschen Produziertes – das menschliche Leben selbst produzieren (Anm. F.H.)] ist nicht bloß nach der Seite hin zu betrachten, daß sie die Reproduktion der physischen Existenz der Individuen ist. Sie ist vielmehr schon eine Art, ihr Leben zu äußern, eine bestimmte Lebensweise derselben.⁶

So verstanden, zeigt sich Produktion als ein Modus des Lebens und nicht nur als eine gesellschaftliche oder gar biologische Form von Lebenserhaltung. Sie hat dadurch ebenso eine ontologische und nicht nur soziale bzw. gesellschaftliche Konsequenz: Diese Beobachtung einer ontologischen Perspektive in den Thesen von Marx und Engels ist ein Ausgangspunkt für Granel, um menschliche und nicht-menschliche Subjektivität als produziert zu betrachten, und zwar sowohl gesellschaftlich wie auch ontologisch. Das bedeutet zuallererst, dass Subjektivierung kein statisches Konstrukt, sondern ein Prozess ist, der heterogen, instabil und dezentral abläuft. Kurzum: Es geht um ein nicht-cartesisches Konzept von Subjektivität.⁷

Granelns Ansatz lässt sich philosophiegeschichtlich, wie auch methodisch, als eine Lesart des marxistischen Materialismus situieren, der geprägt ist durch die fundamentalontologische Analyse Heideggers. Vor

5 Anders, Günther: »Thesen über ›Bedürfnisse‹, ›Kultur‹, ›Kulturbedürfnis‹, ›Kulturwerte‹, ›Werte‹« [25. August 1942], in: Ders.: *Die Weltfremdheit des Menschen. Schriften zur philosophischen Anthropologie*, München: C.H. Beck 2018, S. 283–291, hier S. 283.

6 K. Marx/F. Engels: *Die deutsche Ideologie*, S. 207.

7 Vgl. Granel, Gérard: »Incipit Marx« (1969), in: Ders., *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*, Wien/Berlin: Turia + Kant 2020, S. 41–102, hier S. 59.

diesem Hintergrund elaboriert er eine Philosophie einer »Totalen Produktion«⁸, in welcher davon ausgegangen wird, dass Marx »Sein als Produktion«⁹ denke und somit sich Subjektivität als ein Entäußertes, oder anders ausgedrückt, mittels eines Verschränkungsprozesses von Umgebenden und des Umgebenen, konstituiere. Subjektivierung so könnte man den Ansatz weiterführen, siedelt somit im Kern dessen, was Umgebungen und ihre Relationen ausmacht.

Diese Verschränkung von Umgebenem und Umgebendem wird von mir im Weiteren am Beispiel einer spezifischen Modalität von subjektivitätsproduzierender Relation unter dem Aspekt des *Wohnens* konstatiert. Aus dieser Perspektive muss sich eine auf den Modus des Wohnens bezogene Analyse von Umgebungen mit der Aushandlung von Kausalität (Verursachungs- und Abhängigkeitsverhältnis) von Agency, Raum und Subjektivität auseinandersetzen.¹⁰ Die weitere, aus dieser Perspektive abgeleitete These ist, dass eine wesentliche Bedingung eines Umgebung-Werdens¹¹ von Subjektivität in Wohnräumen durch das (Wohn-)Umgebungs-Design elaboriert wird. Es geht in der Frage nach Design und der Design-Objekte an dieser Stelle darum, wie Wissensformationen des Wohnens ein spezifisches »Umgebungswissen hervorbringen und Umgebungen gestalten«¹² und wie dieses Umgebungswissen wiederum die Subjektivität der Aktant:innen produziert. Diese Verzahnung von Wohnen, Umgebung und Subjektivität wird im Folgenden weiter herausgestellt: Design¹³ präfiguriert dabei Umge-

8 G. Granel: Die totale Produktion: S. 259–267.

9 G. Granel: Incipit Marx (1969), S. 41–102, hier S. 45.

10 Vgl. F. Sprenger: Epistemologien, S. 15.

11 Zum Begriff des Umgebung-Werdens, dass eine Form von Einrücken der Technologie, ihrer Agency und Aisthesis in die Umgebung als Umgebendes bezeichnet: Vgl. Hüttemann, Felix: Der Dandy im Smart Home. Ästhetiken, Technologien und Umgebungen des Dandyismus, Bielefeld: transcript 2021.

12 F. Sprenger: Epistemologien, 37. Vgl. auch: Wessely, Christina: »Wässrige Milieus. Ökologische Perspektiven in Meeresbiologie und Aquarienkunde um 1900« in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 36 (2013) 2, S. 128–147.

13 Im Weiteren wird von mir hier ein offener Begriff von Design verwendet, der die Geformtheit und Fertigung durch humane und non-humane Aktanten poin-

bungswissen, das im Weiteren als eine Form von Herrschaftswissen verstanden wird. Die Anordnung der Dinge, die Einrichtung, bedingen das Sein der Aktant:innen in der Umgebung.¹⁴ Das hat zur Folge, dass durch den Umgang mit Design-Objekten¹⁵ Agency nicht nur der non-humanen, sondern in besonderer Weise der humanen Aktant:innen innerhalb der Einrichtung der Wohnumgebung konstituiert wird.

1. Wohnen als ›produzierendes‹ und ›dokumentierendes‹ Wohnen

Man kann das Wohnen als den Gebrauch eines ›Zeugs‹ unter ›Zeugen‹ verstehen.¹⁶

Emmanuel Lévinas begreift das Wohnen in seiner Auseinandersetzung mit der Exteriorität, das er als menschliches Sein in Form von Entäußerungsprozessen versteht, als essenzielle Auseinandersetzung des menschlichen Subjekts mit seinen Gebrauchsgegenständen. In einer an Heidegger angelehnten Formulierung definiert er das Wohnen als *Zeug*,¹⁷ welches man unter Zeugen, sowohl die menschlichen als auch die

tiert und die (industrielle) Produktion der Gegenstände betont. Vgl. zu verschiedenen Konzepten dieses vieldiskutierten Begriffs: Mareis, Claudia: Theorien des Designs. Zur Einführung, Hamburg: Junius 2016, 2. Aufl., S. 35ff. Vgl. auch: Feige, Daniel Martin: Design. Eine philosophische Analyse, Berlin: Suhrkamp 2019, 2. Aufl., 22ff.

- 14 Man könnte angesichts dessen durchaus an ein Design-Dispositiv denken. Vgl. zum Begriff der Einrichtung bei Adorno: Th. W. Adorno: Kierkegaard, S. 81.
- 15 Ich benutze hier den Terminus des »Design-Objekts« ohne den philosophischen Konnex aus Subjekt und Objekt in dieser problematischen (cartesianischen) Hierarchie zu übernehmen und weise daraufhin, dass Design-Objekt im Weiteren einen gefertigten, entworfenen und geformten Gegenstand meint.
- 16 Lévinas, Emmanuel: Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität, Freiburg/München: Alber 2014, 5. Aufl., S. 217.
- 17 Vgl. Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen: Niemeyer 2006, 19. Aufl., S. 63ff.

nicht-menschlichen Anderen, gebrauche.¹⁸ Der Mensch stehe für Lévinas insofern mit seiner Wohn-Umgebung in einer Relation des »Um-zu«. Eine wesentliche Relation des »Um-Zu« ist hierbei: Wohnen um zu leben. »Die Wohnung gehört in der Tat zum Apparat der für den Menschen lebensnotwendigen Dingen.«¹⁹ (Wohn-)Umgebungen implizieren bei Lévinas, zugespitzt formuliert, ein biopolitisches Moment.²⁰ So erscheint das Wohnen als »lebensnotwendiges Ding«.

So sehr Lévinas' Kondensation des Wohnens auf einen Zeug-Gebrauch auch den Prämissen dieses Textes in die Hände spielt, so sehr sind doch seine Konklusionen und theoretisch-philosophischen Ausgangspunkte für das Wohnen in einem Umgang mit Dingen im Gegensatz zu einem Ansatz eines produzierenden Wohnens, wie ich es hier weiter elaborieren möchte. Lévinas' Konzept des Wohnens, wie seine Philosophie als solche, fokussiert ein starkes Subjekt, das sich über die Auseinandersetzung mit dem anderen konstituiert. Hier sollen dagegen im Weiteren subjektivitätsproduzierende Netzwerke und ihre Agencies betrachtet werden, die somit einem zentrischen bzw. starkem Subjektgedanken zuwiderlaufen.

Aber der, wenn auch recht knappe, Bezug auf Lévinas und sein Zeug-Wohnen, ermöglicht der weiteren Suche eine Perspektive und lässt nochmal einen Rekurs auf Heidegger zu, wenngleich unter anderen Vorzeichen. Heidegger bestimmt im Paragraph 15 von *Sein und Zeit* in der »Analyse der Umweltlichkeit und Weltlichkeit überhaupt«²¹ den Umgang

18 Ich grenze mich im Weiteren in Bezug auf das Heideggersche Zeug-Sein und die Fokussierung auf Netzwerke und ihre Agentenschaft, wie es hier verfolgt wird, von einer Ontologie ab, die die Objekte ins Zentrum stellt und an einer Metaphysik arbeitet, die einer notwendigen Bezugnahme auf die Materialität der Dinge zuwiderläuft. Vgl. Zu dieser Objekt-orientierten Ontologie u.a.: Harman, Graham: *tool-being*. Heidegger and the metaphysics of objects, Chicago, Illinois: Open Court 2002.

19 E. Lévinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 217.

20 Vgl. zur Biopolitik der Environments bzw. Umgebungen: F. Sprenger: *Epistemologien*, S. 61ff.

21 Vgl. M. Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 66f.

mit der Welt in ihren Gebrauchszusammenhängen, in der Zuhandenheit, welche weiter unten noch aufgegriffen wird. Diese von Heidegger als ›besorgender Umgang‹ gekennzeichnete Relation zwischen humanem und non-humanem Aktant, die er in dessen Gebrauchsrelationen als Zeug kennzeichnet, ist im Wesentlichen umweltkonstituierend und deutet auch auf das Wohnen als eine spezielle Form dieser Beziehung hin:

Das Nächstbegegnende, obzwar nicht thematisch Erfasste, ist das Zimmer, und dieses wiederum nicht als das ›Zwischen den vier Wänden‹ in einem geometrischen räumlichen Sinne – sondern als Wohnzeug. Aus ihm heraus zeigt sich die ›Einrichtung‹, in dieser das jeweilige ›einzelne‹ Zeug.²²

Lässt sich allgemein Wohnen in einer Annäherung an den späten Heidegger als »Aufenthalt bei den Dingen«²³ bezeichnen, so lässt sich im Folgenden ein Bogen schlagen zu einer heterogenen, produzierten Form von Subjektivität: Dieses produzierende Wohnen lässt sich mittels einer Figur der Verschränkung von Gebrauch und Lebendigem beschreiben, angelehnt an Ausführungen Walter Benjamins. Wie auch Heidegger und Lévinas begreift Benjamin das Wohnen in einer Gebrauchsrelation mit den Dingen. Benjamins bekanntes Diktum »Wohnen heißt Spuren hinterlassen«²⁴, lässt sich aus der Perspektive des Wohnens als eines dokumentarischen Gefüges durchaus so verstehen. Was hat dieser Punkt demnach für die weitere Auseinandersetzung zur Konsequenz?

Auf einer ersten Ebene artikuliert sich ein Bezug zur Materialität der Dinge, so banal wie essenziell: Die lebensnotwendigen Spuren, von denen Benjamin ausgeht, kann man nur an Dingen hinterlassen. Diese,

22 Vgl. ebd., S. 69.

23 Vgl. Heidegger, Martin: »Bauen Wohnen Denken«, in: Ders., Vorträge und Aufsätze, Stuttgart: Klett-Cotta 2009, 11. Aufl., S. 139–156, hier S. 145.

24 Benjamin, Walter: »Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien«, in: Tiedemann, Rolf (Hg.), Das Passagen-Werk, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 53.

im wahrsten Sinne des Wortes, Gebrauchsspuren sind die dokumentarischen Lebenszeichen, die sich in der Verschränkung von Umgebendem und Umgebenem einschreiben:

Hier hast du nichts zu suchen, denn hier ist kein Fleck, auf dem der Bewohner nicht schon seine Spur hinterlassen hätte. [...] Ja dieses Spuren hinterlassen ist nicht nur Gewohnheit, sondern das Urphänomen der Gewohnheit insgesamt, das eben im Wohnen beschlossen ist.²⁵

Die Geste des Spuren-Hinterlassens, das ins Wohnen eingeschriebene Lebenszeichen, kennzeichnet Benjamin in Bezug auf seine Auseinandersetzungen mit Bertolt Brecht, der diesen Zusammenhang als ein ›Gastwohnen‹ in einer Einrichtung bezeichnet. Benjamin selbst reformuliert diesen Sachverhalt, indem er Topoi einer Theaterszenerie abruft:

Das Wohnen, das dem Wohnenden das Maximum von Gewohnheit mitgibt, ist das, wie die Vermieterinnen möblierter Zimmer sich vorstellen. Der Mensch wird eine Funktion der Verrichtungen, die die Requisiten von ihm verlangen. Hier waltet ein ganz anderes Verhältnis des Wohnenden zur Dingwelt als im mitahmenden Wohnen. Hier werden die Dinge [...] ernst genommen, für das ahmende Wohnen leisten sie ungefähr was Bühneneinrichtung leistet: das eine findet in einer Einrichtung statt, das andere in einem Interieur.²⁶

Das Wohnen in einem Minimum von Gewohnheit, das Gastwohnen in dem die lebensbezeugenden Spuren minimal seien, findet insofern in einem Minimum an Interieur, an Design-Objekten, statt. Benjamin bezeichnet dieses als Hausen.²⁷ Sein Beispiel ist das Bauhaus-Design. Man

25 Benjamin, Walter: »Aufzeichnungen 1906–1932«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band 6, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 229–464, hier S. 426.

26 Ebd., 435f.

27 Vgl. ebd., S. 426 und S. 436.

könnte aber auch die Möbelgestaltung von Dieter Rams als Beispiel hinzunehmen, wie es weiter unten getan wird. So lässt sich als Zwischenfazit festhalten, dass sich Wohnen auf einer grundsätzlichen Ebene durch die Relation des humanen Aktanten zu den Dingen als eine dokumentarische Operation beschreiben lässt. So könnte man etwas spitzzünftig anmerken, dass man in neuen Möbeln noch nicht wohne, da noch keine Spuren hinterlassen wurden. Möbel und auch Design müssen sich erst im Wohnprozess angeeignet werden, z.B. in Form der dokumentarischen Operation des Spuren-Hinterlassens. Die Dinge umgeben zum einen humane Aktant:innen, sind jedoch selbst auch Umgebenes, welches erst in einer Ensemble- oder Netzwerkbildung, zu einer Einrichtung emergiert, die man nicht nur als Anordnung der Dinge verstehen kann, sondern als ein relationales, und dementsprechend seine Relata konstituierendes und eben dokumentierendes, Gefüge.

Auf der Suche nach der Subjektivitätsproduktion von Wohnumgebungen zu sein heißt, mit Benjamin gesprochen, sich auf eine Spurensuche zu begeben, die zu der Gestaltung der Dinge führt. Oder um es nochmals mit Heidegger zu pointieren: »Diese ›Dinge‹ zeigen sich nie zunächst für sich, um dann als Summe von Realem ein Zimmer auszufüllen.«²⁸

2. Dinge

Dinge bringen Fokus in das
Game.²⁹

Dinge, gefertigte, zumal industriell produzierte, mit anderen Worten Design-Objekte, mit denen der Mensch sich umgibt, machen einen nicht unerheblichen Teil dessen aus, wer man ist: In einer längeren

28 Vgl. M. Heidegger: Sein und Zeit, S. 68f.

29 Deichkind: »Dinge«, erschienen auf: Wer sagt denn das?, Sultan Günther Music, 2019.

Phase des »Aufenthalts bei den Dingen« – etwa durch das Einrichten³⁰ eigener Wohnumgebungen – stellt sich die Beobachtung ein, dass die Dinge mit denen man sich umgibt, Zeugnis ablegen sollen davon *Wer ich bin*: Zumindest unter der Prämisse, dass sich menschliche Existenzweisen in Abhängigkeit von ihrer jeweiligen (kultur- und medientechnischen) Konkretionsform bestimmen lassen, in diesem Falle in Form einer Auseinandersetzung mit den, die humanen Aktant:innen umgebenden, Dingen.

So grundsätzlich dieser Sachverhalt klingt, so heterogen ist im Grunde dieser Subjektivierungsprozess. Welche Rolle spielen dabei die Dinge, im Speziellen Design-Objekte?

Material, Form, Haptik, wohl auch Preis; all das sind grundsätzliche Faktoren in unserem Umgang mit Produkten (produzierte Dinge im Warenverkehr) und machen unsere Beziehung mit und zu diesen aus. Die Dinge deuten, so betrachtet, nicht nur auf uns, die wir unsere Umgebungen mit ihnen füllen, sondern stellen ebenso aus, wer sie gefertigt hat und auch unter welchen Bedingungen. Was ist in diesem Zusammenhang unter dem Allerweltsbegriff Design zu verstehen?³¹ Pauschal bedeutet Design zuerst einmal ein Modus, Dinge zu entwerfen, zu fertigen und zu verbreiten. Im Weiteren begreife ich Design als »eine ästhetisch-praktische Form der Welterschließung«.³²

Design ist grundsätzlich gekoppelt an das Funktionieren des jeweiligen Dinges. Design-Objekte stehen per se in Gebrauchsrelationen. Die entworfenen und gefertigten Dinge bedingen den Umgang des humanen Aktanten mit diesen und dadurch ebenso wie Umgebung nicht nur gestaltet, sondern auch wahrgenommen wird. So lässt sich

30 Vgl. Bartz, Christina: »Einrichten«, in: Matthias Bickenbach/Heiko Christians/Nikolaus Wegmann (Hg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Wien u.a.: Böhlau 2014, S. 195–208.

31 Vgl. zum breiten Spektrum von Design: Romero-Tejedor, Felicidad/Jonas, Wolfgang (Hg.): Positionen zur Designwissenschaft, Kassel: Kassel university press 2010. Auch: Ruf, Oliver/Neuhaus, Stefan: Designästhetik. Theorie und soziale Praxis, Bielefeld: transcript 2020.

32 D. M. Feige: Design, S. 90.

die aisthesis, die Wahrnehmung als ein *Umgehen* mit den Design-Objekten kennzeichnen. Versteht man mit Daniel Martin Feige Ästhetik als »Theorie geschichtlich offener Praxisformen [...] in denen es jeweils in unterschiedlicher Weise um die Würdigung des Besonderen als Besonderes geht«³³, konstituieren Design-Objekte, qua ästhetische Objekte, eine Form von Weltwahrnehmung. Diese non-human präfigurierte Weltwahrnehmung überträgt sich als Umgebungswissen auf die mit ihnen in Relation stehenden humanen Aktant:innen. Es geht aus dieser Perspektive darum, Ästhetik nicht als ein »kontemplatives Verweilen bei den Dingen«³⁴ zu begreifen. So lässt sich hierbei keinesfalls etwa von einem kantianischen interesselosen Wohlgefallen ausgehen, sondern von einer Prozessästhetik im Umgang von humanem und non-humanem Aktant:innen in Umgebungen. Insofern emergiert Ästhetik im *Zwischen* der Aktant:innen und der Umgebung, in Form ihrer Relationalität. Damit stellt Ästhetik noch aus einem anderen Grund eine wesentliche Bezugsgröße für den Zusammenhang der Relationalität von Umgebungen dar: Denn nach Ästhetik zu fragen, bedeutet wesentlich »nach den Bedingungen ihres Erscheinens zu fragen«³⁵.

Diese Frage ist dabei allerdings, wie diese Erscheinungsbedingung wahrgenommen wird. Als eine phänomenologische Auseinandersetzung mit der Sache selbst etwa? Oder ist es sinnvoller daran anschließend nach den Oberflächen der Dinge zu fragen, die sich letztlich als eine Diskussion über die Interfaces der Dinge auffassen lässt.

Um eine These Jan Distelmeiers aufzugreifen, elaborieren Interfaces ein Abhängigkeitsverhältnis von Ästhetik und (Design-)Dispositiv.³⁶ Die Verfügung, als spezielle Interpretation des Dispositiv-Begriffs,³⁷ in Wechselwirkung mit der Ästhetik der Umgebungen zu stellen, hat

33 Ebd., S. 89.

34 Ebd.

35 Distelmeyer, Jan: *Machtzeichen. Anordnungen des Computers*, Berlin: Bertz + Fischer 2017, S. 47.

36 Vgl. ebd., S. 46ff. Und: Ders.: *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray*, Berlin: Bertz + Fischer 2012.

37 Vgl. J. Distelmeyer: *Machtzeichen*, S. 50ff. und S. 65ff.

Konsequenzen für die weiteren Beobachtungen: Dispositive als Verfügung zu verstehen, bedeutet: »Im ersten Zusammenhang darf ich (über) etwas bestimmen, im zweiten werde ich bestimmt.«³⁸ Auf den Kontext der Wohn-Umgebung übertragen könnte man schlussfolgern:

Zum einen richten humane Aktant:innen offensichtlicher Weise seine/ihre Umgebung ein. Zum anderen ist es genau dieses Gefüge *Einrichtung*, aus non-humanen Agent:innen, die als Umgebendes, als jene Wohn-Umgebung, die Subjektivierung der Agent:innen ausmachen.

Diese Auffassung von Relationalität hat den Vorteil, Reziprozität in den Relationen von humanen und non-humanen Aktant:innen in Umgebungen zu betonen. Um einer Verkürzung in der Analyse von Umgebungen auf die jeweils Handelnden bzw. Gebrauchenden entgegenzuwirken, wird hier auf eine Relationalität des Wohnens, der Design-Objekte und von Subjektivität abgehoben, welche man als ein »gebrauchsabhängige[s] Changieren des Verfügens«³⁹ verstehen kann. Design-Objekte produzieren Umgebungswissen der humanen Agentinnen, so wie sie ebenso ein Produkt der Agent:innen sind, in den jeweiligen Gebrauchs- bzw. Verfügungsrelationen: Wie ich mit der Umgebung umgehe, hat damit zu tun, in welchen Umständen ich zu den Dingen stehe und was die Dinge und ich zusammen in der Umgebung produzieren. Aus dieser heterogenen Ensembleleistung entsteht eine prozessuale und produktive Subjektivität. Dies wird im dritten Teil an einer beispielhaften Auseinandersetzung mit dem Design von Dieter Rams und einer Diskussion über Oberflächen- bzw. Interface-Design weiter ausgeführt.

38 Ebd., S. 64.

39 Ebd.

3. Wohn-Umgebungen und Design

Gutes Design ist so wenig
Design wie möglich.⁴⁰

Dieter Rams, langjähriger Chef-Designer des Elektroartikel-Herstellers Braun, Kultfigur und einflussreiche Inspiration für das Produktdesign u.a. für Apple und dessen ehemaligem Chef-Designer Jonathan Ive, hat in seinen 10 Thesen für gutes Design verschiedene Aspekte pointiert, die hier von Interesse sind. Rams ist einer der größten Befürworter eines Designs des *Weniger aber besser*, welches man als die grundlegendste Fokussierung auf usability im Design bezeichnen könnte. In seinen 10 Thesen begreift er Ästhetik ebenso in der Relation zum jeweiligen Umgehen mit den Dingen. »Die ästhetische Qualität eines Produkts – und damit seine Faszination – ist ein integraler Aspekt seiner Brauchbarkeit.«⁴¹ Das Design-Objekt soll für Rams im Umgang bzw. im Gebrauch aufgehen. Es geht um ein Unauffällig-Werden, ein In-der-Umgebung-Aufgehen. Durch den Gebrauch, und somit durch dessen Relationalität des Verfügens, sollen non-humane Aktant:innen mit humanen in einer Agency aufgehen. Dass dies auch geschieht, dafür hat Design Sorge zu tragen. »Geräte für den persönlichen Gebrauch, die über längere Zeit hinweg intensiv genutzt werden, sollen möglichst unauffällig zurücktreten, sich gut in die Umgebung einfügen.«⁴² Design-Objekte liefern durch ihre Ästhetik, wie oben angedeutet, einen Modus der Weltwahrnehmung. Im Hinblick auf Wohn-Umgebungen heißt das für Rams wie er es im Rückblick auf seine Entwürfe für Möbel-Design für die Firma Vitsoe ausdrückt: »Vielleicht noch unmittelbarer als die Braun Geräte sind die Möbel das Ergebnis einer Vorstellung davon, wie die Welt ›eingesichtet‹ sein sollte und wie Menschen in dieser ›artificialen‹ Umwelt

40 Rams, Dieter: *Weniger aber besser. Less but better*, Hamburg: Jo Klatt Design + Design 2020, 8. Aufl., S. 7.

41 Ebd., S. 6.

42 Ebd., S. 62.

leben könnten.«⁴³ Das führt Rams zu dem Schluss: »Jedes Möbelstück ist in diesem Sinne auch ein Welt- und Lebensentwurf.«⁴⁴

Nicht nur sein Möbel-Design, sondern sein gesamtes Produktdesign führt Rams auf die Idee zurück, ein kohärentes Gesamtsystem zu entwerfen. Der Grundgedanke Möbelsysteme als kombinier- und koppelbare Ensembles zu entwickeln, geht auf den Mitbegründer der Hochschule für Gestaltung Ulm und zeitweiligen Stichwortgeber für das Braun-Design Hans Gugelot zurück, mit dem Rams unter anderem an dem Plattenspieler SK4, dem legendären »Schneewittchensarg«, eines der Design-Ikonen des 20. Jahrhunderts, zusammenarbeitete. Beim System-Gedanken des Designs, letztlich in der Konzeption eines Design-Environments, geht es um das angedeutete Einbetten in die Gesamtumgebung. Mit anderen Worten stehen die symmetrischen Verbindungen der Aktant:innen und der Umgebung im Vordergrund. »Ich denke, es ist ihre [der Möbelsysteme (Anm. F.H.)] Einfachheit, ihre Zurückgenommenheit. Ein Regalsystem voller Bücher wird selbst fast unsichtbar.«⁴⁵ Rams Design ist insgesamt ein an Minimalismus, Schlichtheit und an der Nicht-Farbe Weiß orientiertes Design, das als ein weiß-männliches und vor allem auch technoides Design charakterisiert werden muss (vgl. Abb.1). Es versteht sich dabei als Gegenteil von Kitsch und Gemütlichkeit, in dem es im schärfsten Sinne Nützlichkeit betont: »Eine repräsentative, aber ebenso auch eine betont gemütliche Umgebung konnte und kann ich nur als eine Einschränkung, als Belastung empfinden.«⁴⁶

Das von Rams priorisierte Zurücktreten der Design-Objekte ist eine Aufgabe, die durch eine entsprechende Oberflächengestaltung der Objekte geleistet wird. Objekt- bzw. Oberflächengestaltung ist für den Braun-Designer – das macht dieses Detail auch etwa für Interface-Diskurse interessant – letzten Endes Umhüllungsgestaltung. Es geht um Rahmen, Gehäuse, Fassungen und Gestelle. Daran schließt sich auf

43 Ebd., S. 132f.

44 Ebd., S. 133.

45 Ebd., S. 134.

46 Ebd., S. 138.

einer essenzielleren Ebene eine Diskussion über Gehäuse und Interfaces an. Es stellt sich die Frage wie ein solches Verschwimmen oder Zurücktreten in die Umgebung von den non-humanen Aktant:innen geleistet werden soll: Wie kann erreicht werden, dass die Design-Objekte sich einfügen in die Umgebung, d.h. auch, dass sie den humanen Aktant:innen und somit seine Wahrnehmung nicht stören?

Abb. 1: Ingeborg Kracht Rams/©Vitsoe (<https://www.vitsoe.com/de/ueber-vitsoe/dieter-rams>).



Eine Möglichkeit dieses Ziel der Störungsfreiheit zu erreichen, ist beispielsweise die Simulation oder Nachahmung von bereits akzeptiertem Oberflächendesign. Jedoch mit einer Einschränkung: »Generell gelten Phänomene, bei denen lediglich eine bekannte Oberfläche simuliert wird, ohne die dieser Oberfläche zugrunde liegenden Bedingungen

mit zu produzieren, als inauthentisch und ideologisch verdächtig.«⁴⁷ Der Vorwurf, dass nachahmende Interfaces tarnen oder täuschen und zwar nicht nur ihre Arbeitsabläufe bzw. Gebrauchsrelationen, sondern dass diese mehr oder anders prozessieren, als es ihr Oberflächendesign suggeriert, ist eine Problematik angesichts der Forderung nach einem Aufgehen der Design-Objekte in Umgebungen. Durch beispielsweise eine Retroisierung oder Nostalgisierung, etwa mittels skeuomorphem⁴⁸ Design, soll eine erfolgreiche Suggestion des Heimischen erreicht werden.

Man denke hierbei etwa auch an den Diskurs um das Ornament als nachträgliche *Verschönerung* von Gegenständen, um diesen eine vermeintliche Wertigkeit zukommen zu lassen und über ihre Materialität hinwegzutäuschen,⁴⁹ wogegen sich das angesprochene Produktdesign von Gugelot und Rams absetzt. Hier steht die Usability vor vertuschen-den Oberflächeneffekten.

Es geht somit um eine Gehäusegestaltung, die in direktem Umgang zwischen humanen und non-humanen Aktant:innen eine (Gebrauchs-)Relation stiften soll. An dieser Stelle sei eine kurze Bemerkung zu Gehäusen gestattet: Gehäuse bezeichnen landläufig eine Ummantelung, Einbettung oder auch Einkapselung technischer Geräte bzw. allgemein von Objekten. Sie spielen eine Rolle in Architektur sowie im Technik- und Objektdesign. Gehäuse werden, nicht nur im Zusammenhang von Black-Box-Diskursen⁵⁰, als verdächtige Medien des Verbergens angesehen.

47 Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin 2017, S. 115.

48 Skeuomorphismus bedeutet, dass ein Design ein älteres nachahmt, beispielsweise, dass ein MP3-Player so gestaltet ist, dass er aussieht wie ein Rundfunkgerät aus den Fünfziger Jahren.

49 Vgl. dazu: Loos, Adolf: »Ornament und Verbrechen«, in: Ders.: *Ornament & Verbrechen*, Berlin: Metroverlag 2012, 94–109.

50 Vgl. Galloway, Alexander R.: »Black Box, Schwarzer Block«, in: Erich Hörl (Hg.), *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 267–280.

Im Alltagsverständnis sind mit Gehäusen in erster Linie spezifische Hüllen gemeint, für die eine besondere *Verhärtung* kennzeichnend ist. Sie prägen die materielle Welt als gebaute Einheiten in Form von Häuserfassaden oder als Umhüllungen von Technik.⁵¹

Es stellt sich in der Auseinandersetzung mit Gehäusen stets die Frage, ob sich hinter diesen nicht die Essenz des jeweiligen Dinges oder der jeweiligen Umgebung befindet.⁵² Dass die Computer und andere technische Objekte, dem Verbergungsverdacht entsprechend, für eine adäquate (medien-)wissenschaftliche Auseinandersetzung von ihren *störenden* Gehäusen befreit werden müssten, ist ein Forschungstopos seit Friedrich Kittler.⁵³ Im Gegensatz zu dieser medienarchäologischen Forschungstradition, verstehe ich das Gehäuse, ausgehend von Benjamins Auseinandersetzungen zum Wohnen, als ein Futteral, als »Dazwischen-Sein«⁵⁴. Das Gehäuse, und dies ist der Grund für die Auseinandersetzung an dieser Stelle, hat eine produktive Stellung zwischen dem Design-Objekt, dessen Relationalität und dem humanen Aktanten. Es hat in der Verschränkung von Umgebenem und Umgebenden die symmetrische Auseinandersetzung der Aktant:innen zu produzieren.

Das unter dieser Prämisse als Design-Fläche betrachtete Gehäuse kann somit »als objektgewordenes Resultat eines komplexen Wechselspiels« verstanden werden, »das sich zwischen ästhetisch-materialen Strategien der Repräsentation von technischem Wissen einerseits und

51 Bartz, Christina/Kaerlein, Timo/Miggelbrink, Monique/Neuberg, Christoph: Zur Medialität von Gehäusen. Einleitung., in: Dies. (Hg.), *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*, Paderborn: Fink 2017, S. 9–32, hier S. 11.

52 Vgl. Heilmann, Till A.: »Worin haust ein Computer? Über Seinsweisen und Gehäuse universal diskreter Maschinen«, in: Christina Bartz et al. (Hg.), *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*. Paderborn: Fink 2017, S. 35–51, hier S. 40.

53 Vgl. ebd., S. 38. Vgl. auch: Kittler, Friedrich A.: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 5ff. Vgl. Ders.: *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*, Berlin: Merve 2002.

54 Mareis, Claudia: »Unsichtbares Design und post-optimale Objekte. Interface-design und Entmaterialisierungsdiskurse seit circa 1960«, in: Christina Bartz et al. (Hg.): *Gehäuse*, S. 93–114, hier S. 107.

der Einbindung gestalterischer Artefakte in sinnstiftende diskursive Narrative andererseits vollzieht.«⁵⁵ Das Gehäuse wird somit zu einer »Grenzfläche«⁵⁶ zwischen Umgebung und ihrem Umgebenden. Wie kann eine konkrete (Wohn-)Umgebung gestaltet werden, die ein Wohnen attribuiert, wie ich es hier als einen spezifischen Modus von Relationalität begreifen möchte?

Dieter Rams, der, wie angedeutet, für die Firma Vitsoe seit den sechziger Jahren Möbel entwirft, schildert seine eigene von ihm gestaltete Wohnumgebung folgendermaßen:

Die Gestaltung der Räume entspricht in hohem Maße der Grundintention meines Designs. Einfachheit, Wesentlichkeit, Offenheit. Die Dinge spielen sich nicht auf, setzen sich nicht in Szene, schränken nicht ein, sondern treten zurück.⁵⁷

Rams Möbeldesign kann als ein erweitertes technoides Design verstanden werden. Es ist die Verlängerung seines Verständnisses von der Gestaltung der Elektro-Gehäuse. Von den Elektroartikeln zu den Möbeln zieht sich der technische System- und Design-Gedanke durch. Möbel werden nicht nur technisch gefertigt, d.h. industriell produziert, sondern sie werden von Rams selbst als (proto-)technische Gegenstände betrachtet, die somit auch technische Funktionen erfüllen. Rams' Design lässt sich mit Walter Benjamin folgendermaßen auf den Punkt bringen: »Wohnung wird in seinem extremsten Falle zum Gehäuse.«⁵⁸

Die Auseinandersetzung mit Subjektivitätsproduktion in und durch Wohn-Umgebungen führte in diesem Text zu einem Diskurs um Interfaces und Gehäuse und lässt das Wohnen verständlich werden als eine prozessuale Einkapselung, die Subjektivität ausbildet. Die Produktion von Subjektivität, so die These, findet in einem relationalen Zusammenspiel aus Umgebenden und Umgebenem statt. Diese konstituierenden

55 C. Mareis: Unsichtbares Design, S. 94.

56 T. A. Heilmann: Worin haust ein Computer?, S. 40.

57 D. Rams: Weniger ist mehr, S. 143.

58 Benjamin: Das Passagen-Werk, S. 292.

Relata von Subjektivität im hier beobachteten (Einzel-)Fall des Wohnens sind sowohl materiell als auch ontologisch aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten. »Die Urform allen Wohnens ist das Dasein nicht im Haus sondern im Gehäuse. Dieses trägt den Abdruck seines Bewohners.«⁵⁹ So kennzeichnete es Walter Benjamin. Das dokumentarische Gefüge des Wohnens zeigt sich dabei als ein wechselseitiges Verhältnis aus Umgebenem und Umgebenden, die beiderseitig, mit Benjamin gesprochen, Spuren hinterlassen und Futterale prägen. Es ließen sich noch wesentliche Fragen aufwerfen und Probleme adressieren, die an dieser Stelle nur angedeutet werden können. Gerade in Bezug etwa auf Fragen der Männlichkeit und Klasse. Ebenso auffällig wäre, was ist mit Personen, die keine Wohnung haben? Ist Wohnungslosigkeit unter der Prämisse der Wohnenden-Subjektivierung ein noch prekärer Status als aus verschiedensten, auch rein lebensweltlichen Gründen sowieso schon? Werden diese Personen in dieser Theorie niemals zu Subjekten? Sie hinterlassen doch auch Gebrauchsspuren. Was ist dann ihr Design?

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Anders, Günther: »Thesen über ›Bedürfnisse‹, ›Kultur‹, ›Kulturbedürfnis‹, ›Kulturwerte‹, ›Werte««. [25. August 1942], in: Ders., Die Weltfremdheit des Menschen. Schriften zur philosophischen Anthropologie, München: C.H.Beck 2018.
- Bartz, Christina/Kaerlein, Timo/Miggelbrink, Monique/Neuberg, Christoph: Zur Medialität von Gehäusen. Einleitung, in: Dies. (Hg.), Gehäuse: Mediale Einkapselungen, Paderborn: Fink 2017.
- Bartz, Christina: »Einrichten«, in: Matthias Bickenbach/Heiko, Christians/Nikolaus Wegmann (Hg.), Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2014.

59 Ebd., S. 291f.

- Benjamin, Walter: »Aufzeichnungen 1906–1932«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 6, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 229–464.
- Benjamin, Walter: »Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien«, in: Ders., *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.
- Distelmeyer, Jan: *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray*, Berlin: Bertz und Fischer 2012.
- Distelmeyer, Jan: *Machtzeichen. Anordnungen des Computers*, Berlin: Bertz und Fischer 2017.
- Feige, Daniel Martin: *Design. Eine philosophische Analyse*, Berlin: Suhrkamp 2019, 2. Aufl.
- Galloway, Alexander R.: »Black Box, Schwarzer Block«, in: Hörl, Erich (Hg.), *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 267–280.
- Granel, Gérard: *Die totale Produktion*, in: Ders., *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*, Wien: Turia+ Kant 2020, S. 259–267.
- Granel, Gérard: »Incipit Marx« (1969), in: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*, Wien: Turia+ Kant 2020, S. 41–102.
- Harman, Graham: *tool-being. Heidegger and the metaphysics of objects*, Chicago: Open Court 2002.
- Heidegger, Martin: »Bauen Wohnen Denken«, in: Ders., *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart: Klostermann 2009, 11. Aufl., S. 139–156.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Klostermann 2006, 19. Aufl.
- Heilmann, Till A.: »Worin haust ein Computer? Über Seinsweisen und Gehäuse universaler diskreter Maschinen«, in: Christina Bartz et al. (Hg.), *Gehäuse: Mediale Einkapselungen*, Paderborn: Fink 2017, S. 35–51.
- Hüttemann, Felix: *Der Dandy im Smart Home. Ästhetiken, Technologien und Umgebungen des Dandyismus*, Bielefeld: transcript 2021.
- Kittler, Friedrich A.: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann&Bohse 1986.
- Kittler, Friedrich.: *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*, Berlin: Suhrkamp 2002.

- Lévinas, Emmanuel: Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität, Freiburg/München: Alber 2014.
- Loos, Adolf: »Ornament und Verbrechen«, in: Ders., Ornament & Verbrechen, Berlin: Metroverlag 2012, 94–109.
- Mareis, Claudia: Theorien des Designs. Zur Einführung, Hamburg; Junius 2016, 2. Aufl.
- Mareis, Claudia: »Unsichtbares Design und post-optimale Objekte. Interfacedesign und Entmaterialisierungsdiskurse seit circa 1960«, in: Christina Bartz, /et al. (Hg.), Gehäuse: Mediale Einkapselungen. Paderborn: Fink 2017, S. 93–114.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: »Die deutsche Ideologie«, in: Dies., Werke, Bd. 3, Berlin: Dietz 1978, S. 9–214.
- Rams, Dieter: Weniger aber besser. Less but better, Hamburg: Design+Design 2020, 8. Aufl.
- Romero-Tejedor, Felicidad/Jonas, Wolfgang (Hg.): Positionen zur Designwissenschaft, Kassel: Kassel university press 2010.
- Ruf, Oliver/Neuhaus, Stefan: Designästhetik. Theorie und soziale Praxis, Bielefeld: transcript 2020.
- Schrey, Dominik: Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur, Berlin: Kadmos 2017.
- Sprenger, Florian: Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher environments, Bielefeld: transcript 2019.
- Warhol, Andy: Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück, Frankfurt a. M.: Fischer 2013, 3. Aufl.
- Wessely, Christina: »Wässrige Milieus. Ökologische Perspektiven in Meeresbiologie und Aquarienkunde um 1900«, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 36/2 (2013), S. 128–147.

Medienverzeichnis

- Deichkind: Dinge. Erschienen auf: Wer sagt denn das? Sultan Günther Music, 2019.

Die Legitimation des Ephemereren

Zeitgenössische Medienkunst und das Dokumentarische

Cecilia Preiß

1. Kunsterfahrung im Wandel

Die zeitgenössische Medienkunst provoziert die Routinen und den quasi sakralen Raum des Museums. War die Kunsterfahrung bis dato ein kollektives Erlebnis, bei dem sich eine Traube passiver Betrachter:innen vor einem Gemälde im Museum versammelte, so sind aktuelle künstlerische Arbeiten vermehrt interaktiv, prozessual und multisensorisch angelegt. Häufig handelt es sich um Installationen und Environments, die von den Besucher:innen mittels der entsprechenden Interfaces und Gadgets (wie Datenbrillen, Controller und Screens) in motorischer (Inter-)Aktion und mit mehreren Sinnen erlebt werden und bisweilen in augmentierten oder gänzlich virtuellen Settings angelegt sind. Der Körper der Teilnehmenden wird im Rahmen eines solchen Rezeptionsmodus zum integralen Bestandteil der künstlerischen Arbeit. Erst an und mit ihm manifestiert sich die Kunst, die sich entsprechend individuell und flüchtig darstellt. Als subjektive Kunsterfahrung weist sie keinerlei archivierbaren Gegenstand auf und lässt sich folglich kaum fassen und

entäußern.¹ Eine derartige Physiologisierung der Kunst² resultiert darin, dass kein »klassisches« Kunstobjekt im musealen Raum platziert und wiederholt identisch rezipiert werden kann. Statt des Werkes ist es das Interface, das als Zugangsmedium zur individuellen Kunsterfahrung im musealen Raum verbleibt.

In der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer multimodaler Medienkunst gilt es, eine solche Physiologisierung der Kunst neu und umfangreicher zu denken. Neben der sensomotorischen Konzeption der künstlerischen Arbeiten, kommt es zu einer Steigerung und Vervielfältigung von Leiblichkeit, da der Körper der Rezipierenden simultan im Realraum des Museums und im virtuellen Raum der künstlerischen Erfahrung präsent ist und (re-)agiert. Zugleich werden die Besucher:innen dazu angehalten, die eigene sensomotorische Rezeption und Wahrnehmung zu reflektieren.³

Diese Entwicklung stellt das Selbstverständnis der Institution Museum infrage, die sich durch die Trias des Sammelns, Bewahrens und Ausstellens von Exponaten definiert. Zeitgenössische Medienkunst hinterfragt dieses Selbstverständnis, indem sie sich der Konservation und der identischen Wiederholbarkeit entzieht. Einerseits rezeptionsästhetisch, da die Kunst sich als prozessuale, individuelle und entsprechend ephemere Erfahrung präsentiert; andererseits technisch,

-
- 1 Hinsichtlich der Loslösung der Kunst von ihrem Objekt soll auf Boris Groys' Konzept der »Kunstdokumentation« verwiesen werden. Darin beschreibt der Medientheoretiker und Philosoph das Dokumentarische als konstitutiven Bestandteil der aktuellen prozessualen und performativen künstlerischen Arbeiten. Vgl. Groys, Boris: *Topologie der Kunst*, München: Carl Hanser Verlag 2003, S. 146.
 - 2 Der Ausdruck »Physiologisierung der Kunst« geht auf die Theaterwissenschaftlerin Melanie Gruß zurück, die ihn im Hinblick auf die synästhetischen Kunstprojekte der Avantgarden prägte. Vgl. Gruß, Melanie: *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld: transcript 2017, S. 110–120.
 - 3 Vgl. dazu: Preiß, Cecilia: »Der Körper in virtueller Medienkunst«, in: Dies., *Kunst mit allen Sinnen. Multimodalität in zeitgenössischer Medienkunst*, Bielefeld: transcript 2021, S. 193–210.

da die verwendeten Medientechnologien, die den Besucher:innen Zugänge in alternative künstlerische Umwelten offerieren, durch eine vergleichsweise kurze Halbwertszeit gekennzeichnet sind.⁴ Damit die künstlerischen Arbeiten langfristig rezipiert werden können, müssen die technischen Zugangsmedien, Hard- und Software, beständig aktualisiert und angepasst werden, was mit einem hohen technischen und finanziellen Aufwand verbunden ist. Die US-amerikanische Kuratorin Karen Archey beschreibt das Sammeln und Bewahren zeitbasierter Künste aus diesem Grund als zentrale Herausforderungen für Museen.⁵ Da die Projekte auf komplexen Medienformationen beruhen, also nicht über ein einzelnes materielles Medium rezipiert werden, werden sie häufig mit dem Begriff des ›Post-Medialen‹⁶ belegt, dem das Moment des Entzugs bereits inhärent ist.⁷

Diese Entwicklung spiegelt sich im Participatory Turn⁸, der 2022 in einer Neudefinition des Museums durch den International Council

-
- 4 Vgl. Archey, Karen: »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 2018, S. 98–113.
 - 5 Vgl. ebd., S. 100, 108, 113.
 - 6 Guattari, Félix: »Entering the Post-Media Era«, in: Ders.: *Soft Subversions. Texts and Interviews 1977–1985*. Hg. von Sylvere Lotringer, Los Angeles, CA: Semiotext(e) 2009, S. 301–306.
 - 7 Die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss übertrug das Konzept Félix Guattaris, welches dieser in Anbetracht der Verquickung von Medien im massenmedialen Zeitalter formulierte, auf die zeitgenössischen Künste. Vgl. Krauss, Rosalind E.: »A Voyage on the North Sea«. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson 2000. Damit kursiert der Begriff ›Post Media‹ vor dem Hintergrund dokumentarischer Herausforderungen musealer Institutionen erneut. Vgl. z.B. Kinsey, Cadence: »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 2013, S. 68–83; K. Archey: *Caring for Time-Based Media*, S. 103.
 - 8 Vgl. Bonet, Lluís/Négrier, Emmanuel: »The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts«, in *Poetics* 66, 2018, S. 64–73.

of Museums (ICOM)⁹ mündete, betraf aber bereits die künstlerischen Experimentalanordnungen der historischen Avantgarden und seit Mitte des 20. Jahrhunderts die Performance- und Aktionskünste.¹⁰ In diesem Kontext folgert Erika Fischer-Lichte aus der Unwiederholbarkeit der individuellen sensomotorischen Rezeption, dass sich die jeweilige performative Arbeit einer Deutung sowie einer konzeptuellen Dokumentation entziehe. Neben dem Bildbegriff stellt sie deshalb die Termini ›Werk‹, ›Produktion‹ und ›Rezeption‹ für diese Arbeiten infrage.¹¹ Den prozessualen künstlerischen Projekten wird aus dem vermeintlichen Mangel an Dokumentierbarkeit also bisweilen gar ihr Status als Kunstwerk abgesprochen. Diesem Problem sieht sich interaktive Medienkunst bis heute gegenüber. Die Konsequenz dessen ist eine Hinwendung zeitgenössischer Kunst zum Dokumentarischen, wie sie beispielsweise im Rahmen des sogenannten *Documentary Turn* um die Jahrtausendwende formuliert wurde. Zahlreiche kuratorische Konzepte und kunstwissenschaftliche Auseinandersetzungen zum Dokumentarischen sowie künstlerische Projekte auf Basis dokumentarischer Materialien tragen dem *Documentary Turn* Rechnung und reflektieren dokumentarische Praktiken und Stile.¹²

-
- 9 Die Neudefinition des ICOM konzentriert sich auf Barrierefreiheit und Inklusion, auf Partizipation und die Zusammenarbeit mit lokalen Gemeinschaften sowie auf die Förderung von Vielfalt, Fairness und Gerechtigkeit. ICOM Museumsdefinition, 24. August 2022, zuletzt abgerufen am 25. Mai 2023 unter <http://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.
- 10 Vgl. Serenxhe, Bernhard: Digital Art Conservation. Konservierung digitaler Kunst. Theorie und Praxis, Wien/NewYork: Springer 2013; Buschmann, Renate/Šimunović, Darija (Hg.): Die Gegenwart des Ephemereren. Medienkunst im Spannungsfeld zwischen Konservierung und Interpretation, Wien/Düsseldorf: Wiener Verlag für Sozialforschung 2014; Böhme, Gernot: »Die sanfte Kunst des Ephemereren«, in: Mira Fliescher/Fabian Goppelsröder/Dieter Mersch (Hg.), Sichtbarkeiten 1. Erscheinen. Zur Praxis des Präsentativen, Zürich/Berlin: Diaphanes 2013, S. 87–108.
- 11 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, 9. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014/[2004], S. 315.
- 12 Bei der *documenta11* im Jahr 2002 war eine Hinwendung zeitgenössischer Kunst zum Dokumentarischen auszumachen. Daran schloss sich die Formulie-

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, findet eine Multiplizierung dokumentarischer Operationen statt, und zwar vermehrt jenseits der Archiv-Institution des Museums. Denn es sind die Künstler:innen selbst, die an der Autorität des Dokumentarischen festhalten, die ihren Arbeiten, jenseits von deren ephemeren Status, Legitimation verleiht. Lediglich eine Zirkulation und Diskursivierung der Kunst ermöglicht ihre Repräsentation durch die Institution und den Kunstmarkt und bedingt das Interesse von Finanzierungs- und Produktionspartner:innen. Entsprechend hat zeitgenössische Medienkunst, welche sich nur flüchtig im Moment der sensomotorischen Rezeption materialisiert, eine Vielzahl neuer Strategien und Verfahren hervorgebracht, mittels derer sie über den Moment der individuellen physischen Wahrnehmung

ung 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, Karin (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst Dokumentarismus, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2004; Lind, Maria/Steyerl, Hito (Hg.): The Greenroom. Considering the Documentary and Contemporary Art #1, Center for Berlin: Curatorial Studies, Bard College, Sternberg Press 2008; Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien: Turia + Kant Verlag 2008; Balsom, Erika/Peleg, Hila (Hg.): Documentary Across Disciplines, Cambridge, MA/London: The MIT Press 2016. Ferner sei auf folgende Ausstellungen bzw. Ausstellungskataloge verwiesen: Havránek, Vit/Steinbrügge, Bettina/Schaschl-Cooper, Sabine (Hg.): The Need to Document, Zürich: JRP Editions 2005; Neubauer, Susanne (Hg.): Documentary Creations, Frankfurt a.M.: Kunstmuseum Luzern 2005; Nash, Mark (Hg.): Experiments with Truth, Philadelphia. The Fabric Workshop and Museum (FWM) 2004; Stallabrass, Julian (Hg.): Documentary, London: Whitechapel Gallery 2013. 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. Unveröffentlichte Dissertation, Bochum 2020.

hinaus wiederholt vermittelt, authentisch bewahrt und dokumentiert werden kann.

Diese Strategien zeigen den medientechnologischen Wandel zum Digitalen und bieten eine Loslösung von hermetischen und mimetischen Operationen des Dokumentarischen an. Das Dokumentarische schreibt sich auf anderen Wegen in die immateriellen künstlerischen Arbeiten ein, wie im Folgenden ausgeführt und anhand von konkreten Beispielen analysiert werden soll.

2. Einsatzbereiche des Dokumentarischen

Grundsätzlich lassen sich drei Einsatzbereiche des Dokumentarischen im Kontext zeitgenössischer medienkünstlerischer Arbeiten feststellen: Zunächst werden Operationen des Dokumentarischen werkimmanent und werkkonstituierend angewandt, darüber hinaus wird simultan zur Rezeption im musealen Raum dokumentiert und schließlich kommen jenseits der künstlerischen Arbeiten metadokumentarische Verfahren zum Einsatz. Häufig werden mehrere dieser dokumentarischen Strategien miteinander kombiniert.

2.1. Dokumentarische Operationen I: Werkkonstitutive Verfahren

Unter werkkonstitutiven Verfahren des Dokumentierens verstehe ich Arbeiten, deren künstlerische Gestaltung und Konzeption auf (natur-)wissenschaftlichen Fakten, (audio-)visuellen Aufzeichnungen und Messergebnissen beruhen. Diese Daten werden meist im Vorfeld erhoben, bzw. wird im Rahmen der Produktion explizit Expert:innenwissen einbezogen. Auf diese Weise wird sich der physikalisch korrekten Gestaltung des dreidimensionalen virtuellen Raums versichert und sich wissenschaftlich rückgebunden. Möglich wird das auch durch die Tatsache, dass zeitgenössische Medienkunst aufgrund ihrer Komplexität vermehrt im interdisziplinären Kollektiv entsteht. Das gemeinsame künstlerische Forschen von Künstler:innen, Software-Entwickler:innen, Ingenieur:innen und Naturwissenschaftler:innen

etc. plausibilisiert den Einbezug diverser Referenzen. Dieses Vorgehen hat zur Folge, dass der jeweilige virtuelle Erfahrungsraum quasi indexikalisch funktioniert, da er teilweise reale Vorbilder hat bzw. seine Gestaltung auf dokumentarischen Daten und naturwissenschaftlichen Erkenntnissen beruht.

Die augmentierte Realität *In the Eyes of the Animal*, die 2016 von dem britischen Künstler:innenkollektiv Marshmallow Laser Feast für den britischen Grizedale Forest produziert wurde, ergänzt eine reale Waldlichtung, die zugleich der Rezeptionsraum ist, um mehrere virtuelle Ebenen. Jede Ebene repräsentiert ein anderes dort heimisches Lebewesen, mit dessen Sinnen die Rezipierenden die Umwelt erleben. Grundlage dieser künstlerischen Simulation ist die präzise Vermessung der Realumgebung mittels Lidar- und Laserscantechnologien, UAVs, Drohnen sowie einer speziellen 360° Kameratechnik. Die derart erhobenen räumlichen Daten werden entsprechend der sensorischen Spezifika eines jeden Lebewesens multisensorisch interpretiert. Sie schieben sich im Rahmen der Rezeption mittels der entsprechenden Interfaces wie ein Filter vor den Wahrnehmungsapparat der Teilnehmenden, so dass diese die aktuelle Umgebung des Waldes aus der vermeintlichen (sensorischen) Perspektive des jeweiligen Tieres erleben können.

Ein derartig akribisches Erfassen (natur-)wissenschaftlicher Details, um eine virtuelle Umgebung möglichst realitätsnah und stimmig wiederzugeben, ist kein Einzelfall. Auch bei der Konzeption der virtuellen Installation *Inside Tumucumaque*, die 2018 von der Interactive Media Foundation und Artificial Rome realisiert und durch das ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe und das Deutschen Naturkundemuseum Berlin co-finanziert wurde, wurden naturwissenschaftliche Details berücksichtigt, um das Regenwaldschutzgebiet Tumucumaque möglichst gründlich und umfassend repräsentieren zu können. So stellten Grafiker:innen und Biolog:innen in einem gemeinsamen Produktionsprozess die aerodynamisch korrekte Platzierung und Animation winziger Federn beim simulierten Flug einer Harpyie sicher und übertrugen über vierhundert tropische Pflanzenarten in das virtuelle Setting.

Der dänische Künstler Jakob Kudsk Steensen geht in seiner künstlerischen Praxis ebenfalls stark von realen Ökosystemen aus. Es ist

Bestandteil des Produktionsprozesses, dass er mehrere Monate an diesen Orten verbringt und sich mit Biolog:innen austauscht, die zu spezifischen Phänomenen forschen. Auf Basis einer solchen intensiven Auseinandersetzung mit einem ausgestorbenen Singvogel und dessen einstigen Habitat entstand die VR-Installation *Re-Animated* (2018). Neben den Forschungsbefunden des Ornithologen Douglas H. Pratt, auf denen die Installation beruht und dessen Tonaufnahmen, welche die virtuelle Erfahrung akustisch rahmen, sammelte Kudsk Steensen Naturmaterialien auf der hawaiianischen Insel Kaua'i. 3D-Scans dieser Materialien sind der Ausgangspunkt der »Re-Animation« des ursprünglichen Lebensraums des Vogels.

An dieser Stelle ist es produktiv, den Begriff der »Realen Virtualität«¹³, welcher durch den Medienphilosophen Frank Hartmann geprägt wurde, einzuführen und zu erweitern. »Reale Virtualität« bezeichnet nach Hartmann 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 Gehalts der virtuellen Szenarien ergibt es Sinn, auch hinsichtlich der VR-Environments Adjektiv und Substantiv zu vertauschen und anstatt von »Virtuellen Realitäten« von »Realen Virtualitäten« zu sprechen. Bei zahlreichen künstlerischen Environments handelt es sich um die Nachbildung real existierender, spezifizierter 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 theoretisch keinerlei Einschränkungen unterläge, vielfach klare Bezüge zu real existierenden Landschaften aufweisen, mag durchaus medientechnologische Gründe haben: verkürzt formuliert, entstehen virtuelle Szenarien auf Grundlage von Algorithmen, denen Informationen in Form komplexer Datensätze eingeschrieben sind. Diese Daten lassen sich wiederum leichter aus realen Räumen extrahieren, als aus Fantasiewelten generieren.

13 Hartmann, Frank: Medienphilosophie, Wien: WUV-Universitätsverlag 2000, S. 17.

Neben der ganzkörperlichen Kunsterfahrung im virtuellen oder augmentierten Raum soll auf ein weiteres Format zeitgenössischer Medienkunst verwiesen werden, das im Bereich künstlerischer Neuroprothetik und Sensory Enhancement anzusiedeln ist: Mit dem *Jacobson's Fabulous Olfactometer*¹⁴ entwickelte Susanna Hertrich im Jahre 2014 eine künstlerische sensorische Prothese, die das Resultat eines Forschungsaufenthalts im smogbelasteten Beijing war.¹⁵ Dieses ist nach dem dänischen Chirurgen Ludwig Levon Jacobson (1783–1843) benannt, der mit dem ›Jacobson-Organ‹ ein spezifisches Geruchsorgan erforschte, welches zahlreichen Säugetieren zur Wahrnehmung chemischer Substanzen in der Luft und somit u.a. der Warnung vor potenziellen Gefahren dient. Im Menschen ist dieses sekundäre olfaktorische Organ jedoch nicht ausgebildet. Diesem Defizit widmet sich Hertrich mit ihrer künstlerischen Wahrnehmungsprothese, die auf dem Kopf getragen wird und im Falle gefährlicher Luftverschmutzung eine körperliche Schutzreaktion im/in der Träger:in auslöst. Die Entwicklung des *Jacobson's Fabulous Olfactometers* beruht auf biologischem Fachwissen und der genauen Dokumentation des adaptierten Sinnesreizes. Der Einsatz der Prothese ist wiederum an die kontinuierliche Messung und Analyse der Luftmoleküle geknüpft und verortet sie innerhalb eines Trans- und Posthumanistischen Diskurses.

14 Hertrich, Susanna: *Jacobson's Fabulous Olfactometer*. A Sensorial Prosthesis for Extreme Environments, Device (Acryl, Leder, Aluminium, Knochen, synthetische Materialien, Micro-Controller, Sensoren, Elektronik), 38 x 38 x 38 cm, Fotografie (Lambda-Print auf Fuji Crystal DP II), 30 x 30 cm, Zeichnung (Wasserfarbe auf Papier), Full HD-Video, Farbe, Ton, 3 min, 2014/2015 (zuletzt abgerufen am 25.05.2022 unter <https://vimeo.com/102654799>). Die Arbeit entstand mit Unterstützung des Tsinghua Media Art & Science Laboratory Beijing, dem Goethe Institut China und Plan A – office for architectural communication & urban culture. Präsentiert wurde das *Jacobson's Fabulous Olfactometer* u.a. im Rahmen der durch das Art Laboratory Berlin konzipierten Ausstellung PROST-HESIS. Transhuman Life Forms, welche 2015 Arbeiten Hertrichs zeigte.

15 Vgl. S. Hertrich: *Jacobson's Fabulous Olfactometer*, 0:28-0:33min. Im Video, welches Teil des Ausstellungskompositums und auf Hertrichs Homepage einsehbar ist, wird konkret auf die Luftverschmutzung in Beijing Bezug genommen, die allein 2012 über 2.500 Tote gefordert habe.

Werkkonstitutive Verfahren des Dokumentarischen fungieren als Referenz und dienen der Legitimation und Glaubwürdigkeit der Kunst. Die Künstler:innen binden die Ausgestaltung ihrer virtuellen und realen Environments an naturwissenschaftliche Erkenntnisse und Messungen. Auf diese Weise legitimieren sie die künstlerischen Projekte über deren ästhetische Qualität hinaus und schreiben sich aktiv auch in ökologische Diskurse jenseits der Kunst ein. Als pädagogische Lehrmedien und mit einem bisweilen durchaus umweltaktivistischen Duktus eröffnen die Arbeiten einen virtuellen und interdisziplinär ›abgesicherten‹ Zugang zur Realität.

2.2. Dokumentarische Operationen II: Dokumentarische Verfahren im Ausstellungsraum

Dokumentiert wird auch im Museumsraum selbst, häufig in Form zweidimensionaler Mitschnitte individueller virtueller Rezeptionsmomente. Mitunter wird die virtuelle Erfahrung simultan in den Ausstellungsraum, z.B. auf Screens oder Leinwände übertragen, um ein erweitertes 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 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 ist 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 und auf diese Weise selbst zu einer Art künstlerischer Live-Dokumentation wird. Die Übertragung der virtuellen Erfahrung gibt einen 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.

Das virtuelle Environment *Osmose*, mit dem die Medienkünstlerin Char Davies 1995 Maßstäbe für ein Genre der interaktiven digitalen Kunst setzte,¹⁶ war eine der ersten Arbeiten, die simultan in den realen Museumsraum gespiegelt wurden. Um die intime Rezeptionssituation des Eintauchens nicht zu zerstören, entschied sich Davies dazu, den:die Teilnehmer:in hinter einer milchig leuchtenden transparenten Wandfläche zu positionieren, auf der seine:ihre Silhouette wie ein Schattenriss erschien. »This silhouette serves to poeticize the immersant's body gestures [...], allowing privacy while drawing the audience's attention to the role of the immersant's body as a medium for communicating experience.«¹⁷ Der Körper wird an dieser Stelle als Medium der Kunsterfahrung beschrieben, da auf eine zweite Leinwand innerhalb des abgedunkelten Ausstellungsraumes simultan projiziert wird, was der:die ›Immersant‹¹⁸ in der virtuellen Realität von *Osmose* visuell wahrnimmt. Parallel wird der ebenfalls von der Position und Aktion der interagierenden Teilnehmer:innen abhängige Sound in den musealen Raum übertragen. Dabei offenbart sich für das Publikum der Zusammenhang zwischen dem Schattenriss auf der einen Leinwand und dem Bewegtbild auf der gegenüberliegenden zweiten Leinwand, die einander offensichtlich bedingen. Als eine Art Navigator:in steuert der:die ›Immersant‹ in Abhängigkeit von seinen:ihren sensomotorischen Handlungen im virtuellen Raum, was auf den Leinwänden zu sehen und im Ausstellungsraum zu hören ist. Auf diese Weise werden die passiven Besucher:innen in die interagierende Perspektive der ›Immersants‹

16 Vgl. u.a. Grau, Oliver: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge, Mass.: The MIT Press 2003, S. 204.

17 Davies, Char: »Osmose. Notes on Being in Immersive Virtual Space«, in: 6th International Symposium on Electronic Art [ISEA95] – Proceedings, 1995, zuletzt abgerufen am 25.05.2022 unter https://www.immersence.com/publications/chart/1995-CD-ISEA_proceedings.html, o. S.

18 So bezeichnet Davies Personen, die im Rahmen der Rezeption mittels der entsprechenden Interfaces in die VR-Installation eintauchen.

versetzt und Zeug:innen von deren subjektiver Erfahrung im Virtuellen, die in Echtzeit projiziert wird. Der:die eintauchende Besucher:in wird folglich zum:zur Produzent:in der indirekten Kunsterfahrung all jener Gäste, die sich zeitgleich zu dessen:deren virtuellen Erfahrung im musealen Raum aufhalten. Derart stellt *Osmose* gleichermaßen ein intimes Erlebnis und eine kollektive und zum Teil dokumentierbare Kunsterfahrung dar.¹⁹

In dieser dokumentierenden Praxis im Ausstellungsraum offenbart sich ein kuratorisches Bedürfnis: Im musealen Raum muss etwas gezeigt und dem entmaterialisierten Werk deshalb auf die ein oder andere Weise Präsenz eingehaucht werden.²⁰ Oftmals reicht es nicht aus, das bloße Zugangsmedium virtueller Environments im Ausstellungsraum zu positionieren. Aus diesem Grund werden die Interfaces mitunter selbst als künstlerische Skulpturen gestaltet oder das museale Setting als eine Art Bühnenbild inszeniert.

Auf Basis der Aufzeichnungen von Rezeptionssituationen kann außerdem technisch optimiert sowie an der intuitiven Handhabung der Interfaces und der optimalen Gestaltung der Environments geübt werden.

2.3. Dokumentarische Operationen III: Metadokumentarische Verfahren

Neben dokumentarischen Verfahren, die auf Produktions- und Rezeptionsebene Anwendung finden, wird im Rahmen zeitgenössischer Medienkunst vermehrt auf einer sekundären Ebene, abseits der jeweiligen künstlerischen Arbeit, dokumentiert. Derartige metadokumentarische Praktiken, die gleichermaßen innerhalb des musealen Ausstellungssettings als auch darüber hinaus stattfinden und eine Menge Grauer Literatur produzieren, sind ein wesentliches Kennzeichen für eine Verschie-

19 Vgl. McRobert, Laurie: Char Davies' Immersive Virtual Art and the Essence of Spatiality, Toronto: University of Toronto Press 2007, S. 20.

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

bung dokumentarischer Praktiken in der Kunst, wie sie sich aktuell feststellen lässt. Unter dem Begriff der Grauen Literatur werden all jene externen dokumentarischen Verfahren gefasst, welche die multimodalen künstlerischen Arbeiten über den Moment der isolierten sensomotorischen Rezeption hinaus sichtbar und diskursivierbar machen. Der Umfang und die Vielfalt, mit welcher sich die Künstler:innen 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 sowohl online als auch offline auf einer Metaebene aufspannt.

Häufig werden zeitgenössische künstlerische Arbeiten durch audiovisuelle Formate beworben und jenseits der individuellen Erfahrung (online) sichtbar gemacht und reproduziert. Ein Beispiel hierfür ist die virtuelle Erfahrung *Inside Tumucumaque*, für die mehrere sehr aufwendige Trailer und Making-Ofs gestaltet wurden, die jenseits der Ausstellungssettings zirkulieren.²¹ Allgemein wird in den kurzen Videos die Motivation und Zielsetzung für das Projekt benannt. Zudem kommen unterschiedliche Beteiligte zu Wort und reflektieren den interdisziplinären Produktionsprozess und die Konzeption der jeweiligen Arbeit. Schließlich dienen die Clips dazu, potenziellen Besucher:innen Einblicke in das künstlerische Environment zu eröffnen, dieses aktiv zu bewerben, bzw. nachträglich Informationen bereitzustellen und einen Raum für Erfahrungsaustausch zu generieren. Tatsächlich sind Künstler:innenkollektive stark auf Social Media Plattformen und Videoportalen vertreten und stellen über kurze Filme, Fotografien und Verlinkungen eine generationen-, klassen- und kulturübergreifende Form der Kommunikation her.

Die Besucher:innen der interaktiven Ausstellungsflächen des japanischen Kollektivs teamLab werden auf diese Weise gar aktiv in den Prozess der Dokumentation und folglich in die Vermarktung und

21 Vgl. Interactive Media Foundation: *Inside Tumucumaque*, 2018 (VR), <https://vimeo.com/516834697>.

Sichtbarmachung der Kunst einbezogen: Bilder, die innerhalb des interaktiven Settings entstehen und mit dem entsprechenden Hashtag versehen sind, werden anschließend sowohl auf den Social Media Profilen geteilt als auch mit dem entsprechenden Content angereichert. Auf diese Weise wird das Phänomen teamLab werbewirksam vermarktet und über den Ausstellungsrahmen hinaus populär gemacht.²² Dass die öffentlichkeitswirksamen Maßnahmen zur Verbreitung der digitalen Kunst in Fotografie- und Videoformaten Früchte tragen, wird auch darin ersichtlich, dass das Mori Building Digital Art Museum, in dem teamLab permanent ausstellt, aktuell das weltweit meistbesuchte Museum ist, das einer einzelnen Position gewidmet ist.²³ Eine solche Marketingstrategie fungiert in gewisser Weise als kollektive Dokumentation temporärer künstlerischer Events.

Auch über die Homepages der Künstler:innen wird beständig dokumentiert und zusätzlich zu den zeitlich begrenzten Ausstellungsphasen Sichtbarkeit hergestellt. Die Pionierin virtueller Medienkunst, Char Davies, nutzt ihre Homepage²⁴ unter anderem, um sämtliche Publikationen, die über ihr künstlerisches Schaffen entstanden sind, zu versammeln und damit die eigene Arbeit in einen übergeordneten Kontext zu

22 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.

23 Im ersten Jahr seines Bestehens seit Juni 2018 hieß teamLab allein in den beiden zentralen Ausstellungskomplexen in Tokio über 3,5 Millionen Gäste willkommen. Gut die Hälfte von ihnen gab bei der Befragung durch die museale Institution an, in erster Linie für den Besuch der digitalen Installation nach Tokio gereist zu sein. Vgl. Schons, Donna: »Das Digitale Wunderland. Besuchermagnet in Tokio«, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben, 2019, zuletzt abgerufen am 25.05.2022 unter <https://www.monopol-magazin.de/team-lab-besucherrekord-das-digitale-wunderland> sowie o. A.: »teamLab Borderless Becomes the Most Visited Single-Artist Museum in the World«, in: Business Wire 2019, zuletzt abgerufen am 25.05.2022 unter <https://www.businesswire.com/news/home/20190808005373/en/teamLab-Borderless-Visited-Single-Artist-Museum-World>, o. S.

24 Vgl. immersence.com, zuletzt aufgerufen am 25.05.2022.

setzen. Aus diesem Grund ergänzt sie ihre Werktexte und ihre biographischen Daten durch eine Auflistung ihrer Vorträge und Herausgaben.

Zudem – und das erscheint an dieser Stelle besonders relevant, schreiben sich die Künstler:innen in Form von Textbeiträgen selbst aktiv in einen wissenschaftlichen Diskurs ein. 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, die mit einer Dissertation zu ihrem eigenen medienkünstlerischen Werk 2005 an der University of Plymouth in England promoviert wurde.

Die Künstler:innen treten zudem vermehrt in Form von populärwissenschaftlichen Vorträgen und TED Talks selbst ins Rampenlicht, kommentieren ihre künstlerischen Projekte und ordnen diese innerhalb des Diskurses ein. Auf diese Weise wird ein Publikum jenseits des Museums generiert. Nicht selten nehmen die Künstler:innen hierbei eine starke (gesellschafts-)politische Position ein und kommentieren die aktivistischen Dimensionen ihres Schaffens. Wie bereits in der Auseinandersetzung mit werkkonstitutiven dokumentarischen Verfahren auffiel, sind interaktive Kunstszenerien überdurchschnittlich häufig realexistierenden Landschaften nachempfunden. In diese werden die Besucher:innen mit der artikulierten Absicht hineinversetzt, dass sie im Rahmen der interaktiven und multisensorischen Rezeption eine gewisse Empathie für die (bedrohten) Lebensräume entwickeln.²⁵ Die verantwortlichen Künstler:innen verstehen ihre Arbeiten durchaus als umweltaktivistische Lehrmedien und erhoffen sich eine Sensibilisierung des Publikums für die simulierten Landschaften sowie eine Annäherung an das Konzept der Natureculture, das in Anbetracht

25 Vgl. Ahn, Sun Joo (Grace)/Fox, Jesse/Dale, Katherine R./Avant, J. Adam: »Framing Virtual Experiences. Effects on Environmental Efficacy and Behavior Over Time«, in: *Communication Research*, 42 (6) (2015), S. 839–863; Milk, Chris: »Wie virtuelle Realität zur ultimativen Empathie-Maschine werden kann«, in: TED – Ideas worth spreading 2015, o. S.

der Bedrohungen durch das Anthropozän ein spezieübergreifendes Miteinander reflektiert.²⁶ Damit einher gehen wiederum künstlerische Strömungen, die die Optimierung des menschlichen Körpers und Sensoriums durch entsprechende Medientechnologien reflektieren. Ihnen liegt die Vorstellung zugrunde, dass der menschliche Körper und seine Sinneswahrnehmung beschränkt sei und durch den entsprechenden Einsatz medientechnologischer Interfaces (temporär) ergänzt oder gar langfristig optimiert werden könne. Jene Strategien eines Human-Enhancements münden in der technisch veränderten biologischen Lebensform des Cyborgs und rufen zugleich das Programm des Trans- und Posthumanismus auf.²⁷ Ein zentraler und omnipräsenter Protagonist einer solchen Strömung zeitgenössischer Medienkunst ist der britische Avantgarde-Künstler und Cyborg-Aktivist Neil Harbison. Dieser begegnete seiner Achromatopsie (Farbenblindheit) mit der Implantation eines Sensors am Kopf, der Farbtöne in für ihn hörbare

26 Vgl. z.B. Haraway, Donna: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003; Haraway, Donna J.: *When Species Meet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2007; Braidotti, Rosi: *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2014.

27 Post- und Transhumanist:innen betrachten die Fusion von Mensch und Technologie als logische Entwicklung der Evolution. Um den Fortbestand der Menschheit und die Gesundheit des humanen Organismus im Zeitalter des Anthropozäns garantieren zu können, ist aus transhumanistischer Perspektive eine Adaption des defizitären Körpers und der defizitären Perzeption unumgänglich. Nur mittels technologischen Einsatzes könnten die humanen Unzulänglichkeiten ausgeglichen und die Grenzen des Menschenmöglichen überschritten werden. Dabei bleibt der Transhumanismus in letzter Instanz anthropozentrisch, da zwar auf eine Optimierung des Menschen, nicht jedoch auf dessen Ablösung durch künstliche Lebensformen abgezielt wird. Janina Loh nimmt ferner eine Unterscheidung zwischen dem »technologischen« und dem »kritischen« Posthumanismus vor. Während ersterer mit Begriffen wie »Mind Uploading« und »Virtuelle Unsterblichkeit: die Abschaffung des biologischen Körpers prophezeie, zeichne sich der kritische Posthumanismus, zu dem Loh auch Braidottis Ansätze zählt, durch eine dezidiert kulturpolitische Anthropozentrismuskritik aus. Vgl. Loh, Janina: *Trans- und Posthumanismus. Zur Einführung*, Hamburg: Junfermann 2018.

Frequenzen umwandelt. Auf diese Weise ›farbhörig‹ ist es Harbisson möglich, sein sensorisches Defizit auszugleichen bzw. durch das Sehen von infrarotem und ultraviolettem Licht gar auszudehnen. In der Folge bezeichnet sich Harbisson als ›Eyeborg‹, kommuniziert und vermarktet die biopolitische Selbstermächtigung und erkämpfte den Cyborg-Status sogar offiziell. Das künstlerische Interface ist nun in das Dokument ›schlechthin‹ eingeschrieben: in den Personalausweis des Künstlers.²⁸

Die hier ausgeführten metadokumentarischen Verfahren bzw. sekundären Operationen des Dokumentarischen können als Praktiken künstlerischen Forschens verstanden werden. Die heterogenen Formate geben Hintergrundinformationen und bilden interdisziplinäre Produktionsabläufe ab. Es werden darin künstlerische (und bisweilen aktivistische) Intentionen von den Künstler:innen formuliert, die sich zugleich innerhalb eines wissenschaftlichen Feldes positionieren und vernetzen. Zentral im Hinblick auf jene metadokumentarischen Techniken ist, dass es die Künstler:innen und Künstler:innenkollektive selbst sind, welche die medienkünstlerischen Arbeiten in den Diskurs einspeisen und auf diese Weise sowohl sichtbar machen als auch archivieren. Unterstützt werden sie durch die Ausstellungsinstitution sowie durch die Rezipient:innen, die regelrecht dazu animiert werden, ihre Reaktionen auf das künstlerische Erlebnis unmittelbar zu teilen und in die öffentliche Auseinandersetzung einzuschreiben.

3. Dokumentieren 2.0

Die im Bereich zeitgenössischer Medienkunst angewandten heterogenen Dokumentationsweisen offenbaren, dass eine gewisse Dringlichkeit darin besteht, den künstlerischen Arbeiten Sichtbarkeit zu verleihen, um sie auf diese Weise zu legitimieren. Zugleich ist Medienkunst nicht mehr darauf angewiesen, gesammelt, archiviert und

28 Nach einer langwierigen Auseinandersetzung gestatteten es die britischen Behörden Harbisson 2004, den Eyeborg als Bestandteil seines Körpers auf seinem Passfoto zu zeigen und erkannten ihn als ersten Cyborg offiziell an.

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.

Aus diesen vielfältigen dokumentarischen Operationen, die sich in die drei hier vorgestellten Kategorien – den werkkonstitutiven dokumentarischen Verfahren, den dokumentarischen Verfahren im Ausstellungsraum und den metadokumentarischen Verfahren – differenzieren lassen, 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), 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 der Rezipient:innen, aber auch in der Zirkulation sekundärer Formate und Grauer Literatur wie Vorträge oder wissenschaftliche Texte). Auf diese Weise wird ein Dialog angestoßen, der über die strategische Bewerbung der spezifischen künstlerischen Arbeit hinausgeht und diese sowohl legitimierend rückbindet und verortet als auch als neue dokumentarische Praxis der Öffnung und Vernetzung zu verstehen ist. Indem sich die Techniken multiplizieren und verschränken, löst sich das Dokumentarische von einem engen mimetischen Verständnis und passt sich den Formaten zeitgenössischer Medienkunst an, die sowohl im engeren inhaltlichen Sinne als auch auf struktureller Ebene interdisziplinär, relational und flexibel sind.

Festzustellen ist demnach eine Transformation und Rekonzeptualisierung 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 findet entsprechend eine Aneignung dokumentarischer Praktiken seitens der Künstler:innen statt, die mit einer Emanzipation von eingespielten Formaten der Kunstarchivierung und infolgedessen von der Institution Museum selbst einhergeht. Zeitgenössische Medienkunst produziert also alternative Sichtbarkeiten jenseits institutioneller Strukturen und (beengender) institutioneller Anforderungen.

Dies kann – positiv gewendet – als Selbstermächtigung der Künstler:innen und als Rückgewinn an Deutungshoheit gesehen werden. Kritisch betrachtet kann es aber auch bedeuten, dass die Offenheit der Deutung verloren geht, wenn parallel 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. Darüber hinaus gilt es stets zu hinterfragen, inwiefern eine derartige Ausdehnung 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.

Nichtsdestotrotz kann die Öffnung, die das Dokumentarische aktuell in der Kunst erfährt, als Potenzial verstanden werden, das den Arbeiten als gemeinsame Eigenschaft und konstitutives Motiv inhärent ist. Sie basieren auf Prozessualität, Relationalität und Partizipation und reflektieren dies nicht zuletzt innerhalb ihres dokumentarischen Duktus.

Parallel entwickeln sich neue Aufgabenfelder für das Museum, die auf Desideraten des digitalen Zeitalters beruhen. Aus dem Bedürfnis der Besucher:innen heraus, Kunst mit allen Sinnen und möglichst interaktiv oder gar als Spektakel mit einer gewissen Einzigartigkeit on-demand erleben zu können, werden neue museale Konzepte entwickelt. Diese rücken, beispielsweise durch KI-unterstützte Ausstellungsformate, die Besucher:innenbeteiligung ins Zentrum.²⁹

Auf der anderen Seite muss Kunst vermehrt über digitale Medien von überall rezipierbar sein. Was in pandemischen Zeiten im Rahmen von musealer Vermittlung über Lifestream oder mit Führungen durch leere Ausstellungsräume in den Social Media mühsam angestoßen wurde, gilt es mittels digitaler Ausstellungsformate und der entsprechenden niedrigschwelligen Medientechnologien langfristig zu implementieren, ansprechend zu gestalten, im Hinblick auf ökologische Nachhaltigkeit anzupassen³⁰ und wiederum zu archivieren. Auch diese Tendenzen, die sich unter dem Begriff (digitaler) Partizipation subsumieren lassen, resultieren in jener Transformation des Dokumentarischen in der Kunst.

Es lässt sich abschließend festhalten, dass die im Rahmen dieses Beitrags exemplarisch ausgeführten dokumentarischen Strategien ein erweitertes Verständnis davon aufweisen, was Dokumentation innerhalb der Kunst bedeuten kann, bzw. angesichts flüchtiger Formate zeitgenössischer Medienkunst seit den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts

29 Das Projekt intelligent.museum, welches, von der Kulturstiftung des Bundes finanziert, aktuell am ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe und dem Deutschen Museum realisiert wird, arbeitet beispielsweise an einem solchen KI-unterstützten Ausstellungskonzept. Vgl. beispielsweise Hofmann, Yannick: »Projektvorstellung intelligent.museum«, in: Johannes Bernhardt/Tabea Golgath/Oonagh Murphy/Sonja Thiel Elena Villaespesa (Hg.), *AI. A Museum Planning Toolkit*, London: Goldsmiths University, 2020, 13f; Hofmann, Yannick/Nolasco-Rózsás, Livia: »The Museum as a Cognitive System of Human and Non-Human Actors«, in: *The Garage Journal. Studies in Art, Museums & Culture*, 03, 1–15 (2021), zuletzt abgerufen am 18.01.2023 unter, https://thegaragejournal.org/files/07/758_c370a5422f798cbd308fd337837b93dc25ec66d8.pdf.

30 Die Verwendung von VR-oder gar KI-Technologien im Museumsraum benötigt ein Vielfaches an Energie.

bedeuten muss. Es gilt folglich, sich von dem lähmenden institutionsin-härenten Zwang mimetischer Dokumentierbarkeit zu lösen, aufgrund dessen in letzter Instanz gar angezweifelt wird, ob es sich bei zeitge-nössischen digitalen Formaten überhaupt um Kunst handelt. In Bezug auf das Medium der Fotografie entzündete sich einst eine übergeordne-te Debatte nach dem Status des Kunstwerks im Zeitalter seiner techni-schen Reproduzierbarkeit, die von Walter Benjamin geprägt und diskur-siviert wurde.³¹ Im Digitalen findet erneut eine medientechnische Evo-lution statt, deren Anwendung innerhalb der Kunst vermeintliche Prä-missen infrage stellt. Will die Kunst progressiv und vital bleiben, gilt es mehr denn je neue Medien einzubeziehen und (abermals) einen Bruch mit den gängigen Formaten des Dokumentarischen in Kauf zu nehmen.

Literaturverzeichnis

- Ahn, Sun Joo (Grace)/Fox, Jesse/Dale, Katherine R./Avant, J. Adam:
»Framing Virtual Experiences. Effects on Environmental Efficacy
and Behavior Over Time«, in: *Communication Research*, 42 (6) (2015),
S. 839–863.
- Archey, Karen: »Caring for Time-Based Media in Major Museums«, in:
Daniel Birnbaum/Michelle Kuo (Hg.), *More than Real. Art in the Dig-
ital Age*, Köln: Walther König 2018, S. 98–113.
- Balsom, Erika/Peleg, Hila (Hg.): *Documentary Across Disciplines*, Cam-
bridge, MA/London: The MIT Press 2016.
- Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen
Reproduzierbarkeit«, dritte, autorisierte letzte Fassung, in: Ders.,
Schriften. Band I, 1939 Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1955, S. 366–405.
- Böhme, Gernot: »Die sanfte Kunst des Ephemereren«, in: Mira Fliescher/
Fabian Goppelsröder/Dieter Mersch (Hg.), *Sichtbarkeiten 1. Erschei-*

31 Vgl. Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Repro-
duzierbarkeit« (dritte, autorisierte letzte Fassung, 1939), in: Ders., *Schriften*.
Band I, Hg. von Theodor W. Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1955, S. 366–405.

- nen. Zur Praxis des Präsentativen, Zürich/Berlin: Diaphanes 2013, S. 87–108.
- Bonet, Lluís/Négrier, Emmanuel: »The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts«, in: *Poetics* 66 (2018), S. 64–73.
- Buschmann, Renate/Šimunović, Darija (Hg.): *Die Gegenwart des Ephe-
meren. Medienkunst im Spannungsfeld zwischen Konservierung
und Interpretation*, Wien/Düsseldorf: Wiener Verlag für Sozialfor-
schung 2014.
- Braidotti, Rosi: *Posthumanismus: Leben jenseits des Menschen*, Frank-
furt a.M.: Campus Verlag 2014.
- Davies, Char: Omose: »Notes on Being in Immersive Virtual Space«,
in: 6th International Symposium on Electronic Art [ISEA95] –
Proceedings 1995, zuletzt abgerufen am 25.05.2022 unter [https://w
ww.immersence.com/publications/char/1995-CD-ISEA_proceedin
gs.html](https://www.immersence.com/publications/char/1995-CD-ISEA_proceedings.html), o. S.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, 9. Aufl., Frankfurt
a.M.: Suhrkamp 2014/[2004].
- Gludovatz, Karin (Hg.): *Auf den Spuren des Realen. Kunst Dokumen-
tarismus*, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
2004.
- Goebel, Pia: *A Community of Documentary Practice? – Dokumentari-
sche Praktiken zeitgenössischer Bewegtbildkünstler:innen*. Unver-
öffentlichte Dissertation, Bochum 2020.
- Grau, Oliver: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge,
Mass.: The MIT Press 2003.
- Groys, Boris: *Topologie der Kunst*, München: Carl Hanser Verlag 2003.
- Gruß, Melanie: *Synästhesie als Diskurs. Eine Sehnsuchs- und Denkf-
igur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft*, Bielefeld: transcript
2017.
- Guattari, Félix: »Entering the Post-Media Era«, in: *Soft Subversions.
Texts and Interviews 1977–1985*. Hg. von Sylvere Lotringer, Los An-
geles, CA: Semiotext(e) 2009, S. 301–306.
- Haraway, Donna: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and
Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003.

- Haraway, Donna J.: *When Species Meet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2007.
- Hartmann, Frank: *Medienphilosophie*, Wien: WUV-Universitätsverlag 2000.
- Havránek, Vit/Steinbrügge, Bettina/Schaschl-Cooper, Sabine (Hg.): *The Need to Document*, Zürich: JRP Editions 2005.
- Hofmann, Yannick: »Projektvorstellung intelligent.museum«, in: Johannes Bernhardt/Tabea Golgath/Oonagh Murphy/Sonja Thiel Elena Villaespesa (Hg.), *AI. A Museum Planning Toolkit*, London: Goldsmiths University 2020, S. 13f.
- Hofmann, Yannick/Nolasco-Rózsás, Livia: »The Museum as a Cognitive System of Human and Non-Human Actors«, in: *The Garage Journal. Studies in Art, Museums & Culture*, 03, 1–15, zuletzt abgerufen am 18.01.2023 unter, https://thegaragejournal.org/files/07/758_c370a5422f798cbd308fd337837b93dc25ec66d8.pdf.
- Homepage der Künstlerin Char Davies: <https://immersence.com>, zuletzt abgerufen am 25.05.2022.
- Homepage des Projekts *intelligent.museum*: <https://zkm.de/de/projekt/intelligentmuseum>, zuletzt abgerufen am 22.08.2023.
- Kinsey, Cadence: »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 2013, S. 68–83.
- Krauss, Rosalind E.: »A Voyage on the North Sea«. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson 2000.
- Lind, Maria/Steyerl, Hito (Hg.): *The Greenroom. Considering the Documentary and Contemporary Art #1*, Center for Berlin: Curatorial Studies, Bard College, Sternberg Press 2008.
- Loh, Janina: *Trans- und Posthumanismus. Zur Einführung*, Hamburg: Junius 2018.
- McRobert, Laurie: *Char Davies' Immersive Virtual Art and the Essence of Spatiality*, Toronto: University of Toronto Press 2007.
- Milk, Chris: »Wie virtuelle Realität zur ultimativen Empathie-Maschine werden kann«, in: TED – Ideas worth spreading 2015, zuletzt

- abgerufen am 25.05.2022 unter https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine?language=de.
- Nash, Mark (Hg.): Experiments with Truth, Philadelphia. The Fabric Workshop and Museum (FWM) 2004.
- Neubauer, Susanne (Hg.): Documentary Creations, Frankfurt a.M.: Kunstmuseum Luzern 2005.
- o. A.: »teamLab Borderless Becomes the Most Visited Single-Artist Museum in the World«, in: Business Wire 2019, zuletzt abgerufen am 25.05.2022 unter <https://www.businesswire.com/news/home/20190808005373/en/teamLab-Borderless-Visited-Single-Artist-Museum-World>.
- Preiß, Cecilia: Kunst mit allen Sinnen. Multimodalität in zeitgenössischer Medienkunst, Bielefeld: transcript 2021.
- Schons, Donna: »Das Digitale Wunderland. Besuchermagnet in Tokio«, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben 2019, zuletzt abgerufen am 25.05.2022 unter <https://www.monopol-magazin.de/team-lab-besucherrekord-das-digitale-wunderland>.
- Serenxhe, Bernhard: Digital Art Conservation. Konservierung digitaler Kunst: Theorie und Praxis, Wien/NewYork: Springer 2013.
- Stallabrass, Julian (Hg.): Documentary, London: Whitechapel Gallery 2013.
- Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien: Turia + Kant Verlag 2008.
- Trailer Inside Tumucumaque: <https://vimeo.com/516834697>, zuletzt abgerufen am 25.05.2022.

Kunstverzeichnis

- Davies, Char: Osmose, 1995 (VR).
- Hertrich, Susanna: Jacobson's Fabulous Olfactometer, 2014/2015 (Device, Photography, Drawing & Video).
- Interactive Media Foundation: Inside Tumucumaque, 2018 (VR).
- Kudsk Steensen, Jakob: Re-Animated, 2019 (Cinematic Video & VR).

Marshmallow Laser Feast: In the Eyes of the Animal, 2015 (360° Video, 3D modeling, binaural audio, data visualization & VR).

Automatisierte Autor:innenschaft und Originalitätsirrtum vor und nach GPT

Klingemanns *Appropriate Response*
und Enzensbergers *Poesie-Automat*

Katja Grashöfer

Mit der von Open AI am 30.11.2022 veröffentlichten Version von ChatGPT haben textgenerierende KI-Anwendungen den Weg in eine breite Öffentlichkeit gefunden. Die bereits zuvor begonnene, seit diesem Zeitpunkt aber hochfrequent geführte Debatte zu KI und automatisierter Autor:innenschaft kennzeichnen zwei zentrale Argumente: zum einen die Idee einer Disruption des bisher Gültigen durch neue Techniken und deren Anwendungsformen wie bei ChatGPT, zum anderen die zugleich versuchte Zuschreibung von Originalität als Merkmal humaner Autor:innenschaft. Der folgende Text diskutiert diese beiden Annahmen anhand zweier Beispiele: Hans Magnus Enzensbergers *Poesie-Automat* (1974) und Mario Klingemanns Installation *Appropriate Response* (2020) werden in einem gemeinsamen Resonanzraum gelesen und lassen so eine Lesart zutage treten, die sowohl die Idee der Disruption widerlegt als auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Idee von Originalität anstößt.

1. Im Museum: Die Empfängnis der Künstlichen Intelligenz

Ein Mensch kniet. Seine Hände liegen ineinander, die rechte Hand ruht in der linken. Die Unterarme haben ihren Platz auf dem mit braunem

Leder bezogenen Pult der Kniebank gefunden. Der Kopf ist leicht gehoben, der Blick geht nach vorne gewandt empor. Ein Schatten spielt auf Wange und Hals, liegt in der Augenhöhle. Die Stirn und das kurze, graue Haar reflektieren den Lichtschein. Aus der Haltung sprechen Erwartung und Konzentration.

Abb. 1: Szene aus dem Imagefilm »Appropriate Response by Mario Klingemann« (Spanien 2020, Onkaos Production).



Die Szene hat ihren Ort im Madrider Museum *Colección Solo*. Sie ist Teil eines ca. siebenminütigen Imagevideos¹, das im Rahmen der dortigen Ausstellung *Still Human* (2020/21) produziert worden ist und Mario Klingemanns interaktive Installation *Appropriate Response* (2020) vorstellt. Das kurze Video besteht aus einem Wechsel von Interview-schnipseln mit dem Künstler und Szenen aus dem Museum: Es zeigt verschiedene Stadien der Vorbereitung, Umsetzung und Begegnung mit der künstlerischen Arbeit. Dabei dokumentiert es ausschnittartig auch ausgewählte Reaktionen der Besucher:innen auf die Installation.

Mario Klingemann gilt als Pionier der sogenannten *AI-Art*: Für seine Arbeiten nutzt er Algorithmen und neuronale Netzwerke.² Bei *Appro-*

1 Klingemann, Mario: »Appropriate Response«, Spanien 2020, Onkaos Production, <https://vimeo.com/394544451> vom 22.02.2023.

2 Klingemann erlangte mit Arbeiten wie »Memories of Passersby I« (2018) Bekanntheit, deren Grundlage Bilddaten sind, die er in Künstliche Neuronale

priate Response greift er auf GPT-2 (Generative Pretraining Transformer 2) zurück, eine Künstliche Intelligenz der Firma OpenAI. Deren neuste Version *ChatGPT* sorgt seit ihrer Veröffentlichung im November 2022 für Furore, weil sie komplex erscheinende Texte (u.a. nach dem Muster wissenschaftlicher Aufsätze) produzieren kann. Die KI hinter GPT-2, mit der Klingemann zwei Jahre zuvor für seine Installation arbeitet, ist bereits in der Lage mithilfe eines neuronalen Netzes auf der Grundlage von 1,5 Milliarden Parameter, englischsprachige Texte zu verfassen (zum Vergleich: GPT-3, das nach einigen nicht-öffentlich zugänglichen Versionen unter dem Namen ChatGPT veröffentlicht wird, nutzt 175 Milliarden Parameter). Der Erfolg der Anwendung geht vor allem auf die sprachliche Passung zurück: Menschen- und maschinengenerierter Text sind in vielen Fällen nicht unterscheidbar.

Klingemann trainiert das GPT-2-Modell für seine Arbeit mit 60.000 Zitaten und Aphorismen, die er aus verschiedenen Quellen im Internet zusammenträgt. Mit diesen Daten und den implementierten semantischen Konzepten produziert die KI-Anwendung Texte, die eine sprachlich-stilistische Ähnlichkeit zu Zitaten oder Aphorismen haben und den Anschein erwecken, als hätten sie ebenso durch eine:n humane:n Autor:in formuliert worden sein können. Es werden Sätze generiert wie: »The truth usually comes out rather early in the morning.« Oder: »If they're lonely, it's because they're all over the place.« Oder: »Exhausting Optimism«.³

Für die Präsentation von *Appropriate Response* im Raum nutzt Klingemann eine Faltblattanzeige, auf der die automatisch generierten Texte angezeigt werden. Ihr Wechsel wird akustisch vom typischen Geräusch

Netzwerke einsteigt. Vgl. hierzu: Bajohr, Hannes: »Die ›Gestalt‹ der KI. Jenseits von Holismus und Atomismus«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Heft 23: Zirkulation 12 (2020) 2, 168–183.

3 Twitterkanal Mario Klingemann, @quasimodo, <https://twitter.com/quasimodo/status/1303595765495988224> vom 09.09.2020; <https://twitter.com/quasimodo/status/1296862728292900864> vom 21.08.2020; <https://twitter.com/quasimodo/status/1316766878484901888> vom 15.10.2020.

der sich wendenden Letternanzeige begleitet. Sie besteht aus 125 Boxen mit jeweils 44 möglichen Zeichen.

Abb. 2: Appropriate Response, Twitterkanal von Mario Klingemann @quasi-modo, Tweet vom 22.02.2020, <https://twitter.com/quasimondo/status/1231146549075480579/photo/1> vom 22.02.2023.



Für Besucher:innen der Installation steht eine Kniebank bereit: Sie knien also in der interaktiven Anordnung – wie auf einer Kirchenbank – vor der Anzeigetafel. Die körperliche Nachahmung einer Glaubensgeste betont unter rezeptionsästhetischen Aspekten den Eindruck eines letztlich nicht nachvollziehbaren Zustandekommens der automatisch gene-

rierten Texte, die vor den Besucher:innen erscheinen. Klingemann selbst nährt die Sphäre des Religiösen weiter, wenn er sich in besagtem Image-video mit den Worten zitieren lässt:

The interaction is: There is a kneeler. I like it because the gesture of kneeling has very much gotten out of fashion. [...] It's a pose we rarely see. And of course there is kind of a religious connotation to it because, well, it's this balance between hope and fear which is of course very much related to religious experiences. So I felt this kneeling is very fitting to this piece.⁴ [Transkription, K.G.]

Klingemann formuliert hier den Anspruch, mittels der Kniebank eine bestimmte Rezeptionshaltung zu provozieren, die er als »aus der Mode gekommen«⁵ wertet, von der er aber zugleich annimmt, sie ermögliche eine Form der Aneignung religiös konnotierter Erfahrungen »zwischen Hoffen und Bangen«⁶. Inwiefern ein vereinzelt aufgestelltes Möbelstück in einem Museumsraum vor einer klackernden Faltblattanzeige tatsächlich einem solchen Anspruch nahekommen kann, darf bezweifelt bzw. per se als halbernte Inszenierung interpretiert werden, die den Wirbel um KI zwischen Provokation und Evokation platziert. Was hier mittels der Kniebank produziert wird, ist eine versuchte Dopplung und damit Verstärkung der Faszinationsfigur KI: Die Installation spielt mit der Suggestion des Unerklärlichen, vielleicht sogar Unheimlichen, in jedem Fall Unzugänglichen und sich rationalen Zugängen damit scheinbar entziehenden Phänomens. Das Kunstwerk proliferiert eine Erzählung, in der dem Menschen die Grenzen seines Verstehens gerade in jenem Moment deutlich werden, in dem er sie verschiebt. Bisher Gültiges verliert seinen erklärenden Wert.

Adrian Daub beschreibt für das Silicon Valley als sagenumwobenen Ort der Tech-Branche eine ähnliche Narration. Er weist darauf hin, dass die Erzählungen der Tech-Unternehmen und ihrer populären

4 M. Klingemann: »Appropriate Response«, 00:04:57 – 00:05:30.

5 Vgl. ebd. [Übersetzung, K.G.].

6 Vgl. ebd. [Übersetzung, K.G.].

Führungsfiguren einer Argumentation Vorschub leisten, die sich darauf beruft, dass bisherige Erklärungsmuster angesichts neuer Technologien unzureichend seien. Kurz gefasst heißt das: Disruption schlägt Geschichte.⁷ Daub formuliert:

Indem die Neuheit des Problems (oder zumindest seiner ›Einordnung‹) zum Fetisch gemacht wird, werden der Öffentlichkeit die analytischen Werkzeuge entzogen, die sie bisher für die Auseinandersetzung mit ähnlichen Problemen nutzte. Nun sind diese Technologien oft freilich wirklich neuartig – aber die Unternehmen, die sie einführen, verweisen häufig auf diese Neuartigkeit, um zu behaupten, die traditionellen Verständniskategorien würden der neuen Technologie nicht gerecht, obwohl sie in Wahrheit durchaus geeignet sind, um sie zu beurteilen. Auf diese Art werden all jene entrechtet, die seit Langem mit der Analyse dieser Probleme befasst sind, seien sie Expert:innen, Aktivist:innen, Akademiker:innen, Gewerkschaftler:innen, Journalist:innen oder Politiker:innen.⁸

Die von Daub festgestellte Argumentation aus Unternehmenskreisen des Silicon Valley's lautet: Die Neuartigkeit der Technologie verbietet ihre Einordnung mit bekannten Erklärungsmustern und in bisherige Kategorien. Das Niederknien vor einer KI-Anwendung ist die körperlich gewordene Geste einer solchen Geisteshaltung.⁹ Ob Klingemann in sei-

7 Vgl. Daub, Adrian: Was das Valley denken nennt, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 7–13.

8 Ebd., S. 9.

9 Klingemann betont in ähnlicher Manier die Rolle der Rezipient:innen, wenn er erneut eine religiöse Metapher aufnimmt und vom auf den Boden fallenden Samen spricht (vgl. M. Klingemann: »Appropriate Response«, 00:06:03 – 00:06:32 sowie Fußnote 11 in diesem Text), worin sich eine implizite Anspielung auf das biblische Gleichnis vom Sämann (vgl. Mt 13,1–23) lesen lässt: Die Saat ist gesät, nun liegt es an jeder:jedem Einzelnen, das Wachstum zu fördern, die Saat aufgehen und gute Frucht bringen zu lassen, spricht: ein Verständnis der automatisch generierten Texte zu entwickeln und die vermeintlich persönliche Botschaft zu erkennen, die mittels GPT-2 generiert und ins museale Setting eingefügt wird.

nem Kunstwerk *Appropriate Response* damit spielt oder selbst dem Mythos des Silicon Valley erliegt und damit der Erzählung der Tech-Branche Vorschub leistet, muss hier gar nicht entschieden werden. Wichtig ist stattdessen, die Parallelisierung und Bekräftigung einer erwünschten Rezeptionshaltung zu verdeutlichen: Interaktion ist als staunend-ehrfürchtiges Empfangen angelegt. Die vermittelte Botschaft – der maschinengenerierte Text – darf interpretiert werden; für die vermittelnde Technik ist das nicht gleichermaßen erwünscht. Denn dann könnte der Zauber verfliegen und das Faszinosum auf seinen Platz in der Technikgeschichte verwiesen werden: im Blick auf eine »im Grunde sehr unspektakuläre[n] Industrie«¹⁰ und ihre Produktentwicklungen.

2. Textproduktion im Lichte generativer KI

Appropriate Response bedeutet übersetzt so viel wie »angemessene Antwort«. Mit seiner interaktiven Installation will Klingemann laut eigener Aussage die Frage stellen, wie viel Bedeutung in 125 Buchstaben vermittelt werden kann.¹¹ Das dies nicht die einzige und vielleicht auch nicht die eigentliche Frage ist, die die Installation aufwirft, ist bereits deutlich geworden und lässt sich weiterdenken. Fragen nach Autor:innenschaft und dem Umgang mit automatisch produzierten Texten rücken in den Fokus: Wer schreibt an solchen Texten mit? Und welcher Status wird ihnen zuerkannt bzw. verweigert?

Die genannten Fragen stellen sich nicht exklusiv hinsichtlich des hier diskutierten Beispiels, sondern sind schon längst Teil des fachwissenschaftlichen Diskurses in den Literaturwissenschaften.¹² Ja,

10 A. Daub: Was das Valley Denken nennt, S. 12.

11 Vgl. M. Klingemann: »Appropriate Response«, 00:00:57-00:01:03.

12 Vgl. Catani, Stephanie: »Generierte Texte. Gegenwartsliterarische Experimente mit Künstlicher Intelligenz«, in: Andrea Bartl/Corina Erk/Jörn Glasenapp (Hg.), Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien, Paderborn: Brill/Fink 2022, S. 247–266; Nantke, Julia: »Multiple Autorschaft als digitales Paradigma und dessen Auswirkungen auf den Werkbegriff«, in: Svetlana Efimova (Hg.), Autor und Werk. Wechselwirkungen

mehr noch: Sie waren es immer schon in jeweils anderem Gewand. Diskussionen und Positionen zu den Termini und zum Verständnis von Text und Schreiben, Medialität und Autor:innenschaft haben eine lange Tradition, was nicht zuletzt zwei kanonische Textsammlungen des Reclam-Verlags unter den Titeln *Texte zur Theorie des Textes* (2005) und *Texte zur Theorie der Autorschaft* (2000) dokumentieren.¹³ Die literaturwissenschaftliche Forschung beschäftigt sich schon lange mit Verfahren automatisierter, codierter, experimenteller, maschineller Textproduktion, die generativer KI vorausgehen. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf die *Écriture automatique* der Surrealisten und die Konkrete Poesie (u.a. Gomringer, Bense) sowie den *Landsberger Poesie-Automaten*¹⁴ von Hans Magnus Enzensbergers verwiesen, der später noch ausführlicher thematisiert wird.

Künstliche Intelligenz ist eines der Schlagworte dieser Tage. Es steht gleichermaßen für chancenreiche, technologische Innovationen wie für eine verunsichernde Undurchsichtigkeit maschineller Lern- und Entscheidungsprozesse. Dabei gilt, dass längst nicht alles, was als Künstliche Intelligenz bezeichnet wird, den Namen im engeren Sinne verdient. Die unterschiedlichen Formen maschinellen Lernens – wie überwachte, unüberwachte, bestärkende Lernverfahren – weisen Varianzen hinsichtlich des Grades ihrer Autonomie auf. In der alltagspraktischen Anwendung solcher Verfahren werden Unterschiede

und Perspektiven. Sonderausgabe # 3 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie (2.2018); Söffner, Jan: »Sinn und Sinnlosigkeit. Die Frage nach der Stellung der Hermeneutik im Zeitalter der künstlichen Intelligenz«, in: Andreas Kablitz/Christoph Marksches/Peter Strohschneider (Hg.), *Hermeneutik unter Verdacht*, Berlin/Boston: de Gruyter 2021, S. 1–21.

13 Vgl. Kammer, Stephan/Lüdeke, Roger (Hg.): *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart: Reclam 2005. Vgl. Jannidis, Fotis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000.

14 Ich bedanke mich für diesen Hinweis bei den Diskutant:innen im Panel »MaschinenTexte. Mehrdeutigkeit von Literatur und Autorschaft im Zeitalter der Algorithmen« auf dem 27. Germanist:innentag 2022, namentlich bei Stefanie Cati und Christiane Heibach.

deutlich. Sie zeigen sich momentan insbesondere augenfällig am Beispiel der verschiedenen Stufen autonomen Fahrens: Diese reichen vom assistierten über das teilautomatisierte bis hin zum vollautomatisierten Fahren.¹⁵ Kurzum: KI-Anwendungen weisen eine große Varianz auf – sowohl hinsichtlich ihrer technischen Grundlagen als auch hinsichtlich ihrer tatsächlichen Praxis.

Das sogenannte *Natural Language Processing* ist dabei ein Anwendungsfall Künstlicher Intelligenz. Ziel ist die Produktion natürlich, d.h. menschlich wirkender Sprache. Der angestrebte Erfolg besteht in der Ununterscheidbarkeit von automatisiert generierten und humanen sprachlichen Äußerungen. Mit der fortschreitenden Entwicklung geht eine zunehmende Komplexität möglicher sprachlicher Entwürfe einher, wie sich jüngst an ChatGPT zeigt. Rechenkapazitäten werden gesteigert, Datensätze vergrößert, Code verfeinert.

Bis zum Start von als bahnbrechend diskutierten Programmen wie ChatGPT war in der öffentlichen Debatte um generative Sprach-KI oft zu beobachten, dass die Figur des:der Autor:in argumentativ als Gegenpol zu algorithmischen Prozessen der Berechenbarkeit erhalten musste. Hier erlebte der seit der Epoche des Sturm und Drang tradierte Entwurf des:der Autor:in als geniales Individuum eine Renaissance und wurde zugleich zur Folie einer Sehnsucht, die dem Berechenbaren der Algorithmen eine Art unberührtes, humanes Momentum entgegenzusetzen versuchte. Denn an die Kreativität und Komplexität von menschengemachten Texten könnten solche Programme nicht heranrühren, hieß es immer wieder. Sprache erschien als eine jener uneinnehmbaren Bastionen des Menschlichen, die humane Akteur:innen von Maschinen unterschied. Dieses vermeintliche Distinktionsmerkmal humaner Überlegenheit erlebt seit der Veröffentlichung von Anwendungen wie ChatGPT eine grundlegende Erschütterung. Der Durchbruch scheint

15 Für die medienwissenschaftliche Diskussion zum autonomen Fahren sei an dieser Stelle auf den Sammelband »Autonome Autos« verwiesen (vgl. Sprenger, Florian [Hg.]: Autonome Autos. Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Zukunft der Mobilität, Bielefeld: transcript 2021).

erfolgt, die Bastion Sprache erobert zu sein. Und nun bleibt nur das Staunen?

Das Video zu *Appropriate Response* inszeniert und dokumentiert genau das: die andächtig-angespannte Körperhaltung von Besucher:innen vor der Installation und ihre erstaunten Gesichter angesichts der Fähigkeiten von KI. Obwohl es viele Museumsgänger:innen gegeben haben mag, die Klingemanns Arbeit mit einer gänzlich anderen Haltung begegnet sein dürften, präferiert das Imagevideo die Darstellung jenes gewollten Effekts zwischen Undurchsichtigkeit und Überraschung in der Begegnung mit KI-Anwendungen, den *Appropriate Response* hervorzuholen versucht. Dieser Effekt beinhaltet hier, dass Autor:innenschaft in erster Linie der Künstlichen Intelligenz (sprich: dem GPT-2-Modell) zugeschrieben wird. De facto aber ist er Ergebnis einer kollaborativen Form der Textgenerierung, an der Klingemann, die von ihm ausgewählten Autor:innen und nicht zuletzt Programmierer:innen mitgearbeitet haben. Die sprachlichen Bausteine für *Appropriate Response* werden durch die Vorauswahl Klingemanns – 60.000 Beispieltex-te – und durch die Autor:innen der von ihm ausgewählten Texte bestimmt. Daneben existiert eine weitere, notwendige Ebene der Textproduktion: nämlich jene des Schreibens von Code durch Programmierer:innen. Erst auf dieser Grundlage kann die KI-Anwendung beginnen, Texte zu generieren. Der automatisierten Produktion von Text gehen also (neben der nötigen Hardware, die einer eigene Analyse bedürfte) diverse Arbeitsschritte voraus. Verfahren automatisierter Autor:innenschaft werden damit als ein *kollaboratives Ins-Werk-Setzen* sichtbar.

Im Ergebnis erwecken Kombination und Rekombination von Textbausteinen den Eindruck einer flexiblen textuellen Gestaltung. Dennoch gilt: Inhaltliche Komplexität und semantische Qualität der erzeugten Texte sind von Hardwarekomponenten, Datengrundlage und Programmcode abhängig; die Flexibilität der textuellen Variation bewegt sich in mittlerweile maximal weiten, aber vorhandenen Grenzen. Das Argument, automatisch erzeugter Text sei per se defizitär, erweist sich trotzdem als verengte Perspektive. Das liegt nicht allein daran, dass mit den neuen KI-Modellen Komplexität und Qualität der erzeugten Texte steigen, d.h. sich das Argument in der Praxis überholt. Es gilt vielmehr

das Ideal der Autor:innenschaft aus seiner Umklammerung zu lösen, d.h. aus einer Vorstellung von Autor:innenschaft, die – wie Martha Woodmansee ausführt – erst Mitte des 18. Jahrhunderts mit Geniekult und Berufsschriftstellerei aufkommt und sich verfestigt.¹⁶ Zuvor galten andere Maßstäbe:

Vom Mittelalter bis zur Renaissance bezog neu Geschriebenes seinen Wert und seine Autorität aus der Angliederung an zeitlich vorausgehende Texte, d.h. den Maßstab bildete viel mehr die Ableitung von früheren Texten als die Abweichung von diesen.¹⁷

Nicht die Abgrenzung von, sondern die Anlehnung an bereits Vorhandenes bezeugte also die Wertigkeit eines neu verfassten Textes. Woodmansee nimmt bei ihren Überlegungen zur Autor:innenschaft zudem eine Abgrenzung zwischen individueller und kollektiver Autor:innenschaft vor und führt diese – unter Rückgriff auf Bolters Publikation *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing* (1991)¹⁸ – für Formen des Schreibens im Internetzeitalter aus. Sie formuliert:

[So, K.G.] [...] löst der Computer jene Konturen auf, die für das Überleben der Fiktion von modernem Autor als alleinigem Schöpfer von einzigartigen und originären Werken essentiell wären.¹⁹

Woodmansee stellt also zum einen heraus, dass Originalität nicht von alters her ein Kriterium für Textqualität ist, und verweist zum anderen darauf, dass eine Vorstellung von Autor:innenschaft verfehlt ist, die

16 Vgl. Woodmansee, Martha: Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität [original: On the Author Effect. Recovering Collectivity, 1992], in: Jannidis, Fotis et al. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam 2000, S. 300.

17 Ebd., S. 301.

18 Bolter, Jay David: *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates Inc 1991.

19 M. Woodmansee: Der Autor-Effekt, S. 309.

diese ausschließlich als autonomen Schaffensprozess unverwechselbarer Werke begreift. Das Märchen der modernen Autor:innenschaft macht ihr zufolge spätestens seit den durch Computer und Internet veränderten Schreibformen keinen Sinn mehr. Woodmannssees Position lässt sich an prominenten Beispielen wie den Schreibprozessen in der Online-Enzyklopädie Wikipedia belegen.²⁰

Nun verlangt die Auseinandersetzung mit textgenerierender KI nach einer Erweiterung dieser Überlegungen. Es geht nicht länger um kollektive Autor:innenschaft unter humanen Akteur:innen. Es geht um ein kollaboratives Ins-Werk-Setzen, um Formen kollaborativer Autor:innenschaft, die humane und automatisierte Akteur:innen einbeziehen.

Mit Felix Stalder lässt sich auf Gabriel Tarde »Gesetze der Nachahmung«²¹ verweisen, die auf die Bedeutung von Referenzketten für die Etablierung gesellschaftlicher Strukturen verweisen. Stalder schreibt:

Durch die Betonung der Bedeutung der Nachahmung, der Diffusion, der sozialen Reproduktion wird die Legitimation der individualisierenden Konzeption von Kreativität, die den Legitimierungsstrategien des geistigen Eigentums zu Grunde liegen, in Frage gestellt.²²

Das heißt: Wo kollaborativ gearbeitet wird, wo Ideen nicht auf Einzelne zurückgeführt werden und Nachahmung ein Wert an sich ist, darf Kreativität ein mehrstufiger Prozess sein. Vor diesem Hintergrund verliert die Verbindung von Autor:innenschaft und Geniekult an Relevanz und

20 Vgl. Grashöfer, Katja: »Wikipedia: Virtuelle Autorschaftskonzepte, virtuelle Enzyklopädie«, in: Kasprówicz, Dawid/Rieger, Stefan (Hg.), *Handbuch Virtualität*, Wiesbaden: Springer 2019, S. 533–555.

21 Tarde, Gabriel: *Die Gesetze der Nachahmung* [original: *Les lois de l'imitation*, 1890], 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.

22 Stalder, Felix: *Nachahmung, Transformation und Autorfunktion*, in: Kroeger, Odin/Friesinger, Günther/Lohberger, Paul/Ortland, Eberhard (Hg.), *Geistiges Eigentum und Originalität. Zur Politik der Wissens- und Kulturproduktion*, Wien/Berlin: Turia + Kant 2011, S. 23.

damit auch die Argumentation, die genau diese Verbindung als Unterscheidungsmerkmal zwischen menschlichen und automatisierten Akteur:innen zu etablieren versucht.

Das beständige Bestreiten einer Ursprünglichkeit automatisierter Autor:innenschaft erscheint so als falsch verstandene Idee einer Originalität, die es nicht gibt. Die Fabrikation von Text muss weniger als drohende Grenzüberschreitung, denn als bereits seit Langem existierender Meilenstein verstanden werden, der mittels Computerisierung und Datafizierung lediglich ein weiteres Mal verrückt wird.

Die Verortung automatisierter Autor:innenschaft als einer per se mangelhaften Praxis fußt auf der Fehlinterpretation von humaner Autor:innenschaft als autonomer Position. Oder anders gesprochen: Formen automatisierter Autor:innenschaft unterlaufen den Status einer vermeintlich exklusiven Autor:innenposition.²³ In dem Moment, in dem automatisierte Autor:innenschaft als minderwertig und defizitär gekennzeichnet wird, soll sie als ungenügende Nachahmung eines genialen, eben nicht nachzuahmenden Schaffensprozesses gekennzeichnet werden. Dieser *Originalitätsirrtum*²⁴ humaner Autor:innenschaft kann im Rückgriff auf Butlers Begriff der »Imitationsstruktur«²⁵ als Versuch einer Selbstvergewisserung gelesen werden: Das beständige

23 Balke formuliert unter Rückgriff auf Gabriel Tardes »Die Gesetze der Nachahmung«: »Die Soziologie der Nachahmung bestreitet eine falsch verstandene Idee von Originalität oder Proprietät, wie sie den Konzepten von Urheberschaft zugrunde liegt, die ihre Macht auch unter digitalen Bedingungen beweist.« Balke, Friedrich: *Mimesis zur Einführung*, Hamburg: Junius 2018, S. 188.

24 Ich danke Friedrich Balke für das Gespräch, das diesen Aspekt inspiriert hat.

25 Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 178. Butler bezieht ihre Gedanken zur Imitationsstruktur auf das soziale Geschlecht. Sie legt dar, dass auch heterosexuelle Geschlechtsidentität immer wieder wiederholt und hergestellt werden muss, um stabilisiert zu werden. Andere soziale Geschlechteridentitäten spiegeln diesen Prozess der Imitation, indem sie »den Anspruch der Heterosexualität auf Natürlichkeit und Ursprünglichkeit bestreite[n, K.G.]« (Ebd.) Die Vorstellung von Autor:innenschaft als autonomer Genieposition bedarf immer wieder der Vergewisserung und Stabilisierung, um aufrecht erhalten werden zu können, auch wenn sie vermeintlich die Norm darstellt. In dem Moment, in dem

Bestreiten von »Natürlichkeit und Ursprünglichkeit«²⁶ automatisierter Autor:innenschaft ist Mittel zum Zweck einer aus Verunsicherung der humanen Position bedeutsam erscheinenden Abgrenzung. Die Behauptung der fortwährend ungenügenden Imitation humaner Autor:innen durch automatisierte Autor:innen ist aus dieser Perspektive nur Folie einer verunsicherten sozialen Identität: nämlich der verunsicherten humanen Identität.

Dabei existieren schon längst Formen des Schreibens mittels verteilter Autor:innenschaft, die ein gemeinsames ›Ins-Werk-Setzen‹ sind – nun eben auch mit generativer KI. Automatisierte Autor:innenschaft im 21. Jahrhundert fordert also vehement einen veränderten Begriff von Autor:innenschaft ein, der längst gelebte Praxis ist: Der (überwiegend) individuellen Zuschreibung humaner Autor:innenschaft wird das *kollaborative Ins-Werk-Setzen* automatisierter Autor:innenschaft zur Seite gestellt. Automatisierte Autor:innenschaft entzieht sich eindeutigen Zuschreibungen und zeigt so, dass die Verbindung von Originalität, Autonomie und Autor:innenschaft ein zu hinterfragendes Konstrukt ist.

Das untersuchte Beispiel automatisierter Textproduktion – die Installation *Appropriate Response* – zeigt das deutlich: Autor:innenschaft tritt hier als ein kollaboratives Ins-Werk-Setzen auf die Bühne. Textproduktion mittels generativer KI folgt sichtbarer den Gesetzen der Nachahmung. Im Blick auf generative Sprachmodelle gilt: »Autorschaft verschwindet nicht, sie explodiert.«²⁷

die Entwicklung von Sprach-KI eine neue Realität schafft, wird diese Idee be-
streitbar und als soziale Konstruktion sichtbar.

26 Vgl. ebd.

27 F. Stalder: Nachahmung, Transformation und Autorfunktion, S. 29.

3. Enzensbergers Einladung: Der Landsberger Poesie-Automat

Bereits 1974 verfasst Hans Magnus Enzensberger seine *Einladung zu einem Poesie-Automaten*²⁸, ein Essay, der nach eigenem Bekunden entsteht, als ihm »ausnahmsweise langweilig zumut«²⁹ gewesen sei. Darin entwirft er die Idee eines Automaten, der mittels eines ausgewählten Vokabulars und unter Einhaltung vorgegebener sprachlicher Regeln in der Lage ist, Gedichte zu produzieren. Enzensberger schreibt:

Der Bau der Maschine ist relativ simpel, aber das Programm ist vertrackt. Es muss eine Unzahl von formalen und inhaltlichen Bedingungen erfüllen, die derart ineinander verzahnt sind, daß sich keine von ihnen herauslösen läßt.³⁰

Im Jahr 2000 wird aus Enzensbergers Idee – entgegen seiner eigenen Erwartung – Wirklichkeit: Im bayrischen Landsberg am Lech wird anlässlich eines Stadtjubiläums der von ihm bisher nur auf dem Papier entworfene *Poesie-Automat* errichtet. Mittlerweile hat der sogenannte *Landsberger Poesie-Automat* seine zweite Heimat im Literaturmuseum der Moderne in Marbach gefunden.

Enzensbergers *Poesie-Automat* funktioniert mit einer Faltblattanzeige: »Die Anzeigetafel [...] besteht aus sechs Zeilen zu je 142 Einzelelementen [...].«³¹ Klingemanns *Appropriate Response* ist also eine Nachahmung im besten Sinne: Die Installation lässt sich als Zitat des über 45 Jahre zuvor erdachten und 20 Jahre zuvor erbauten *Poesie-Automaten* lesen.³²

28 Enzensberger, Hans Magnus: *Einladung zu einem Poesie-Automaten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

29 Ebd., S. 13.

30 Ebd., S. 26.

31 Ebd., S. 65.

32 Enzensberger wiederum stellt sich in seinem Essay in die Tradition jener Vorgänger:innen, die bereits mit ähnlichen Verfahren experimentiert haben: Ausgehend von dem Scholastiker Ramón Llull im 13. Jahrhundert über den Dichter

Abb. 3: Landsberger Poesie-Automat von Hans Magnus Enzensberger im Literaturmuseum der Moderne in Marbach, Foto: Fabian Neidhardt (2015).



Der *Poesie-Automat* ist in der Lage 10^{36} unterschiedliche Outputs zu generieren und »übertrifft [...] [damit, K.G.] alles, was die Menschheit bisher an Poesie hervorgebracht hat, wenn auch nur in quantitativer Hinsicht«³³, schreibt Enzensberger.³⁴ Er setzt fort:

Die Wahrscheinlichkeit, daß sich ein und derselbe Text wiederholt, ist unter diesen Umständen gering. Ein solches Ereignis ist, bei ununterbrochenem Betrieb, nur einmal in je 5×10^{29} Jahren zu erwarten, das heißt (unter Berücksichtigung der astrophysikalischen Gegebenheiten): nie.³⁵

Georg Philipp Harsdörffer im 17. Jahrhundert bis hin zu Noam Chomsky und seiner Idee einer generativen Grammatik im 20. Jahrhundert (vgl. ebd., S. 37–46).

33 Ebd., S. 22.

34 Enzensbergers *Poesie-Automat* generiert aufgrund seiner Anordnung, quantitativ bemessen, übrigens sechsmal so umfangreiche Texte, wie Klingemann es für seine Kurztext-Installation *Appropriate Response* festgelegt hat.

35 Ebd., S. 22.

Enzensberger gelingt es in seinem Essay *Einladung zu einem Poesie-Automaten* mit nahezu visionär anmutenden und zugleich nicht ohne Ironie verfassten Worten, all jene grundsätzlichen Fragen zu berühren, die Klingemann ca. fünfzig Jahre später unter Beibehaltung des Arrangements im Raum, doch bei technisch erweiterten Vorzeichen mit seiner Installation erneut thematisiert. Klingemann ist der Einladung Enzensbergers – bewusst oder unbewusst – gefolgt. Dessen Essay belegt, dass das disruptive Potenzial der Klingemann'schen Installation sich in Grenzen hält. *Appropriate Response* entpuppt sich als Comeback-Veranstaltung: nicht vollkommen neu, aber bleibend interessant. Selbiges gilt auch für die mit der künstlerischen Arbeit einhergehenden Fragen nach Autor:innenschaft und für die Erkenntnis, dass Rezipient:innen eine zentrale Rolle bei der Relevanzbeimessung automatisch generierter Texte zukommt.³⁶ In Enzensbergers Worten:

Jeder Prozeß, der sich der Kontrolle des Betrachters entzieht, bedarf nämlich der subjektiven Deutung; andernfalls bleibt er gleichgültig.³⁷

Damit formuliert Enzensberger eine Quintessenz nicht nur seiner, sondern vorweggenommen auch von Klingemanns Installation: Die produzierten Buchstabenfolgen werden dann sinnhaft, wenn ihnen Relevanz beigemessen wird, wenn ein:e Betrachter:in innehält, liest, deutet. Andernfalls bleiben sie gleichgültig, kommen und gehen beliebig, wann immer sich die Lettern wenden, ohne Sinn. Enzensberger versteht die Position des:der Leser:in als »spiegelbildlich«³⁸ zur Position

36 Klingemann: »I, I almost say, I say that this piece is like, this message is like a seed and the viewer is the soil onto which it falls. And depending on the situation the individual there is like, it depends if the seed can flourish or if it just withers away. So absolutely, so yeah, without the viewer it wouldn't be, it wouldn't be the piece.« M. Klingemann: »Appropriate Response«, 00:06:03 – 00:06:32. Zur religiösen Konnotation der Wortwahl Klingemanns vgl. Unterkapitel 2 und Fußnote 3 in diesem Text.

37 H. M. Enzensberger: *Einladung zu einem Poesieautomaten*, S. 57.

38 Ebd., S. 58.

des:der Autor:in und führt aus, dass der *Poesie-Automat* dies offen lege, »indem er die Autorschaft im herkömmlichen Sinne relativiert«³⁹. Enzensberger sieht die Aufgabe des:der Dichter:in in der Programmierung der Maschine⁴⁰ und prophezeit, er:sie werde »sein[:ihr, K.G.] blaues Wunder erleben, sobald seine[:ihre, K.G.] Kreatur anfängt, Gedichte zu produzieren«⁴¹, auch wenn sicherlich nicht jeder Text qualitativ gleichermaßen gut sein werde.⁴² Denn auch das thematisiert Enzensberger bereits: die Frage nach dem Status der produzierten Texte.

Was ist eigentlich ein »einwandfreier« Text? Gibt es überhaupt »richtige« Gedichte, und wenn ja, nach welchen Kriterien soll darüber entschieden werden, ob ihnen diese Qualität zukommt oder nicht?⁴³

Und an anderer Stelle:

Wer trägt eigentlich die Verantwortung für die Texte, die der Automat erzeugt, wenn weder der Verfasser des Programms noch der Benutzer in der Lage ist, ihren »Inhalt« vorherzusehen?⁴⁴

Enzensberger antizipiert also bereits Mitte der 1970er Jahre anhand seines damaligen Gedankenexperiments die große Bandbreite an Fragen, die mit der Automatisierung von Texterzeugnissen einhergehen. Autor:in, Leser:in, Text, Maschine, Programmcode – sie alle werden in Relationen zueinander gesetzt. Dabei scheinen einige Aussagen Enzensbergers zu belegen, dass auch er die Position des:der Autorin als herausgehobene bewahren möchte.⁴⁵ Der Originalitätsirrtum schwebt

39 Ebd.

40 Vgl. ebd., S. 50.

41 Ebd., S. 51.

42 Vgl. ebd.

43 Ebd., S. 20.

44 Ebd., S. 55.

45 »Eines jedoch wird sich mit Gewißheit sagen lassen: nur ein Dichter wird den Automaten programmieren können.« Ebd., S. 50. Ähnlich lesen lässt sich auch

also auch hier im Raum: Die Maschine bleibt ein Substitut, nachrangig. Dabei weiß Enzensberger schon 1974:

Wenn sich ein Weg fände, das starre Programmschema zu modifizieren, die Kompatibilitätsregel zu durchbrechen und diese Durchbrechungen ihrerseits zu programmieren, so ließe sich die sprachliche Reichweite des Automaten bis zu einem phantastischen Grad steigern. Dieser Gesichtspunkt ist vor allem für den Poeten als Programmierer von Interesse.⁴⁶

Die technische Entwicklung schreitet perspektivisch voran und mit ihr die Möglichkeiten der (Sprach-)Kunst, momentan eben bis zu Klingemanns AI-Art und ChatGPT. Der Poet ist Programmierer⁴⁷, behält also bei Enzensberger seine herausgehobene Position. Die essentielle Rolle der Rezipient:innen bleibt trotz ihrer Hervorhebung eine sekundäre. Enzensberger sieht mit seinem *Poesie-Automaten* auch nicht die Demokratisierung der Dichtkunst aufziehen.⁴⁸ Diesbezüglich bleibt er nüchtern, auch wenn er den *Poesie-Automat* bestens an einem öffentlichen Ort platziert imaginiert.⁴⁹ Denn wer sollte die entstehenden Massen an Text

der halbermaßen humorige Satz: »Wer nicht besser dichten kann als die Maschine, der täte besser daran, es bleiben zu lassen.« Ebd., S. 52.

46 Ebd., S. 60.

47 An welcher Stelle das Schreiben von Code stilistischen Fragen unterliegt, ist eine eigene Untersuchung wert.

48 Vgl. ebd., S. 58. Ebenso wie mit technischen Entwicklungen dystopische Befürchtungen einhergehen können, können auch utopische Hoffnungen bzgl. emanzipatorischer Potenziale aufkommen. Eine solche Hoffnung waren die einstigen Erwartungen an das Web 2.0: Die damals noch neue Möglichkeit, nutzer:innengenerierte Inhalte produzieren und verbreiten zu können, wurde mit der Hoffnung auf ein demokratisierendes Potenzial verbunden (z.B. bei der Produktion von Wissen in der Online-Enzyklopädie Wikipedia). Enzensberger spricht seinem *Poesie-Automaten* kein solches Potenzial zu.

49 Vgl. ebd., S. 34, insbesondere: »Sein idealer Platz wäre daher ein Zentrum der allgemeinen Zirkulation. Dem entspricht auch seine technische Gestalt, die sich an den Bedürfnissen des Massenverkehrs orientiert. Ein angemessener Ort wäre zum Beispiel die Passagierzone eines großen Flughafens.« (Ebd.)

sonst lesen? Enzensberger skaliert das Publikum parallel zum Output der Maschine: Masse für Masse. Doch nicht nur die Vielzahl an produzierten Texten, auch die Art ihrer Produktion – ihr Erscheinen und Verschwinden auf einem Display – markieren für ihn einen Unterschied:

Während nämlich das Buch ein konservierendes Medium ist, dazu bestimmt, Texte festzuhalten, sie zu akkumulieren und zu überliefern, löscht der Poesie-Automat mit jedem neuen Text, den er anzeigt, dessen Vorgänger aus. [...] Er verschwindet in der riesigen Menge der *möglichen* Texte, aus der er nur durch einen extrem unwahrscheinlichen Zufall wieder hervorgeholt werden könnte. [...] Während also bisher die technischen Möglichkeiten der Reproduktion von Texten die Möglichkeiten der Textproduktion übertrafen [...], läuft hier die Produktivität der Möglichkeit ihrer Vervielfältigung davon.⁵⁰

Der Automat, so schreibt Enzensberger weiter, »sabotiert [...] die Möglichkeit, die Texte, die er liefert, zu archivieren, sie in Waren zu verwandeln und in Besitz zu nehmen«⁵¹. Es ist bemerkenswert, mit welcher Klarheit an dieser Stelle bereits dokumentarische Herausforderungen beschrieben sind, die Jahrzehnte später in Debatten um Big Data in neuem Gewand wieder einsetzen. Die exzessive Produktivität (des *Poesie-Automaten* wie neuster KI-Modelle) entzieht sich der Reproduktion – weniger, weil diese nicht möglich wäre, als vielmehr, weil diese nicht zielführend ist. Der *Poesie-Automat* und *Appropriate Response* generieren Text als Erlebnis, als literarische Form, die immer schon auf einer Bühne ist.

Inwiefern die von Enzensberger konstatierte Sabotage der Archivierbarkeit zutreffend ist, ob sie sich vielleicht gar nicht sonderlich von anderen Formen des Überangebots an möglichem Archivmaterial unterscheidet und falls doch, zu welchen Gedanken dies dann Anlass geben würde, müsste andernorts diskutiert werden. Der Ideenreichtum, automatisch generierte Texte »in Waren zu verwandeln und in Besitz

50 Ebd., S. 55.

51 Ebd.

zu nehmen«⁵², ist heutzutage jedenfalls vorhanden. Um Möglichkeiten zur Verwertbarkeit ihrer KI-Anwendungen sind Firmen nicht verle-gen: Kaum hatte ChatGPT aufsehenerregenden Erfolg war das Modell auch schon nicht mehr frei verfügbar – unter Ankündigung einer bald erhältlichen Bezahlversion.⁵³

4. Fazit

Automatisiert generierter Text bewegt sich in einem Spektrum des Nicht-Vorhersagbaren, ist aber kein Zufall. Er fällt nicht vollkommen zufällig aus der Maschine. Im Gegenteil: Sein Zustandekommen ist voraussetzungsreich. Der Text bedarf einer Menge an sprachlichen Daten, die ihn möglich machen. Diese Daten werden von humanen Akteur:innen (in den besprochenen Beispielen von Enzensberger und Klingemann) ausgewählt und haben wiederum selbst eine Entstehungs-geschichte, sind einmal erdacht und geschrieben worden. Daten und ihre Historie sowie Entscheidungen über Daten sind also ein Element automatisierter Autor:innenschaft. Weiterhin bedarf es technischer Infrastrukturen: Anwendungen fußen auf Hardware- und Software-komponenten (Rechenkapazitäten, Programmcode usw.). Als drittes Element tritt die mediale Umsetzung (Interfaces, Displays) und Insze-nierung (z.B. in einer musealen Umgebung) des Textes selbst hinzu. Textproduktion mittels generativer KI erfolgt also in relationalen Ver-schränkungen im Sinne komplexer Beziehungen aus (vordefiniertem) Wissen, (technischen) Infrastrukturen und (medialer) Umgebung.

Eine dem bloßen Staunen verfallene Haltung gegenüber generati-ven Sprachmodellen erliegt dem Narrativ einer vorgeblichen Disruption durch technische Entwicklungsschübe und vergisst so jene Geschichte

52 Ebd.

53 Zugleich sind alle von Nutzer:innen eingegebenen Daten dienlich, um das Ge-schäft voranzutreiben, weil sie die Optimierung und weitere Entwicklung der jeweiligen Version unterstützen.

von Autor:innenschaft, die Prozesse der Kollaboration und Automatisierung bereits kennt und doch zugleich dem Originalitätsirrtum humaner Autor:innenschaft anheimfällt, wo sich der Mensch so eindeutig auf seine herausragende Position heben lässt. Demgegenüber wird hier eine Perspektive vorgeschlagen, die generative Sprachmodelle als Ausdrucksform einer Schreibweise versteht, die es längst gab und die daran erinnert, dass Autor:innenschaft eine soziale Konstruktion ist, die den Fokus vom schreibenden Genie und Individuum wegbewegen kann. Das *kollaborative Ins-Werk-Setzen* von Text, das u.a. für automatisierte Autor:innenschaft typisch ist, lässt die Ideen von Originalität und Autonomie eines genialen Schaffensprozesses als *Originalitätsirrtum* zurück, um stattdessen *Kreativität als mehrstufigen Prozess* und *Nachahmung als Praxis der Textproduktion* zu betonen.

»Im Prinzip ließe sich ein dialogfähiger Poesie-Automat denken, vielleicht sogar konstruieren«⁵⁴, schreibt Enzensberger bereits 1974 und zeichnet schon damals einen gedanklichen Entwurf dessen, was ChatGPT und ähnliche Modelle wie Bert oder Luminous heute zu leisten im Stande sind. Im Blick auf die Kunst kritisiert er:

Man kann mit Kanonen auf Spatzen zielen. Auch auf diese Weise werden Treffer erzielt. Der Umgang von Künstlern mit dem Computer erinnert nicht selten an dieses Verfahren. Fast immer wird mit überdimensionierten technischen Mitteln gearbeitet.⁵⁵

Ob sich hinter dieser spöttelnd-ironischen Aussage eine treffende Kritik am überladenen künstlerischen Experiment oder aber eine überkommene Haltung angesichts der Potenziale einer kreativen Ausreizung neuer Techniken oder nichts dergleichen verbirgt, bleibt der eigenen Interpretation überlassen. Denn unabhängig davon, kommen Enzensbergers Worte ans Ziel. Die Abgeklärtheit seines Schreibens bei gleichzeitiger Ironie hat etwas Aufräumend-Ordnetes: Sie rückt die technischen Gegebenheiten unter dem Vorwand eines Lächelns

54 Ebd., S. 62.

55 Ebd., S. 32.

auf Distanz und wirft sich zurück ins Sprachspiel. Entgegen einer schein-religiösen Geste von Anbetung gegenüber generativer KI bei Klingemann scheint Enzensberger schon fünfzig Jahre zuvor zu wissen, was ihm als angemessene Antwort auf die Marktreife generativer Sprachmodelle erscheint: Freude am Spiel.

Literaturverzeichnis

- Bajohr, Hannes: »Die ›Gestalt‹ der KI. Jenseits von Holismus und Atomismus«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Heft 23: Zirkulation 12 (2020) 2, S. 168–183.
- Balke, Friedrich: Mimesis zur Einführung, Hamburg: Junius 2018.
- Bolter, Jay David: Writing Space. The Computer, Hypertext, and the History of Writing, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates Inc 1991.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Catani, Stephanie: »Generierte Texte. Gegenwartsliterarische Experimente mit Künstlicher Intelligenz«, in: Andrea Bartl/Corina Erk/Jörn Glasenapp (Hg.), Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien, Paderborn: Brill/Fink 2022, S. 247–266.
- Daub, Adrian: Was das Valley denken nennt, Berlin: Suhrkamp 2020.
- Enzensberger, Hans Magnus: Einladung zu einem Poesie-Automaten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Grashöfer, Katja: »Wikipedia: Virtuelle Autorschaftskonzepte, virtuelle Enzyklopädie«, in: Dawid Kasprowicz/Stefan Rieger (Hg.), Handbuch Virtualität, Wiesbaden: Springer 2019, S. 533–555.
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam 2000.
- Kammer, Stephan/Lüdeke, Roger (Hg.): Texte zur Theorie des Textes, Stuttgart: Reclam 2005.
- Nantke, Julia: »Multiple Autorschaft als digitales Paradigma und dessen Auswirkungen auf den Werkbegriff«, in: Svetlana Efimova (Hg.), Au-

- tor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven. Sonderausgabe # 3 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie (2.2018).
- Söffner, Jan: »Sinn und Sinnlosigkeit. Die Frage nach der Stellung der Hermeneutik im Zeitalter der künstlichen Intelligenz«, in: Andreas Kablitz/Christoph Marksches/Peter Strohschneider (Hg.), *Hermeneutik unter Verdacht*, Berlin/Boston: de Gruyter 2021, S. 1–21.
- Sprenger, Florian (Hg.): *Autonome Autos. Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Zukunft der Mobilität*, Bielefeld: transcript 2021.
- Stalder, Felix: Nachahmung, Transformation und Autorfunktion, in: Odin Kroeger/Günther Friesinger/Paul Lohberger/Eberhard Ortland (Hg.), *Geistiges Eigentum und Originalität. Zur Politik der Wissens- und Kulturproduktion*, Wien/Berlin: Turia + Kant 2011, S. 19–32.
- Tarde, Gabriel: *Die Gesetze der Nachahmung* [original: *Les lois de l'imitation*, 1890], 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.
- Woodmansee, Martha: Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität [original: *On the Author Effect. Recovering Collectivity*, 1992], in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 298–314.

Internetverzeichnis

- Twitterkanal Mario Klingemann @quasimodo
<https://twitter.com/quasimondo/status/1303595765495988224> vom 09.09.2020.
- <https://twitter.com/quasimondo/status/1296862728292900864> vom 21.08.2020.
- <https://twitter.com/quasimondo/status/1316766878484901888> vom 15.10.2020.

Medienverzeichnis

Klingemann, Mario: »Appropriate Response«, Spanien 2020, Onkaos Production, <https://vimeo.com/394544451> vom 22.02.2023.

Autor:innen

Tabea Braun studierte Soziologie, Kulturwissenschaften und Komparatistik an der Universität Leipzig sowie Kunstgeschichte an der Philipps-Universität Marburg. Mit einem Dissertationsprojekt zu topografischem dokumentarischen Zeichnen und Sammeln im langen 18. Jahrhundert promoviert sie derzeit am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Als Stipendiatin forschte sie in den Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar und am Yale Center for British Art.

Esra Canpalat ist Autorin und Literaturwissenschaftlerin. Sie war Kollegiatin des DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Derzeit ist sie Doktorandin im Orientalischen Seminar an der Universität zu Köln sowie wissenschaftliche Hilfskraft in der DFG-Forschungsgruppe »Ambiguität und Unterscheidung« an der Universität Duisburg-Essen. Canpalat ist Preisträgerin des Förderpreises Ruhr 2021 und arbeitet aktuell an einem Roman über (post-)migrantisches Erinnern.

Robert Dörre ist Medienkulturwissenschaftler und arbeitet derzeit am Lehrstuhl für Theorie, Ästhetik und Politiken digitaler Medien der Ruhr-Universität Bochum. Er wurde im Rahmen des DFG Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« mit einer Arbeit zur Selbstdokumentation in sozialen Medien promoviert. Aktuell arbeitet er an ei-

nem Buch über 360°-Filme, das filmästhetische und medienkulturwissenschaftliche Fragestellungen verschränkt.

Katja Grashöfer arbeitet als Postdoc im SFB »Virtuelle Lebenswelten« an der Ruhr-Universität Bochum. In ihrer Forschung beschäftigt sie sich mit der Frage, welche Bedeutung affektive Interaktionen für das Zustandekommen gemeinsamer Handlungen zwischen Menschen und Robotern haben. Ihre Dissertation zur Dokumentation aktueller Ereignisse in Wikipedia hat sie am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« verfasst.

Lena Holbein studierte Kunst- und Medienwissenschaften in Braunschweig, Toulouse und Bochum. 2021 wurde sie mit einer Arbeit zu archivalischen Praktiken in der zeitgenössischen Aneignungskunst an der HBK Braunschweig promoviert. Von 2016 bis 2019 war sie Promotionsstipendiatin im Graduiertenkolleg »Das fotografische Dispositiv« sowie assoziiertes Mitglied im Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«.

Felix Hüttemann ist Postdoktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt: »Einrichtungen des Computers« am Lehrstuhl Fernsehen und digitale Medien an der Universität Paderborn. Zuvor war er Post-Doc und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für »Virtual Humanities« am Institut für Medienwissenschaft und Post-Doc und wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Der studierte Germanist und Philosoph war Stipendiat der Mercator Research Group »Räume anthropologischen Wissens«.

Niklas Kammermeier ist Medienwissenschaftler und interdisziplinärer Künstler. An der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis erforscht er Formen des Auftretens – auf Bühnen, Bildschirmen, Leinwänden und im Internet. Auftreten im Kontext politischer Gewalt untersucht er nicht nur in seiner Dissertation »Täterauftritte im dokumentarischen Post-Cinema«, sondern auch in seinen künstlerischen Arbeiten.

Elisa Linseisen ist Juniorprofessorin für digitale, audiovisuelle Medien an der Universität Hamburg. Sie forscht zu einer Episteme digitaler Medien, Queerer Gesundheit, Apps und Post-Cinema. 12/19: Promotion zur Dr. phil. mit einer Arbeit zu »High Definition. Medienphilosophisches Image Processing«.

Cecilia Preiß ist Medienwissenschaftlerin und Kuratorin mit einem besonderen Interesse für digitale Künste und Technologien. Sie promovierte am DFG-Graduiertenkolleg DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« der Ruhr-Universität Bochum. Am ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe widmete sie sich der Schnittfläche von Kunst, Wissenschaft und Technologie. Ab November 2023 arbeitet Preiß als Expertin für KI und digitale Technologien bei der experimenta in Heilbronn.

Robin Schrader arbeitet als Medienwissenschaftler und als wissenschaftlicher Koordinator an der Ruhr-Universität Bochum. Er promovierte ebendort im Rahmen des Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«. Seine Dissertation erschien 2022 unter dem Titel »Wer sucht, kann gefunden werden« bei transcript. Seine Forschungsinteressen umfassen Suchmaschinen, digitale Medien, Technikgeschichte, Medienphilosophie, dokumentarische Praktiken und Grenzpolitiken.

Leonie Zilch ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Filmwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Sie promovierte im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum mit der Dissertationsschrift »Erregende Dokumente. Pornografie und dokumentarische Autorität«. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Porn Studies, Film- und Medienbildung, Wissensgeschichte weiblicher Sexualität, Dokumentarische Formate und Dramaturgien.

Abbildungsverzeichnis

Robin Schrade

Abb. 1: Cover des Buches Noble, Safiya Umoja: *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*, New York: NYU Press 2018. Online: <https://nyupress.org/9781479837243/algorithms-of-oppression> (20.05.2023).

Abb. 2: Cover des Buches Strick, Simon: *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld: transcript 2021. Online: <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5495-0/rechte-gefuehle> (20.05.2023).

Lena Holbein

Abb. 1: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Volume I, *Airline Meals*, erschienen im Selbstverlag 2011, 18 x 18 cm, Softcover, je 400 Seiten mit 1.536 Farabbildungen, print-on-demand, open edition, nicht signiert und nummeriert, Foto: Lena Holbein.

Abb. 2: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Volume I, *Bird's Eyes*, erschienen im Selbstverlag 2011, 18 x 18 cm, Softcover, je 400 Seiten mit 1.536 Farabbildungen, print-on-demand, open edition, nicht signiert und nummeriert, Foto: Lena Holbein.

- Abb. 3: Ausstellungsansicht, Joachim Schmid, *Bilder von der Straße, 1982–2002*, The Photographer's Gallery, London, Copyright: Joachim Schmid.
- Abb. 4: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Found on Flickr*, erschienen im Selbstverlag 2013, 21,5 x 14 cm, Softcover, 272 Seiten mit s/w-Abbildungen, print-on-demand, open edition, nicht signiert und nummeriert, Foto: Lena Holbein.
- Abb. 5: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Volume II, Self, erschienen im Selbstverlag 2011, 18 x 18 cm, Softcover, je 400 Seiten mit 1.536 Farabbildungen, print-on-demand, open edition, nicht signiert und nummeriert, Foto: Lena Holbein.
- Abb. 6: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Volume I, Flashing, erschienen im Selbstverlag 2011, 18 x 18 cm, Softcover, je 400 Seiten mit 1.536 Farabbildungen, print-on-demand, open edition, nicht signiert und nummeriert, Foto: Lena Holbein.
- Abb. 7: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Volume I, Cleavage, erschienen im Selbstverlag 2011, 18 x 18 cm, Softcover, je 400 Seiten mit 1.536 Farabbildungen, print-on-demand, open edition, nicht signiert und nummeriert, Foto: Lena Holbein.
- Abb. 8: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Volume I, Hands, erschienen im Selbstverlag 2011, 18 x 18 cm, Softcover, je 400 Seiten mit 1.536 Farabbildungen, print-on-demand, open edition, nicht signiert und nummeriert, Foto: Lena Holbein.

Niklas Kammermeier

- Abb. 1: »Schultze betritt das Bild«, Ausschnitte aus Den Teufel am Hintern geküsst (D 1992, R: Arpad Bondy/Margit Knapp), Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=LTpwBl8Doe0> vom 09.02.2015.
- Abb. 2: »Twitter-Post des ukrainischen Diplomaten«, Kyslytsya, Sergiy: o. T., <https://twitter.com/SergiyKyslytsya> vom 01.03.2022.

Robert Dörre

Abb. 1: aus *Renetto goes TANNING*. Online-Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=jjGF3pA9hHU&t=1s> (zuletzt geprüft am 28.09.2023).

Abb. 2: Der YouTube-Kanal von Canon Deutschland sowie die dort hochgeladenen Videos, aus denen die beiden Stills entnommen wurden, sind nicht mehr verfügbar. Die Stills wurden vom Autor 2019 als Screenshots gespeichert und archiviert.

Abb. 3, linke Abb.: aus MEGA Follow us around in Ägypten ♡ | Dagi Bee. Online-Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=5WD-Vfwfy94&t=477s> (zuletzt geprüft am 28.09.2023).

Abb. 3, rechte Abb.: aus Der GEILSTE TAG | HÖHENANGST | Julien Bam. Online-Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=96Zy1pknyrY&t=2s> (zuletzt geprüft am 28.09.2023).

Abb. 4, linke Abb.: aus FOLLOW ME AROUND #2 – Urlaub, See & Hitze ! Online-Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=kUzPBHyqs8o> (zuletzt geprüft am 28.09.2023).

Abb. 4, rechte Abb.: aus BEI ZUSCHAUERN GESCHLAFEN | Longboard Tour Tag 2 | Dner. Online-Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=i-opRGYky2U&t=247s> (zuletzt geprüft am 28.09.2023).

Abb. 5, linke Abb.: aus Der GEILSTE TAG | HÖHENANGST | Julien Bam. Online-Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=96Zy1pknyrY&t=2s> (zuletzt geprüft am 28.09.2023).

Abb. 5, rechte Abb.: aus MIAMI FOLLOW ME AROUND ♥ Traumurlaub. Online-Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1-ei1yCE6pY> (zuletzt geprüft am 28.09.2023).

Felix Hüttemann

Abb. 1: Ingeborg Kracht Rams ©Vitsoe (<https://www.vitsoe.com/de/ueber-vitsoe/dieter-rams>).

Katja Grashöfer

Abb. 1: Appropriate Response by Mario Klingemann (Spanien 2020, Onkaos Production), <https://vimeo.com/394544451> vom 22.02.2023.

Abb. 2: Appropriate Response, Twitterkanal Mario Klingemann @quasimodo, Tweet vom 22.02.2020, <https://twitter.com/quasimondo/status/1231146549075480579/photo/1> vom 22.02.2023.

Abb. 3: Der Landsberger Poesie-Automat von Hans Magnus Enzensberger, Foto: Fabian Neidhardt, 23.09.2015, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_Landsberger_Poesieautomat_von_Hans_Magnus_Enzensberger.jpg vom 22.02.2023.



WISSEN. GEMEINSAM. PUBLIZIEREN.

transcript pflegt ein mehrsprachiges transdisziplinäres Programm mit Schwerpunkt in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Aktuelle Beiträge zu Forschungsdebatten werden durch einen Fokus auf Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsthemen sowie durch innovative Bildungsmedien ergänzt. Wir ermöglichen eine Veröffentlichung in diesem Programm in modernen digitalen und offenen Publikationsformaten, die passgenau auf die individuellen Bedürfnisse unserer Publikationspartner*innen zugeschnitten werden können.

UNSERE LEISTUNGEN IN KÜRZE

- partnerschaftliche Publikationsmodelle
- Open Access-Publishing
- innovative digitale Formate: HTML, Living Handbooks etc.
- nachhaltiges digitales Publizieren durch XML
- digitale Bildungsmedien
- vielfältige Verknüpfung von Publikationen mit Social Media

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download

