# DURCHBROCHENE ORDNUNGEN

## DAS DOKUMENTARISCHE DER GEGENWART

Friedrich Balke
Oliver Fahle
Annette Urban
(Hg.)

[transcript] Das Dokumentarische. Exzess und Entzug

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban (Hg.)
Durchbrochene Ordnungen

**Das Dokumentarische. Exzess und Entzug** | Band 1

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

## 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 herausgegeben von Friedrich Balke, Natalie Binczek, Astrid Deuber-Mankowsky, Oliver Fahle und Annette Urban.

**Friedrich Balke** (Prof. Dr.) ist Professor für Medienwissenschaften unter besonderer Berücksichtigung der Theorie, Geschichte und Ästhetik bilddokumentarischer Formen. Er ist Sprecher des DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«.

**Oliver Fahle** (Prof. Dr.) ist Professor für Filmwissenschaft mit dem Schwerpunkt Filmtheorie und Filmästhetik am Institut für Medienwissenschaften der Ruhr-Universität Bochum. Er gehört zu den beteiligten Wissenschaftlern des DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«.

**Annette Urban** (Jun.-Prof. Dr.) ist Juniorprofessorin für Kunstgeschichte der Moderne mit dem Schwerpunkt Fotografie und neue Medien am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Sie gehört zu den Beteiligten Wissenschaftlerinnen des DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban (Hg.)

# Durchbrochene Ordnungen

Das Dokumentarische der Gegenwart

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der Band ist Teil der Reihe »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«. Die Reihe wird durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert.
Die Herausgeberin und Herausgeber, die Autorinnen und Autoren des Bandes sind beteiligte Wissenschaftler*innen des Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« und an der Ruhr-Universität Bochum in den Fächern Medienwissenschaft, Germanistik, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft tätig. Für weitere Informationen:
https://das-dokumentarische.blogs.ruhr-uni-bochum.de

**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-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de
Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com
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 2020 im transcript Verlag, Bielefeld**
**© Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Julia Eckel
Satz: Justine Buri, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-4310-7
PDF-ISBN 978-3-8394-4310-1
https://doi.org/10.14361/9783839443101
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*

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Inhalt

**Einleitung** ..... 7

## I. Literatur und die Auseinandersetzung um Formen dokumentarischer Beglaubigung

**Phantasmagorische Dokumentation. Geisterphotographie und ihre literarische Dokumentation**
*Monika Schmitz-Emans* ..... 23

**Poetikvorlesung und die Selbstdokumentation der Literatur**
*Natalie Binczek* ..... 41

## II. Dokumentarische Beobachtungen und ihre Destabilisierung

**Das Beobachtungsparadigma. Geschichte und Nachleben des direct cinema**
*Eva Hohenberger* ..... 65

**Mockumentary – Eine Theorie**
*Oliver Fahle* ..... 83

***Havarie*. Über dokumentarischen Spurwechsel**
*Friedrich Balke* ..... 103

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## III. Dokumentarische Gesten von Feldforschung und politisierten Affekten in der Gegenwartskunst

**Dokumentationen zweiter Ordnung – field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst**
*Annette Urban* ..... 129

**Affektpolitische Arbeit am Dokument am Beispiel von Yael Bartana und Sharon Hayes**
*Astrid Deuber-Mankowsky* ..... 153

## IV. Archivordnungen und Datenmobilisierung im digitalen Zeitalter

**Networked Documents. Dokumentmobilität und Archiv im digitalen Medienwandel**
*Simon Rothöhler* ..... 173

**›Be the Data‹. Von Schnürbrüsten, Halsketten und der Dokumentation der Daten**
*Stefan Rieger* ..... 191

**Abbildungsverzeichnis** ..... 217

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Einleitung

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und Praktiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente arrangieren, um so die Lesbarkeit und den Aussagewert, die ästhetische Auskunft und die Machtwirkungen des Dokumentierten zu steuern. Weil der Blick auf dokumentarische Operationen der diskursiven und funktionalen Einbettung in verschiedene gesellschaftliche Teilsysteme Rechnung trägt (nicht zuletzt aufgrund ihrer Herkunft und sozialen Bedeutung in den Bereichen von Recht, Bildung und Bürokratie[2]), lässt sich das Zusammenwirken solch diverser Wissensordnungen, Medientechniken und (kultureller) Logiken des Zeigens und Argumentierens für die Beweiskraft und Wirkmächtigkeit des Dokumentarischen erfassen. Verfahren und Stile des Dokumentarischen kommen vor allem auch dort zum Einsatz, wo sich Wissenschaften mit der Produktion und Klassifikation ›menschlicher Tatsachen‹ (Affekte, Verhaltensweisen, soziale Verbindungen) beschäftigen, die die dokumentarische Basis der Projekte zur Vermessung des Menschen sowie zur Erfassung ganzer Populationen liefern. Sie bilden nicht zuletzt auch das Milieu, in dem im 19. Jahrhundert die technischen Analogmedien entstehen (man denke an den Zusammenhang von Chronofotografie und Kinematografie) und das für sie zu einem zentralen Anwendungsfeld wird. Dokumentieren wird daher im ersten Zugriff mit den schriftbezogenen[3] und analogen Aufzeichnungsmedien in Verbindung gebracht – die Dokumentarfotografie und der spätere Dokumentarfilm tragen das Dokumentieren sogar im Titel. Aber dokumentarische Praktiken reichen nicht nur in der Gegenwart weit über den Einzugsbereich von technischen Einzelmedien hinaus und sind gegenwärtig durch ein komplexes intermediales

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

und, unter digitalkulturellen Bedingungen, plattformbasiertes und disziplinenübergreifendes[4] Zusammenspiel von Medienpraktiken gekennzeichnet.

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Trotz seines Wahrheits- oder Objektivitätsanspruchs, den jedes Dokument behaupten muss, kann das Dokumentarische immer nur ausschnitthaft auf einen Bereich zugreifen, so dass die vielfältigen Rahmungen dokumentarischer Artefakte von systematischer Bedeutung für ihre Untersuchung sind, weil sie dem dokumentarischen Versprechen auf Ganzheit oder Vollständigkeit zuwiderlaufen. Nicht alles an einem Ereignis ist gleichzeitig und gleichwertig dokumentierbar, das Dokument erzeugt selbst beständig die Leerstellen, die es zu füllen versucht. Umgekehrt zeugt die Akkumulation von Aufzeichnungen, beginnend mit Schrift (Anfertigung von Listen und Tabellen), Fotografie und Film bis hin zur Gegenwart der schwer beherrsch- und fassbaren Datenmengen, die durch den Einsatz von technischen Sensoren anfallen[10], von einem Exzess des Dokumentierens und des Dokumentarischen. Weil diese Datenmengen die Kapazität menschlicher Wahrnehmung, die an die Sichtbarkeit im Raum vordigitaler Medien geknüpft ist, sprengen, erfolgt ihre Auswertung häufig automatisiert und stößt zugleich Entwicklungen im Bereich des Interface an, die die Datenhypertrophie wieder mit den Bedingungen menschlicher Wahrnehmung kompatibilisiert. Exzess und Entzug bestimmen also komplementär die Operationen des Dokumentierens und prägen ihre technischen, ästhetischen und epistemologischen Bedingungen ebenso wie ihre Darstellungstechniken.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

## IV. Archivinformationell beschwerte Datenpakete und die Physikalisierung der Datenhypertrophie

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

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

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

*Friedrich Balke, Oliver Fahle, Annette Urban*

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Glossar

### Dokument

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

### Das Dokumentarische zweiter Ordnung

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

### Dokumentieren 2.0

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

### Neodokumentarismus

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

### Selbstdokumentation

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

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

### Das Gegendokumentarische

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

## Literatur

Andrejevic, Mark/Burdon, Mark: »Defining the Sensor Society«, in: Television and New Media 16/1 (2015), S. 19-36.

Balsom, Erika/Peleg, Hila: »Introduction: The Documentary Attitude«, in dies. (Hg.), Documentary Across Disciplines, Cambridge: MIT Press 2016, S. 16.

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

Day, Roland E.: Indexing It All. The Subject in the Age of Documentation, Information, and Data, Cambridge: MIT Press 2014.

Dommann, Monika: »Dokumentieren. Die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung 1895-1945«, in: Jahrbuch für europäische Verwaltungsgeschichte 20 (2008), S. 277-299.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.

Gunning, Tom: »Vor dem Dokumentarfilm. Frühe Non-Fiction-Filme und die Ästhetik der Ansicht«, in: Renate Wöhrer (Hg.), Wie Bilder Dokumente wurde. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungstechniken, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 155-174.

Lund, Niels Windfeld: »Document Theory«, in: Annual Review of Information Science and Technology 43, 1 (2009), S. 1-55.

Paris, Britt/Donovan, Joan: Deepfakes and Cheap Fakes. The Manipulation of Audio and Visual Evidence, Data & Society 2019.

Solomon-Godeau, Abigail: »Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie«, in: Herta Wolf (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a.M. 2003, S. 53-74.

Sörenssen, Björn: »Digital Diffusion of Delusions. A World Wide Web of Conspiracy Documentaries 2014«, in: Kate Nash/Craig Hight/Catherine Summer-

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

hayes (Hg.), New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses, New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 202-218.

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

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.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# I. Literatur und die Auseinandersetzung um Formen dokumentarischer Beglaubigung

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Phantasmagorische Dokumentationen. Geisterphotographie und ihre literarische Rezeption

*Monika Schmitz-Emans*

## 1. Über Geisterphotos im Kontext von Dokumentationsdiskursen

Mit der Photographie treten die Praxis des Dokumentierens, aber auch die Reflexion über diese Praxis darum in eine neue Phase ein, weil die Photographie wie keine andere mediale Darstellungsform vor ihr vielen Interpreten als eine Selbstdokumentation der dargestellten Gegenstände erscheint. Pointierend ausgedrückt findet sich diese Idee, das Dargestellte dokumentiere sich im Lichtbild selbst, in Talbots berühmter Formel vom »Pencil of Nature«.[1]

Photos werden im 19. Jahrhundert zum Inbegriff des Dokuments. Damit aber stellt sich die Frage nach der Rolle der Texte bzw. Schriften als derjenigen Darstellungsformen, die bisher die Vorstellungen über »Dokumente« maßgeblich geprägt hatten – die Frage nach dem Anteil des Sprachlichen und Schriftlichen am Dokumentieren sowie an der Deutungskompetenz des Verbalen bezogen auf Bild-Dokumente. Hier sind unterschiedliche Einschätzungen möglich. So erstens die Auffassung, dass erst verbale Interpretationen von Bildern vermitteln, was ein Bild dokumentiert, zweitens die Annahme, *hinter* dem Bilddokument sei Sprachliches (Diskursives) am Werk; die Aussage bzw. Bedeutung von Bildern werde durch die »Stimme« der Diskurse beeinflusst oder reguliert, sowie drittens die Diagnose, Sprache und Bild stünden der Wirklichkeit auf eine zumindest vergleichbare Weise fremd gegenüber: als Repräsentationen, Surrogate etc.

Wenn die Photographie seit ihrer Erfindung maßgeblich die Vorstellungen davon prägt, was »Dokumentieren« ist, und zum Anlass wird, bis dahin geläufige Vorstellungen über Dokumente zu überdenken und neu auszuhandeln, so hängt dies damit zusammen, dass ihr gegenüber anderen Bildtypen von Anfang an immer wieder ein besonderer Realitätsbezug – genauer gesagt, eine besondere Realitätshaltigkeit – zugeschrieben worden ist. Lorraine Daston und Peter Galison haben den spezifischen Objektivitätsdiskurs des 19. Jahrhunderts untersucht

1 Vgl. www.thepencilofnature.com. vom 12.2.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

– die Tendenz, »Objektivität« über die möglichst weitgehende Ausschaltung von »Subjektivität« zu bestimmen und darum solchen Bildern höhere Objektivitätspotentiale zuzuschreiben, die *mechanisch* entstanden – und unabhängig von individuell-subjektiven Fähigkeiten und Interessen.[2] »Mechanische Objektivität« als eines von drei erörterten historischen Objektivitätskonzepten[3] wird von Daston und Galison als prägendes ethisch-epistemisches Paradigma des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vorgestellt.[4] Photos sollen »belegen«, was zweifelhaft erscheint; darum liegt es etwa nahe, Gespenster photographieren zu wollen.[5] Als Bedrohungen der »Objektivität«, die im 19. Jahrhundert bereits reflektiert wurden, galten erstens Täuschungen und zweitens Selbsttäuschungen. Im Allgemeinen vertraute man den Photos aber, mit Ausnahme der Geisterphotographie, wo sich Skeptiker und Gläubige nicht einigten.[6]

Was »bezeugen« Photos? Diese Frage impliziert vor allem die nach der Beziehung zwischen Photographie und verbalen Aussagen, Zeugnissen, Erklärungen. Literarische Texte reflektieren über dieses Thema. Anlass dazu gibt insbesondere das Projekt »Geisterphotographie« – als ein Motiv, das metonymisch für das *Objektivierungsstreben*, aber auch metaphorisch für die Darstellung *gespenstischer* Gegenstände oder Erfahrungen eingesetzt wird. Gerade »Geisterphotos« motivieren dazu, über den Informations- bzw. Aussagewert von Photos zu reflektieren. Denn sie beanspruchen ja nicht etwa, etwas Sichtbares abzubilden, sondern vielmehr, etwas Unsichtbares, aber Gegenwärtiges sichtbar zu machen. Evidenterweise ist die Frage, ob Geisterphotos das zeigen, was sie zu zeigen scheinen, besonders brisant. Gerade das Thema »Geisterphotos« zeigt, welch konstitutiven Anteil Diskurse daran haben, als was »Dokumentationsprozesse« verstanden werden und wie sich dieses Verständnis auf Praktiken des Dokumentierens auswirkt. (Dokumentiert werden in jedem Fall ja die Praktiken der Erzeugung solcher Photos als solche, was auch immer sie motiviert.)

Der Blick richtet sich, konkreter gesagt, auf die Bedeutung sprachlicher Prozesse, metaphorischer Konzepte und Erzählweisen, verbaler Darstellungsformen und Interpretationsmuster für die Erzeugung dokumentarischer Effekte. Ein besonderes Interesse am Anteil sprachlicher Interpretationen, am Anteil von Metaphern und von Erzählungen am jeweiligen »dokumentarischen« Effekt, wecken Geisterphotos aus mehreren Gründen: erstens, weil dem verbalen Interpretieren

2 Daston, Lorraine/Galison, Peter: Objektivität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

3 In historisch früherer Zeit dominiert das Paradigma »Naturwahrheit«, später das des »geschulten Urteils«; vgl. ebd., S. 18.

4 Ebd. u.a. S. 127, S. 197.

5 »Photographien wurden immer dann bevorzugt, wenn es um einen Gegenstand ging, der Skepsis hervorrufen konnte, weil er selten oder spektakulär oder aber umstritten war.« (Ebd., S. 141)

6 Ebd., S. 141.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

sogenannter Dokumente, aber auch dem Erzählen gerade in diesem Bereich besondere Bedeutung zukommt, zweitens, weil die Verknüpfung zwischen Photographie und Spiritismus, wie sie die geisterphotographische Praxis vornimmt, in einem größeren diskursiven Rahmen steht, innerhalb dessen sich Technik und Geister zusammenfanden.[7] Hinzu kommt, dass in literarischen Texten das Projekt einer Visualisierung von Geistern samt seinen technisch-medialen, sozialen, kulturellen und diskursiven Rahmenbedingungen reflektiert und damit ein zusätzliches Beobachtungsniveau des Gegenstands »Geisterphotographie« einbezogen wird: Die Ebene der verbalen Interpretationen von »sogenannten Geisterphotos« (oder »›Geisterphotos‹)« tritt zum Gegenstand (den Photos) hinzu, also die Art, wie man über sie spricht, das, was man sich von ihnen erwartet etc.

## 2. Geister-Dokumente: Justinus Kerners Klecksographien

Ein Beispiel für diese literarisch-reflexive Auseinandersetzung mit Geisterbildern *und* ihren Interpretationsmodi, das zwar nicht direkt zur geisterphotographischen Praxis gehört, mit dieser aber historisch und thematisch eng verbunden ist, bieten die »Klecksographien« Justinus Kerners, entstanden seit den späten 1830er Jahren und über viele Jahre hinweg – genau in der Pionierzeit der Photographie.[8] Zwischen Kerners Klecksbild-Diskurs und dem Photographie-Diskurs bestehen Analogien – allen voran die Idee der Selbst-Bekundung des Dargestellten. Dem vordergründigen und verbalisierten Anspruch nach geht es dem Klecksographen darum, Geister zu visualisieren, konkreter: ihnen zur visuellen Manifestation zu verhelfen. Suggeriert wird, die Klecksographien seien visuelle Dokumente für die Existenz einer Geisterwelt.

Die Klecksbilder werden mit sprachlichen Interpretationen verknüpft: mit Kommentaren und Hinweisen zu Genese und Bedeutung der Bilder. Diese Kommentare steuern ganz maßgeblich die Wahrnehmung des Betrachters, nehmen also massiven Einfluss darauf, dass man hier »Geister« sieht. Sprachlich bedingt und gesteuert ist das »Geistersehen« im Fall Kerner zudem aber auch deshalb, weil Kerners klecksographische Praxis und sein Schreiben darüber sich innerhalb eines geläufigen spiritistischen Diskurses verorten, den er bei seinen Lesern voraussetzen konnte. Dass ihm diese diskursive Grundierung als solche bewusst und wichtig ist, ist aus der ostentativen Verwendung von spiritistischen Topoi zu entnehmen: Kerners Verse zitieren die Praxis der »Geisterbeschwörung« und »Geistermanifestation«. Wegen dieses Zitatcharakters der (vermeintlichen)

7 Vgl. Pytlik, Priska: Okkultismus und Moderne, Paderborn/München/Wien/u.a.: Schöningh 2005.

8 Vgl. Kerner, Justinus: Klecksographien, Stuttgart/Leipzig/Wien/u.a.: Deutsche Verlags-Anstalt 1890.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Bild-Interpretationen, aber auch mit Blick auf die Versform und den spielerischen Charakter des Unternehmens lassen sich Kerners »Klecksographien« als literarische Reflexionen ü*ber* die hier vorgeführten Visualisierungspraktiken, ihre Rahmenbedingungen und ihre Abhängigkeit von sprachlichen Rahmungen lesen. Wie »ernst« der Leser das Kernersche Tun nehmen soll, wird absichtsvoll offen gelassen; die Grenze zwischen buchstäblichem und metaphorischem Sprachgebrauch ist oft schwer auszumachen. Deutlich wird aber in jedem Fall die Signifikanz der sprachlichen Sinnzuweisungen für das, was man als Betrachter nun ›sieht‹.

## 3. Photographie und Spiritismus

Die jeweiligen Rahmenbedingungen und Rahmendiskurse, welche die Beziehung der Beteiligten an Praktiken und Projekten der Geisterphotographie prägten, waren unterschiedlich, teils direkt gegensätzlich: Da waren sowohl Beteiligte, die an die Möglichkeit glaubten, Geister photographisch sichtbar zu machen, als auch Zweifler, sei es an der Existenz einer Geisterwelt als solcher, sei es an der Möglichkeit, diese sich photographisch manifestieren zu lassen, sowie Illusionisten oder Betrüger, welche die Leichtgläubigkeit anderer ausnutzten, um daraus kommerziellen Profit zu ziehen, öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen oder sich andere Vorteile zu verschaffen. William Mumlers sogenannte Geisteraufnahmen entstanden durch Doppelbelichtungen, angestoßen vielleicht zunächst durch ein zufällig erzeugtes »Geister«-Bild. Die Möglichkeit, präparierte photographische Platten mehrfach zu belichten, bot den Geisterphotographen insgesamt eine effiziente Operationsbasis. Gern nutzte man ins Atelier eingeschmuggelte und heimlich nochmals abgelichtete Photos. Andere Photographen taten es Mumler nach, erhebliche Mengen von Geisterphotos entstanden, aber auch Betrugsprozesse wurden bereits angestrengt. In Paris richtete Jean Buguet zu Beginn der 1870er Jahre ein Studio für Geisterphotographie ein. Die Kunden konnten sich seinen Angaben zufolge hier mit verstorbenen Angehörigen zusammen ablichten lassen. Buguet bediente sich einer raffinierten und offenbar effizienten Strategie. Während die Kunden warteten, wurden sie von einer Angestellten geschickt ausgefragt und machten dabei Angaben zur physischen Erscheinung der Verstorbenen. Durch diese Angestellte erhielt der Photograph Hinweise darauf, wie sich der Kunde »seinen« Geist vorstellte. Aus einer großen Sammlung von Figuren wählte er eine einigermaßen passende Erscheinung aus und photographierte sie auf dieselbe Platte, die anschließend mit dem Bild des Kunden belichtet wurde. 1875 wurde Buguet wegen Betrugs zu einer Geld- und einer Gefängnisstrafe verurteilt. Trotz der Offenlegung seiner Geschäftspraktiken glaubten viele Anhänger weiter an ihn. In England praktizierte William Hope kurz nach der Jahrhundertwende als Geisterphotograph und angebliches Medium. Ihm konnte nachgewiesen wer-

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den, dass er während der Sitzungen Platten austauschte; auch er hatte offenbar bewusst mit Doppelbelichtungen gearbeitet. Einen Boom erlebte die Geisterphotographie in England um 1920, was u.a. von Ada Emma Dean professionell ausgenutzt wurde. Viele Angehörige gefallener Soldaten glaubten bereitwillig an die Möglichkeit, deren Geister sichtbar zu machen, um mit ihnen kommunizieren zu können.[9]

Wie die rezente Forschung wiederholt gezeigt hat, verbanden sich phototechnische Praxis und spiritistischer Diskurs zu interessanten Mischungen. Das Photographieren spiritistischer Manifestationen und sonstiger okkulter Phänomene wurde zur geläufigen Praxis, sobald es möglich geworden war, unter verschiedenen Aufnahmebedingungen, welche Geistermanifestationen zu begünstigen schienen, Photos herzustellen.[10] Neben Totengeistern wurden auch Naturgeister (insbesondere Elfen) zum Gegenstand geisterphotographischer Unternehmen.

»Geisterphotos«, aufgenommen von Mumler und anderen oft professionellen Geisterphotographen, erheben nicht bloß Anspruch darauf, Unsichtbares sichtbar zu machen. All diese Bilder sind (oder werden) zudem mit Geschichten über die Voraussetzungen ihrer Entstehung verbunden, die ihre Bedeutung (mit-)bestimmen: zum einen mit der Geschichte der Bedeutung, die sie scheinbar mitteilen, also mit der Geschichte des Geistes, der sich in ihnen zu manifestieren scheint, sowie mit den Geschichten derer, die sich eine solche Manifestation wünschen, zum anderen mit der tatsächlichen Produktionsgeschichte der Photos (insofern diese erschließbar ist). Dazu gehören Tricks und Täuschungen, Interpretationen und Kommentare. Für den heutigen Betrachter wird auf diesen Photos etwas anderes sichtbar als für die (meisten) Betrachter zur Entstehungszeit; vertrauter mit Phototechnik, sehen wir »Doppelbelichtungen«, wo frühere Beobachter »Geister« sahen.

1921 schrieb die Zeitschrift »Scientific American« eine hohe Summe für ein spiritistisches Phänomen aus, das unter strengen Testbedingungen stattfinden sollte; der Magier Harry Houdini wirkte in der Jury mit, um Kontrolle über Tricks auszuüben; auch Arthur Conan Doyle war in der Jury. Der Streit um die Echt-

9 Vgl. u.a.: Krauss, Rolf H.: Jenseits von Licht und Schatten, Marburg: Jonas-Verlag 1992; Fischer, Andreas/Loers, Veit (Hg), Katalog: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Ostfildern-Ruit: Cantz 1997; Chéroux, Clément/Apraxine, Pierre/Fischer, Andreas: The Perfect Medium. Photography and the Occult, New Haven, CT: Yale University Press 2005; Haupt, Sabine (Hg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur, Zürich/Wien/New York: Edition Voldemeer/Springer 2006; Harvey, John: Photography and Spirit, London: Reaktion Books 2007; Stiegler, Bernd: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie, Frankfurt a.M.: Fischer 2014.

10 Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München: Fink 2001, S. 124f.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

heit spiritistischer Phänomene wurde auch andernorts intensiv und kontrovers geführt. Die Spiritismus-Gläubigen schilderten öffentlich viele angeblich belastbare Phänomene und Experimente.[11] Ausgerechnet ein Apologet des kritischen Scharfsinns wie Arthur Conan Doyle glaubte in seinen späteren Jahren an Geister, akzeptierte (und empfahl) Geisterphotos als »Beweise«. Dabei fälschte er selbst gelegentlich photographische Bilder durch Montageverfahren und nutzte sie zur Visualisierung eigener Fiktionen.[12] Conan Doyles Roman *The Land of Mist* (1926, dt. *Das Nebelland*, Berlin 1926) erzählt u.a. von spiritistischen Experimenten, bei denen auch Photos der okkulten Manifestationen entstehen.[13] Die hier erwähnten Photos haben reale Vorbilder, die man sich ansehen und sogar erwerben konnte; der Romantext bekräftigt, obgleich im Kontext einer Erzählfiktion, deren Beweiswert.[14] Eine Fußnote im Roman stellt den Zusammenhang zu den konkreten Photos her.[15]

Das Dokumentarische und das Gespenstische scheinen zunächst verschiedenen Welten anzugehören: Ersteres einer praktisch-rational organisierten Welt, in der Informationen, ihre Übermittlung und Speicherung eine tragende Rolle spielen, letzteres einer prä-rationalen Kultur, die an Übernatürliches glaubt. Aber es bestehen grundlegende Affinitäten: das Moment des Sichtbar- bzw. Hörbarwerdens, der potenzielle Schockeffekt dessen, was da sichtbar bzw. hörbar wird, und die damit verbundene Wiederkehr von Vergangenem. Der geläufige Geisterglaube impliziert nicht allein eine grundsätzliche Differenzierung zwischen Körperlichem und Geistigem, Materiellem und Spirituellem, sondern auch eine Differenzierung zwischen sinnlich Wahrnehmbarem und den Sinnen Unzugänglichem. Anders als erstere Differenz gilt letztere aber als abhängig von bedingenden Faktoren und als modifizierbar. Geister sind für den Menschen meist unsichtbar – so

11 Vgl. dazu B. Stiegler: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, S. 251f.

12 Eine wichtige Informationsquelle ist hierzu Bernd Stieglers Buch: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, insbes.: Kap. 5: »Lichtbilder aus dem Schattenreich: Photographie und Spiritismus« (ebd., S. 173-264).

13 Der Roman wurde verfasst bis 1924, publiziert 1926; betitelt war er ursprünglich »The Psychic Adventures of Edward Malone«. Der Titel »The Land of Mist« verweist auf das Jenseits (ebd., S. 174).

14 Doyle, Arthur Conan: The Case for Spirit Photography, London 1927, S. 51f., Übers.: B. Stiegler, zitiert nach B. Stiegler: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, S. 197. Conan Doyle glaubt, die moderne Wissenschaft müsse im Sinn einer Akzeptanz des Spiritismus revolutioniert werden, und möchte dazu beitragen. Prof. Challenger wird als Konvertit vorgestellt, der sich vom Skeptiker zum dezidierten Anhänger wandelt. Seine eigenen Erfahrungen mit dem Jenseits dokumentieren sich in Photos.

15 »Abzüge dieser Photographie können im Psychic College, London W., Holland Park 59, oder im Psychic Museum Abbey House, London SW., Victoria Street besichtigt werden.« [A. C. Doyle: Das Nebelland, Berlin 1926, S. 229; nach B. Stiegler: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, S. 179].

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

will es das Geisterwissen, und so gilt es hier für Naturgeister wie für Totengeister (»Gespenster«). Unter bestimmten besonderen Bedingungen aber können sie sichtbar werden, das heißt, die Grenze zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit überschreiten, die ja (dies impliziert der Geisterglaube) ohnehin nur eine kontingente, auf das menschliche Sehvermögen bezogene Grenze ist (entsprechendes gilt für akustische Bekundungen). Dokumentieren ist ein Wahrnehmbar-Machen, vorwiegend (wenn auch nicht nur) ein Sichtbarmachen: Was dokumentiert wird, wird sichtbar oder hörbar. Auch hier geht es also um die Überschreitung einer (und sei es mit dem Dokumentationsprozess erst gezogenen) Grenze.[16]

Zu den wichtigsten Metaphern der Photographie gehört die des Geisterhaften, Phantomhaften, Gespenstischen. Die Attraktivität der entsprechenden Metaphorik beruht zum einen auf gewissen Ähnlichkeitsbezügen zwischen (Porträt-)Photographien und der »Normalidee« eines Phantoms oder Gespenstes, zum anderen aber auch darauf, dass »Gespenstisches« durch seine Unheimlichkeit und Unfasslichkeit charakterisiert ist (die dann zum Anstoß wird, das Gespenstische begreifen und bannen zu wollen). Erfolgt die Aushandlung dessen, was »Photographie« ist, im Rekurs auf das metaphorisch verwendete Vorstellungsbild des »Gespenstes«, so spielen Idee und Praxis der Geisterphotographie hier eine besonders wichtige katalysatorische Rolle. Denn die Geisterphotographie unterlegt die metaphorische Verknüpfung zwischen Photographie und Spiritismus gleichsam mit einer metonymischen Beziehung. Dadurch scheint sinnfällig zu werden, dass beide zusammengehören, das eine sich im anderen spiegelt, das eine durch das andere in seinem Wesen und seinen Leistungen verständlich(er) wird.

## 4. Evidenzfragen und bezeugte Zeugenschaft – Nathaniel Hawthorne: *The House of the Seven Gables*

Komplexer als bei Conan Doyle stellen sich die Zusammenhänge in einem viel älteren literarischen Text dar. Hier geht es nicht um Geisterphotographie im engeren Sinn, wohl aber um die »gespenstische« Anmutung, die Lichtbilder haben können – und um die Frage, was da auf diesen Lichtbildern aus der Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit eintritt. In Hawthornes Roman *The House of the Seven Gables*

16 Stiegler erinnert an den Dissens zwischen kontroversen Diskursen: »Um die spiritistische Photographie […] herum bildete sich eine regelrechte Jenseitswissenschaft heraus, die mit sehr unterschiedlichen Verfahren die Authentizität der Bilder zu belegen suchte. Umgekehrt gab es auch zahlreiche Versuche, die spiritistische Photographie als Fälschung aufzudecken.« (B. Stiegler: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, S. 249).

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

(1851)[17] wird durch die Aufnahmen eines Daguerrotypisten offenkundig, dass die Vergangenheit nicht abgeschlossen ist: Ein böser und machtgieriger Charakter erweist sich als Doppelgänger eines ähnlich destruktiven Charakters, der rund anderthalb Jahrhunderte zuvor andere ins Unglück stürzte. Dadurch werden verborgene Zusammenhänge, ein Verbrechen und eine ungerechtfertigte Beschuldigung aufgedeckt. Eine Schlüsselfunktion haben die Momente, in denen die Figuren unversehens die Ähnlichkeit eines längst Verstorbenen mit einem Lebenden erkennen – weil ersterer porträtiert, letzterer photographiert worden ist. Auf geisterhafte Weise scheint im Porträt des Nachfahren der Vorfahre wieder aufzutauchen – und die Präsenz seiner Schuld wird sinnfällig. Geisterhafte Zentralfigur ist ein Richter; Prozesse und Urteile spielen eine handlungstragende Rolle. Damit evoziert der Roman die Sphäre des Gerichtswesens. Zwischen seiner Thematisierung von Lichtbildern und Fragen, wie sie um die Mitte des 19. Jahrhunderts im amerikanischen Rechtswesen erörtert wurden, besteht ein Zusammenhang. Unabhängig von den dabei bezogenen Positionen verdeutlichen die Diskussionen über die Realitätsverbürgung und Dokumentation durch Photographien, dass diesen ihre Funktion – und damit ihre kulturelle (u.a. juristische) Bedeutung – zugeschrieben wird.

1852 berichtet das *American Photographic Journal*, dass französische Anwälte Daguerrotypien benutzen, »um den Richter und die Geschworenen gewandter als mit ihren eigenen Worten zu überzeugen.«[18] Die Bilder würden, so der Bericht weiter, in Prozesse einbezogen, wobei sie, »an Ort und Stelle aufgenommen, aufgrund ihrer Naturtreue die Angelegenheit anschaulicher erklärten als die gesamte Redekunst eines Cicero oder Demosthenes.«[19] Der Vergleich mit der Rhetorik und der Überzeugungsmacht der Sprache wird hier profilbildend eingesetzt; dem entsprachen frühe Nutzungspraktiken. »[…] mit dem Ende der 1850er Jahre nutzten amerikanische Anwälte ebenfalls Daguerrotypien.«[20] Das neu entwickelte Kollodiumverfahren machte preiswerte Vervielfältigungen möglich; auch dies trug dazu bei, dass »in den 1860er Jahren fotografische Bilder zunehmend in juristischen Zusammenhängen benutzt«[21] wurden. Lange Zeit wurden aber bei der Zeugeneinvernahme nur Informationen aus erster, nicht solche aus zweiter Hand einbezogen. Um den »epistemologischen Status« der Photographie entspann sich

17 Hawthorne, Nathaniel: The House of the Seven Gables, Boston, MA: Ticknor and Fields 1851. [Dt. v. Irma Wehrli: Das Haus mit den sieben Giebeln, Zürich: Manesse 2014].

18 Humphrey's Journal 4 (1852), S. 175; Zitat nach Golan, Tal: »Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen«, in: Peter Geimer (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 171-210, hier S. 172.

19 Humphrey's Journal 4 (1852), S. 175; Zitat nach T. Golan: Sichtbarkeit und Macht, S. 172.

20 Ebd.

21 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

eine längere juristische Kontroverse.[22] Dabei bildeten sich zwei differente Auffassungen heraus: Für die einen war die Photographie das Beweismittel schlechthin, »unvoreingenommen«, »ehrlich« und detailgetreu, »objektiver« als jeder denkbare menschliche Zeuge. Für die anderen war sie nichts als eine künstliche (und damit eine *zugerichtete*) Repräsentation der Natur, die zum einen per se stets Verzerrungen aufwies, zum anderen auch von Menschen manipuliert werden konnte. Akzeptabel erschien schließlich (seit dem sog. Cowley-Entscheid, 1881) die Nutzung von Photos – etwa von Porträtphotos Verdächtiger – in Verbindung mit Zeugenaussagen. Nicht von sich aus »besagten« und bezeugten demnach die Bilder etwas, sondern nur im Rahmen von Beweisaufnahmen, bei denen Zeugen die Verbindung zwischen photographischen Bildern und aufgenommenen Gegenständen (Schauplätzen, Personen, Objekten etc.) bekräftigten. Photos gehörten zu den *illustrativen Beweisen*.[23]

Hawthornes Roman spielt zwar im Wesentlichen in Privaträumen, ist der Sphäre des Gerichtswesens aber motivisch und thematisch eng verbunden; insgesamt waltet nach einer langen Phase des Unrechts schließlich Gerechtigkeit. Böse Taten werden offenkundig, Schuldige und Unschuldige als solche identifiziert. Mithilfe der Bilder des Daguerrotypisten Holgrave[24] wird nicht allein die Ähnlichkeit eines Vorfahren mit einem Zeitgenossen aufgedeckt, sondern auch eine Wesensähnlichkeit, die es gestattet, die Familiengeschichte besser als zuvor zu verstehen. Und eine weitere Daguerrotypie hilft nach dem Tod des jüngeren der beiden Doppelgänger dabei, den Verdächtigen zu entlasten. Auch hier dient das Lichtbild der Wahrheitsfindung, metaphorisch gesagt: der Erhellung des Dunkels. Funktional sind Photos, wie der Roman suggeriert, Geistererscheinungen analog, bei denen *Bilder* (Visionen, sichtbare Erscheinungen) alte Schulden offenbar machen, Unbewältigtes als »Doppelgänger« auftauchen lassen. Aber an diesen Effekten haben Worte entscheidenden Anteil. Die erste Photographie Jaffrey Pyncheons macht zwar sinnfällig, dass dieser eine Art Wiederholung des bösen Richters Pyncheon ist, aber die Erkenntnis ist bedingt durch den Dialog über deren zwei Porträts. Die zweite Photographie des (mittlerweile toten) Jaffrey Pyncheon fungiert als Entlastungszeugin zugunsten Clifford Pyncheons, aber nur in Verbindung mit der Aussage des Photographen, welche den Moment der

22 Vgl. dazu Mnookin, Jennifer: The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy, in: Yale Journal of Law and the Humanities 10 (1998), S. 1-74. Angeführt bei T. Golan: Sichtbarkeit und Macht, insbes. S. 174.

23 Vgl. dazu ebd., S. 179.

24 N. Hawthorne: The House of the Seven Gables. Das XII. Kapitel, in dem er und sein Leben ausführlich dargestellt werden, trägt den Titel »The Daguerrotypist«. Mit der Sphäre des Okkulten ist Holgrave u.a. deshalb verbunden, weil er vor seinem Aufenthalt bei den Pyncheon als Fachmann für Mesmerismus öffentlich aufgetreten war.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Aufnahme benennt (und damit einen Zeitraum, in dem Clifford von Tatort abwesend war).

Hawthornes Roman entfaltet das Evidenz-Problem, so wie es sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts um das (US-amerikanische) Gerichtswesen stellte. Die Enthüllung des (an sich unsichtbaren) Zusammenhangs der Personen und Ereignisse wird von einem Lichtbild zwar katalysiert, sie kann von diesem allein aber nicht bewirkt werden. Denn es geht um Zusammenhänge zwischen Vergangenheit und Gegenwart, welche durch Bilder (Bilder von »gespenstisch«-wiedergängerischer Ähnlichkeit) nur angedeutet werden können, die sich als Zusammenhänge aber der Visualisierung entziehen. Photos gelten als Fenster in die Vergangenheit, aber die Relation Vergangenheit/Gegenwart muss verbal expliziert werden. Es bedarf der Worte (Namen, Gespräche, Aussagen), um den (unsichtbaren) Zusammenhang der Dinge darzustellen, um »Evidenz« zu schaffen. Zwei Bilder, die verglichen werden, sind vollkommen ähnlich. Aber nur bezogen auf das zweite (das Photo) lässt sich bezeugen, wen es darstellt; bezogen auf das erste (das Gemälde) gibt es keine lebenden Zeugen mehr, nur Familienüberlieferung. Die »Bedeutung« des ersten Bildes, damit aber auch die der Relation zwischen beiden Bildern, ist also von verbalen Überlieferungen abhängig. Um »Evidenz« (im juristischen Sinn) geht es auch mit dem zweiten Fall: Das Photo bezeugt zwar den Tod Jaffrey Pyncheons jr., aber die Abwesenheit des zu Unrecht Verdächtigten vom Tatort kann es nicht bezeugen. Wiederum bedarf es der Worte, um Zusammenhänge (hier: Nicht-Zusammenhänge) zu vermitteln, einen Sachverhalt verständlich zu machen. Allerdings wird auch die Sprache als janusköpfig eflektiert: Sie kann lügen und die Wahrheit offenbaren. Genau dies zeigt der rekonstruierte Fall des alten Richter Pyncheon und die Verhaltensweise seines noch lebenden Nachfahren Jaffrey Pyncheon.

## 5. Die Geisterstimme der 3-D-Photographie in *Villiers de l'Isle-Adams L'Ève future*

Zwischen spiritistischer Praxis und der Geschichte der optischen Medien besteht im 19. Jahrhundert eine komplexe Beziehung, welche – allgemein gesagt – darauf beruht, dass es beiden darum ging, Unsichtbares zu visualisieren. Bezogen auf die Technologie der Bilderzeugung galt dies sowohl für Verfahrensweisen der Erweiterung des Blickfeldes und der Schärfung des Blicks durch optische Instrumente als auch für die Techniken der Bild-Fixierung, welche die Bilder der Vergangenheit vor dem Unsichtbarwerden retteten.

Verwandelt in eine literarische Figur und stilisiert zum Heros modernster Technologie, spielt der historische Thomas Alva Edison eine Hauptrolle in Villiers

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

de l'Isle-Adams Roman *L'Ève future* (1886).[25] In dessen Mittelpunkt steht die Konstruktion der künstlichen Frau Hadaly, die das perfekte Double einer lebendigen Frau, aber viel intelligenter und empfindsamer ist als das Original. Hier durchdringen sich Technizismus und Spiritismus. Hadaly ist eine tönende 3-D-Photographie, konstruiert auf der Basis photographischer und phonographischer Technologie, bzw. ein wandelnder anthropomorpher Phonograph mit einer riesigen Menge an gespeicherten Tondokumenten. Diese repräsentieren, wie Edison selbstbewusst betont, »den Geist« der Menschen – und sollten damit hinreichen, alle verbalen Kommunikationsbedürfnisse von Hadalys menschlichem Gegenüber zu befriedigen. Er selbst hat diesen Geist gesammelt und konserviert, hat die Manifestationen (dichterische Werke) teils selbst in Auftrag gegeben. Insofern scheint Edison, der Herr der Bilder (auch bereits der 3-D-Bilder), zugleich über das Universum der Sprache und Rede zu gebieten. Eine wichtige Rolle bei der Konstruktion eines Menschen-Doubles mit 3-D-photographischen Mitteln spielt die Photographie als Ablösung der Form vom Körperlichen.[26] Die fertiggestellte Hadaly aber wird dann, ohne dass dies Edisons Plänen entspräche, zu einem Medium des Spirituellen – analog zu menschlichen Medien. Ein körperloser Geist namens »Sowana« artikuliert sich durch sie. Diese Intervention einer Stimme, die nicht aus dem Artefakt Hadaly stammt, sondern aus dem »Off«, verweist auf die Frage nach dem, der wirklich »spricht«, wenn die Natur (scheinbar) mit technischen Mitteln verdoppelt, reproduziert, verbessert, beherrscht wird. Wer bedient sich der Simulationen von Natur, Leben, Wirklichkeit?

Villiers' Edison zielt auf eine vollständige intellektuelle Durchdringung der Natur und ihrer Gesetze (also auch auf Enthüllung des bislang Verborgenen). Edisons Begehren nach Welt-Besitz, nach Ermächtigung über die Welt, artikuliert sich unter anderem im Wunschtraum einer perfekten photographischen und phonographischen Dokumentation der gesamten Geschichte der Welt seit ihren Anfängen. Sein Wunschtraum ist eine umfassende Bildersammlung der Weltgeschichte nebst entsprechend umfassenden Tonkonserven. Der Traum, die Natur- und Menschheitsgeschichte erschöpfend aufzuzeichnen (bzw. aufgezeichnet zu haben), ist zwar unerfüllbar (und wird von Edison selbst in leicht selbstironischer Haltung umrissen), aber er steht doch repräsentativ für Edisons Einstellung zur Welt und für die Bedeutung von Aufzeichnungs- und Dokumentationsmedien.

25 l'Isle-Adam, Villiers de: L'Ève future, Paris 1886.

26 Einem im 19. Jahrhundert geschätzten Erklärungsmodell zufolge, das der Demokritschen Physik entspricht, sendet ein sichtbares Objekt »eidola« aus. Photos entstehen durch solche von Bildern ausgehenden »Emanationen«, die dann auf einer Unterlage fixiert werden. Demokrits Theorie der eidola wird u.a. bei Balzac aufgegriffen, Balzacs Idee bei Benjamin referiert. Vgl. Kemp, Wolfgang/von Amelunxen, Hubertus: Theorie der Fotografie I-IV, 1839-1995, München: Schirmer/Mosel 2006, Bd. I, S. 31. Balzac und Oliver Wendell Holmes gehören zu den prominenten Vertretern der Emanations-Theorie.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Edison möchte Unsichtbares sichtbar, Unerhörtes hörbar zur Verfügung haben. Die von Edison angestrebte Durchdringung der Natur und ihrer Gesetze bildet die Basis einer Re-Konstruktion der Welt, in der sich deren perfekte Beherrschung manifestiert. Er will die Natur sogar durch seine Artefakte überbieten. Doch Edison, der einerseits als Meister der technischen Bilder dargestellt wird, kontrolliert das Wirken der Geisterwelt nicht, ja er durchschaut es nicht einmal. Was Hadaly (als körperliches Medium des Geistes Sowana) »sagt«, ist nicht durch die Technik Edisons, und d.h. auch nicht durch seine Bildproduktion, bedingt. Die Rede und damit der »Geist« kommen aus einem »Jenseits«. Die Photographie wird – in Gestalt von Hadaly – zum Inbegriff des Planbaren, Konstruierbaren, Beherrschbaren, Kontrollierbaren, zum Sinnbild menschlicher Herrschaft über die Welt. Aber die Dimension des »Spirituellen« (der »Geister«, des »Geistes«) bleibt okkult.

## 6. Stumme, nicht zu bannende Gespenster. Joseph Conrad: *Heart of Darkness*

Joseph Conrads Roman *Heart of Darkness* (1899) ist kein Roman über Photographie. Aber der Hauptgegenstand des Romans – die brutale, völkermörderische Kolonialherrschaft der Belgier unter König Leopold II. im Kongo – ist mit einer Kontroverse über bestimmte Photographien verknüpft, die »die Photographie« grundsätzlich und allgemein betrifft. Die in Conrads Roman thematisierten historischen Gräueltaten (die sogenannten »Kongo-Gräuel«) sind von Zeitgenossen teilweise photographisch dokumentiert worden; diese Bilder dienten Gegnern der brutalen belgischen Kolonialherrschaftspraktiken dazu, die europäische Öffentlichkeit auf die Zustände im Kongo aufmerksam zu machen. Die bislang für diese Öffentlichkeit unsichtbaren Opfer wurden mit den Spuren der ihnen angetanen Gewalt photographisch-medial sichtbar: Verstümmelte, denen man Arme oder Beine abgehackt hatte, sowie große Zahlen abgehackter Körperteile. Mark Twains Optimismus, Photos aufklärerisch nutzen zu können, entspricht dem, was viele Nutzer der Photographie im 19. Jahrhundert dachten.[27] In seiner Schrift *King Leopold's Soliloquy* lässt Mark Twain den König über die aufklärende Macht der Kamera klagen. Die Kodak erscheint als sein mächtiger Feind, weil sie die Gräueltaten aufdeckt, die unter Leopolds Regierung stattfinden.[28] Doch es kam zum Streit

27 »Gott sei gedankt für die Kamera, für das Zeugnis des Lichtes selbst, dem niemand widersprechen kann. Das Licht ist in den Kongo gebracht worden, und all die Proteste von Leopold können die Aufzeichnung der Wahrheit nicht widerlegen.« (Twain, Mark: What I Am Thankful For, in: The New York World Sunday Magazine, 26. November 1905. Zitiert bei B. Stiegler: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen, S. 115-116).

28 Vgl. ebd., S. 116.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

über die angemessene Bildlegende:[29] Während die Gegner der »Kongo-Gräuel« die Bilder als beweiskräftige Dokumente brutaler Gewalt präsentierten, vertraten Repräsentanten und Apologeten der belgischen Kolonialmacht andere Lesarten – u.a. die, dass die photographierten Verstümmelungen auf Unfälle oder indigene Bräuche zurückgingen.[30] Auch wenn die Wahrscheinlichkeit auf der Seite der Ankläger lag, zeigte sich doch die Ohnmacht der Bilder, für sich selbst zu sprechen – und die Ohnmacht derer, die sich auf die Sprache der Bilder verließen. Der Streit um die »Aussage« der Kongophotos führte dann zu weiteren Materialrecherchen, Datenerhebungen und öffentlichen Versuchen, die Sachverhalte gleichwohl zu erschließen und zu kommunizieren – über die Photos hinaus.[31]

Bilder, so scheint es, brauchen Worte, um zu kommentieren, was sie zeigen, um darüber zu verhandeln, daraus politische Konsequenzen zu ziehen. Wort-los, sind sie dem Missbrauch ebenso ausgeliefert wie die hilflosen Figuren, die sich bei Conrad schemenhaft zeigen wie Bilder im Entwicklerbad der Dunkelkammer. (Wie könnte man auf kommentierende Bildlegenden verzichten, wenn dies die Gefahr nach sich zieht, dass das Dargestellte zu wenig Aufmerksamkeit und zu wenig Verständnis findet? Berührt ist hier ein Thema, das die Geschichte der Photographie weiterhin begleitet.) Conrads Schilderung der dem Tod nahen, nur noch auf den Tod wartenden Opfer setzt diese als sprachlose und (allzu) flüchtige Zeugen ins (flüchtige) Bild.

> Black shapes crouched, lay, sat between the trees, leaning against the trunks, clinging to the earth, half coming out, half effaced within the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment, and despair.[…] They were dying slowly […] they were nothing earthly now, nothing but black shadows of disease and starvation lying confusedly in the greenish gloom. […] These moribund shapes were free as air – and nearly as thin. I began to distinguish the gleam of the eyes under the trees. Then glancing down I saw a face near my hand.[32]

29 Vgl. ebd., S. 115-118, über die Photo-Dokumentationsversuche und ihr Scheitern.

30 »1907 erschien ein Pamphlet, das dezidiert auf Twains Angriffe reagiert und nachzuweisen versucht, daß sämtliche dort erhobenen Vorwürfe nur eines seien: Lügen.« (Ebd., S. 119) Es handelt sich um »An Answer to Mark Twain«, o.O., 1907, vgl. das bei Stiegler abgebildete Cover. »Auch hier setzt die Verteidigung des Regimes auf die Evidenz der Photographien. […] Den ›lügnerischen Worten‹ Twains steht die vermeintliche Wahrheit der photographischen Bilder gegenüber.« (Ebd., S. 119/121) – »Soweit die zynische Verteidigung. Sie ist beunruhigend, da die Kodak-Sonne nun ein wenig zwielichtig leuchtet. Der performative Effekt der Photographien ist in beiden Lagern kalkuliert. Die Sonne der Kodak soll auch im Reich der Propaganda Leopolds II. leuchten.« (Ebd., S. 123)

31 Vgl. dazu ebd., insbes. S. 123-125.

32 Conrad, Joseph: Heart of Darkness, New York: W. W. Norton & Company 2006, S. 17.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Erscheinung des von Marlow beobachteten stummen Mannes verweist metonymisch auf die »stumme« Photographie; Conrad thematisiert implizit die Hilflosigkeit der stummen Bilder, die wegen ihrer Stummheit keine brauchbaren Zeugen sind. Die Schreck-Gespenster der Dunkelkammer Afrika bleiben un(be)greifbar, solange sie nur bildlich dargestellt werden. Marlow erlebt angesichts der Gräuelbilder, die sich ihm bieten, Analoges wie die optimistischen Verfechter photographischer Zeugenschaft: Zwar entdeckt er, was Kurtz getan hat, doch eine öffentliche Aufklärung erfolgt im Roman nicht; stattdessen werden falsche, oberflächliche Vorstellungen über Kurtz bekräftigt. Bilder des wirklichen Geschehens werden nur als Bilder im Übergang sichtbar, schemenhaft und gespenstisch. Marlows Text ist die Legende zum Bild und sucht deren Eindruck zu verstetigen, bleibt in vielem aber selbst unscharf. Es sind andere Geister als die Gäste der europäischen Spiritisten, die hier als Geister durch die Finsternis der Welt ziehen. Conrad porträtiert sie jedoch, dem Gespensterdiskurs verbunden, als lebende Tote. Und analog zur Frage, was »Gespensterphotos« unter welchen rahmenden diskursiven Umständen »zeigen«, stellt er die Frage nach der Macht des Wortes über die Bilder – als offene Frage wohl, deren Bedeutung davon aber nicht eingeschränkt wird.

Conrads Roman entsteht vor dem Hintergrund der öffentlichen Auseinandersetzung um den »Dokumenten«-Status photographischer Bilder, konkreter vor dem eines öffentlichen Kampfes um die Auslegungshoheit der »Gräuelphotos« aus dem Kongo. In dieser Auseinandersetzung werden die »Schwarzen« nochmals zur Projektionsfläche von (kontroversen) Interpretationen. Eine Romanszene, in der Marlow die Opfer beobachtet, erinnert an die Wehrlosigkeit der stummen Kolonialismusopfer auch gegenüber der Gewalt von Interpreten – und erinnert insofern auch an die Wehrlosigkeit von Photos gegenüber Bedeutungszuweisungen (wie sie sich gerade anlässlich der Diskussion über die »Gräuelphotos« zeigte). Aber auch die Sprache suggeriert nicht, die Realität zu »erfassen« und »wiederzugeben«. Statt zu suggerieren, die Realität der Gewalt im Kongo lasse sich angemessen verbalisieren, deutet auch Marlow nur an, was geschieht und was er sieht; sein Erzählerbericht erinnert an unscharfe Bilder. Die Idee einer angemessenen Dokumentation des Schreckens wird damit in Frage gestellt.

## 7. Photographische Erscheinungen

Bilder (so signalisieren die literarischen Beispiele von Hawthorne bis zu Conan Doyles *Land of Mist*) machen Ungesehenes sichtbar – auch kontingent Unsichtbares (also etwas, das man unter entsprechenden Umständen durchaus sehen kann, meist aber über-sieht). Was die Photos jedoch nicht vermitteln können, ist ein verbindliches (evidenzgestütztes) Wissen über die Bedingungszusammen-

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

hänge ihrer Entstehung. Entsprechend entzieht sich dem Blick des Betrachters die »Bedeutung« der Bilder. Diese Bedeutung muss verbal verhandelt werden, sofern sie diskursiv anschlussfähig werden soll – und Evidenz kann allenfalls durch textgestützte Beweisführungen hergestellt werden, wenn es darum geht, an sie Beurteilungsprozesse (Urteilssprüche) zu binden. Insofern besteht im Fall der Kongophotos eine Parallele zu Hawthornes Geschichte. Aber wenn man Conrads Darstellung der Opfer als Beitrag zur Reflexion über das Problem einer Vermittlung der Wahrheit liest, dann deutet sich hier eine Problematik an, die über die Hawthornesche Frage nach den Bedingungen der Enthüllung von Wahrheit hinausgeht: die Vorstellung nämlich, dass die Wahrheit sich weder abbilden noch sagen lässt: die Wahrheit des Leidens, des Schreckens, des »Horror«. Von hier aus ergeben sich Anschlussstellen zu einer (neueren) Literatur, die auf Photos rekurriert, um diese zwar einerseits etwas zeigen zu lassen, andererseits aber das Bewusstsein vermittelt, die Wirklichkeit entziehe sich dem Zugriff und sei durch Texte und durch Bilder gleichermaßen schlecht zu erreichen. Die mit vielen Photos ausgestatteten Bücher W.G. Sebalds können hier als prototypisch gelten.[33]

Die Photographie, und hier gerade die Geisterphotographie (im engeren wie im weiteren Sinn), ist insgesamt Anlass, die Beziehungen, Hierarchien, Interaktionen zwischen sprachlicher und bildlich-visueller Darstellung auszuloten bzw. auszuhandeln: die Möglichkeiten und Grenzen beider Formen von Darstellung sowie Formen wechselseitiger Prägung und Abhängigkeit. Insofern nehmen (Geister-)Photodiskurse auch Einfluss auf das (Selbst-)Verständnis des Sprachlichen: der sprachlichen Repräsentation, der sprachlichen Weltdarstellung, sprachlicher Performanzen (wie etwa »Bezeugungen«) – und sprachlicher Interaktionen (Dialoge). Mit der Erfindung der Photographie sind Prozesse der visuellen Fixierung respektive der Verbildlichung zwar eine ernsthafte Konkurrenz für verbal-schriftliche Dokumentationsprozesse geworden, aber nicht zu einem Ersatz. Denn im Gegenteil ist der Status photographischer Bilder bezogen auf ihre Evidenz-Effekte etwa im Gerichtswesen lange umstritten. Erst durch Aussagen, also verbale Bekundungen sprachfähiger Zeugen, werden Photos dann auch selbst zu »Zeugen«.

Betont sei die Aktualität der von den Textbeispielen aufgeworfenen Fragen: die der Frage Conan Doyles (was »bezeugen« Bilder – bzw.: in welcher Weise bestimmen die Rahmendiskurse darüber, was man auf Bildern überhaupt sieht?), Hawthornes (welche Beweiskraft haben Bilder? Und in welcher Relation steht diese zu Wörtern, Sprache, Dialogen, Diskursen?), Villiers de l'Isle-Adams (wer »spricht« durch die Kunst-Welt der Realitätssimulationen eigentlich? Welche Beziehung besteht hier zwischen scheinbaren und tatsächlichen Macht-, Bedin-

33 Vgl. etwa Sebald, W. G.: Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt, Frankfurt a.M.: Eichborn 1995 sowie ders.: Austerlitz, München/Wien: Hanser 2001.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gungs- und Abhängigkeitsverhältnissen?) und Conrads (wo endet das Mitteilbare, das Bezeugbare, das Dokumentierbare?).

## Literatur

Chéroux, Clément/Apraxine, Pierre/Fischer, Andreas: The Perfect Medium. Photography and the Occult, New Haven, CT: Yale University Press 2005.

Conrad, Joseph: Heart of Darkness. New York: W. W. Norton & Company 2006.

Daston, Lorraine/Galison, Peter: Objektivität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

Fischer, Andreas/Loers, Veit (Hg.): Katalog: Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Ostfildern-Ruit: Cantz 1997.

Fox Talbot, William Henry: The Pencil of Nature, London: 1844-1846. www.thepencilofnature.com

Geimer, Peter (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

Golan, Tal: »Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen«, in: Peter Geimer (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 171-210.

Harvey, John: Photography and Spirit, London: Reaktion Books 2007.

Haupt, Sabine (Hg.): Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur, Zürich/Wien/New York: Edition Voldemeer/Springer 2006.

Hawthorne, Nathaniel: The House of the Seven Gables, Boston, MA: Ticknor and Fields 1851. [Dt. v. Irma Wehrli: Das Haus mit den sieben Giebeln, Zürich: Manesse 2014].

Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von: Theorie der Fotografie I-IV, 1839-1995, München: Schirmer/Mosel 2006, Bd. I.

Kerner, Justinus: Klecksographien, Stuttgart/Leipzig/Wien/u.a.: Deutsche Verlags-Anstalt 1890.

Krauss, Rolf H.: Jenseits von Licht und Schatten, Marburg: Jonas-Verlag 1992.

Pytlik, Priska: Okkultismus und Moderne, Paderborn/München/Wien/u.a.: Schöningh 2005.

Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München: Fink 2001.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Stiegler, Bernd: Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie, Frankfurt a.M.: Fischer 2014.

## Online

www.thepencilofnature.com vom 12.2.2020

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Poetikvorlesung und die Selbstdokumentation der Literatur

*Natalie Binczek*

## Poetikvorlesungen im Medienensemble

Die Poetikvorlesung rückt vermehrt – als Institution, Medium und Format – in den Fokus literaturwissenschaftlicher Aufmerksamkeit. Die Gründe sind vielfältig. Zum einen reagiert die Forschung auf die zunehmende Bedeutung, die Poetikdozenturen im derzeitigen Literaturbetrieb zukommt. Zum zweiten hängt diese Aufmerksamkeit mit dem nach wie vor ausgeprägten Interesse an Formen der Autorinszenierung[1] zusammen.[2] Zum dritten, und für die nachstehenden Überlegungen ausschlaggebend, ist die Poetikvorlesung in medienanalytischer Hinsicht aufschlussreich. Sie changiert zwischen akademischen Usancen und literarischem Event, zwischen poetologischem Kommentar und literarischem Primärtext, zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie zwischen Präsenz und Dokumentation, um nur einige der Parameter zu nennen, mit welchen sie als ein Hybrid erfasst werden kann. Dabei gründet ihre Bedeutung nicht zuletzt darin, dass sie als eine Form literarischer Selbstdokumentation lesbar ist. Poe-

1 Dieser Aspekt interessiert nicht nur die Forschung, sondern auch das Feuilleton. Vielfach wird er auch als metareflexive Spur in den einzelnen Poetikvorlesungen nachvollzogen. Siehe dazu exemplarisch die Rezension der Klaus Modick-Poetikvorlesungen im Rahmen des Poet in residence an der Universität Duisburg-Essen: »Nachdem sein Publikum in den ersten beiden Vorlesungen von ihm erfahren konnte, wie er Dichter wurde, obwohl er keiner werden wollte, und wie sein aktueller Roman *Konzert ohne Dichter* entstand, konfrontiert Klaus Modick die Zuhörenden nun mit einer Art ›Meta-Lesung‹ über die Identität des Autors und die dazugehörige Problematik der Autor-Inszenierung, die zwar zu seinem ökonomischen Überleben notwendig, jedoch nicht immer angenehm sei. Diese Veranstaltung scheint uns zunächst ein ungewöhnlicher Rahmen für ein solches Thema, denn was ist diese Vorlesung anderes als eine Inszenierung seiner selbst als eines Literaturschaffenden?« (Kramp, Marie/Somfleth, Sebastian: Niemand schreibt für sich allein. In seiner dritten und letzten Poetikvorlesung reflektiert Klaus Modick über die Dreiecksbeziehung zwischen Autor, Leser und Werk, in: literaturkritik.de vom 29.02.2016.)

2 In geradezu idealer Weise bediente Christian Krachts Auftritt als Poetikdozent im Sommersemester 2018 an der Frankfurter Universität ebendieses Interesse.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tikvorlesungen dokumentieren sowohl das spezifische Ereignis ihrer jeweiligen Performanz als auch eine bestimmte Dimension des literarischen Selbstverständnisses, das dem Oeuvre des Vortragenden eignet bzw. zugeschrieben wird. In der Regel gewährt dieser nämlich Einblicke in seine Arbeitsweise, entwirft nachträglich Schreib- und Arbeitsszenen, mit welchen er das Funktionieren seiner Texte zu erörtern versucht oder durch das Format dazu aufgefordert wird, dies zu tun. Dokumentiert wird ferner der jeweilige Marktwert der vorlesenden Autoren. Nicht nur indiziert jede Einladung, insbesondere die der Frankfurter Universität, eine Auszeichnung, die das symbolische Kapital des eingeladenen Autors stabilisiert, wenn nicht sogar erhöht. Vielmehr setzen die Einladungsentscheidungen bereits einen zum Zeitpunkt der Einladung hohen Marktwert der einzuladenden Autoren voraus, weshalb sich die Listen der Poetikdozenten als Dokumente solcher Evaluierungen lesen lassen.

Eine Poetikvorlesung ruft die grundlegende Frage auf, wo die Grenzen der Literatur verlaufen. Sie verweist zudem auf ein vielschichtiges mediales Setting, bestehend aus dem Hörsaal, Pult, Manuskript, den Transkriptionen, dem mündlichen Vortrag, der Sequenzialisierung in einzelne Sitzungen, der audiovisuellen Aufzeichnung, die ihrerseits so gut wie nie veröffentlicht wird, dem Archiv etc. etc.; auf ein Setting mithin, welches einem buchförmig gedachten, auf Einheit und Dauer angelegten Literaturkonzept widerstrebt und die Frage nach den Grenzen der Literatur gerade auch in medialer Perspektive zuspitzt. Während eine Poetikvorlesung nachvollziehbar werden lässt, ja, sichtbar macht, dass und wie viele ›Mediateure‹[3] an einem (literarischen) Text partizipieren, indem sie ihn zeitlich und räumlich dehnen und von unterschiedlichen Akteuren prozessieren lassen – von der einladenden Institution, dem Vorlesenden, den Zuhörern etc. –, neigt das Buch, der zentrale mediale Akteur eines amedial gedachten Literaturkonzepts,[4] dazu, sie zu invisibilisieren und gleichsam stillzustellen. Dies geschieht auch bei der anschließenden Veröffentlichung einer Poetikvorlesung in Buchform.

3 Im Sinne von Bruno Latours ›Mittlern‹ (Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 97). Und weiter: »Paradoxerweise spielen die Medien an sich, wenn man unter ›Medien‹ das versteht, was die *Media Studies* unter ›Medien‹ verstehen – Zeitungen, Fernsehen, Internet etc. –, keine übergeordnete Rolle in meiner Landschaft der Akteur-Netzwerk-Theorie und der Existenzweisen. Wenn man aber ›Medien‹ als Mediation betrachtet und vor allem die entscheidende Differenzierung zwischen Mediator (*médiateur*) und Zwischenglied (*intermédiare*) berücksichtigt, dann treten sie dort direkt auf.« (Latour, Bruno: »Den Kühnen ihre Farbe zurückgeben. Von der ANT und der Soziologie der Übersetzung zum Projekt der Existenzweisen. Bruno Latour im Interview mit Michael Cuntz und Lorenz Engell«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2013), S. 83-100, hier S. 83).

4 Im Sinne von Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme. 1800-1900, München: Verlag Wilhelm Fink 1985, S. 31ff. in Bezug auf den »Muttermund«.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Als ein mündliches, mehr noch: als ein auktorial gebundenes Genre lässt die Poetikvorlesung einen literarischen Autor im akademischen Kontext zum Kommentator von Literatur werden.[5] Dabei lässt sie den Autor überhaupt vor- und auftreten. Literatur zieht hier nicht nur als Gegenstand und Referenz analytischer Arbeit,[6] nicht nur als Text in den Hörsaal ein, sondern auch als Autorenstimme und -person.[7] Zu den besonderen Merkmalen der Poetikvorlesung gehört, dass sie Autoren über ihre eigenen Texte sprechen lässt.[8] Nicht der literarische Text wird hier performiert – wie bei der Autorenlesung –, sondern die Beobachtung zweiter Ordnung. Eine Poetikvorlesung beobachtet, wie Literatur funktioniert, wie sie zustande kommt oder gemacht wird, wie sie wirkt. Und dies aus der Perspektive der Literaturschaffenden. Dabei erweist sich das Spannungsverhältnis zwischen dem im engeren Sinn literarisch gefassten Œuvre und dem

5 Das entspricht auch dem Selbstverständnis der Frankfurter Poetikdozentur und -vorlesung: »Um den an der Dichtung, ihren Problemen und ihrem Progress interessierten Studierenden die Möglichkeit zu geben, literarische Werke und Werkfragen nicht nur aus der akademischen Perspektive der Literaturwissenschaft, sondern auch einmal der Sicht des über sein kreatives Wirken reflektierenden Schriftstellers zu sehen und zu verstehen, richtete die Goethe-Universität Frankfurt im Jahr 1959 eine *Stiftungsgastdozentur für Poetik* ein. Diese wurde nach dem entfernten Vorbild der Oxforder Poetik-Dozentur ausgestaltet und sollte – jedoch mit intensiverer Wahrnehmung des Lehrauftrags – einem bedeutenden Dichter oder auch Literaturkritiker die Gelegenheit geben, sich in einem fünf- bis sechsteiligen Vorlesungszyklus über eine von ihm selbst zu stellende Frage der zeitgenössischen Literatur theoretisch darstellend zu äußern.« (https://www.uni-frankfurt.de/45664892/ueber_die_poetikdozentur vom 21.09.2017).

6 Siehe dazu Volk, Ulrich: Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik (= Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik, Band 13), Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2003.

7 Gleichwohl trägt man der Poetikvorlesung mit dem Verweis auf Strategien der Autorinszenierung nur bedingt Rechnung.

8 Nachdem sie konzediert, dass die Bestimmung des Begriffs prekär sei, unternimmt Johanna Bohley dennoch den Versuch, die Poetikvorlesung als eine spezifische Gattung zu beschreiben: »Dass Poetikvorlesungen eine Gattung darstellen, ist dem Umstand geschuldet, dass die Vorlesungen nicht nur gehalten, sondern unter dem paraliterarischen Sammelbegriff ›Poetikvorlesung‹ als Vorlesungsessay publiziert werden. Entsprechend der Funktion, zu bestimmen, was Literatur ist und sein sollte, wird der öffentlichen Vorlesung damit eine größtmögliche Breitenwirksamkeit eingeräumt. Gerade dies unterscheidet das Format von anderen amerikanischen oder europäischen Vorlesungen, etwa dem ›Chair of Poetry‹ oder dem ›Poet in residence‹, die im universitären Rahmen Kunst und Literatur vermitteln, da diese nur in Ausnahmefällen publiziert werden.« (Bohley, Johanna: »Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als ›Form für nichts‹«, in: Julia Schöll/Johanna Bohley (Hg.), Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts, Würzburg: Könighausen + Neumann 2011, S. 227-242, hier S. 230) Als gattungskonstitutiv wird die Usance der eigenständigen Veröffentlichung hervorgehoben.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

poetologisch-reflexiven Kommentar[9] zumindest für das Selbstverständnis zahlreicher Poetikvorlesungen als konstitutiv. So sehr ist es ihr eigen, dass es oft auch einen zentralen Gegenstand der Rede bildet.[10] Mehr noch: Es lässt sich als eine Art Gründungsfigur betrachten. Bereits die erste Inhaberin der Frankfurter Poetikdozentur, Ingeborg Bachmann, eröffnet ihre Vorlesungsreihe im Wintersemester 1959/60 mit Bezug auf diese Konstellation. Gleich im Anschluss an die Adressierung des Auditoriums und der Vortragssituation, »in diesem Saal«, im Hörsaal also, spricht sie die Uneinholbarkeit des literarischen »Werks« und damit die Krux des hiermit beginnenden Unternehmens an:

> Meine Damen und Herren,
> Neugier und Interesse, die Sie in diesen Saal geführt haben, glaube ich zu kennen. Sie entspringen dem Verlangen, über die Dinge etwas zu hören, die uns beschäftigen, also Urteile, Meinungen, Verhandlungen über Gegenstände, die uns an sich, in ihrem Vorhandensein, genügen müßten. Also etwas Schwächeres, denn alles, was über Werke gesagt wird, ist schwächer als die Werke.[11]

Das Nachdenken über die Werke, also exakt das, was die Vorlesung gerade selbst tut, wird hier als eine unterlegene, eine gegenüber der Literatur minderwertige, eine epigonale Leistung bestimmt. Obgleich diese Aussage nicht nur grundsätzlich in Frage gestellt werden muss, sondern insbesondere auch anhand von Bachmanns eigener Vorlesung, so gilt die angesprochene Konkurrenz zwischen Werk und Kommentar für viele Poetikvorlesungen als maßgeblich. Es ist aber gerade der poetologische Kommentar, der dem Werk dazu verhilft, gleichsam ›gegenwärtig‹ zu werden. So bildet die Poetikvorlesung eine dichte Anordnung unterschiedlicher Schreibweisen, Medien und Praktiken, welche im jeweils gegenwärtigen Literaturbetrieb an der Hervorbringung der Literatur als Gegenwartsliteratur[12] entschieden mitwirken. Nicht unerheblich und im Kontext historischer Betrachtung keineswegs selbstverständlich ist, dass sie im akademischen Rahmen statt-

9 Vgl. dazu Hachmann, Gundela: »Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung«, in: Sabine Kyora (Hg.), Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 137-155.

10 Es gibt gute Gründe, Poetikvorlesungen auch als Literatur zu verstehen. Zumindest aber gibt es keine guten Gründe, dies nicht zu tun. Auch wenn es Positionen gibt, die die Unterscheidung einfordern.

11 Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung, München/Berlin: Piper 1982, S. 7.

12 Siehe zur Geschichte des Begriffs ›Gegenwartsliteratur‹ Lehmann, Johannes F.: »›Gegenwartsliteratur‹ – begriffsgeschichtliche Befunde zur Kopplung von ›Gegenwart‹ und ›Literatur‹«, in: Stefan Geyer/Johannes F. Lehmann (Hg.), Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert, Hannover: Wehrhahn 2018, S. 37-60.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

hat. Gegenwartsliteratur ist über die Poetikvorlesung auch ein Produkt akademischer Verhandlungen und Inszenierungen, gerade da, wo der vorlesende Autor vom Hörsaal aus eine größere, über den akademischen Rahmen hinausreichende Publizität erreicht. Dabei beruht dieses Produkt auf der prekären und stets auch als prekär reflektierten Einheit von Autor und Werk.[13]

## Akademische Artefakte

Poetikvorlesungen sind durch ein hohes Maß an Selbstreferenz gekennzeichnet. Stets thematisieren sie sich selbst und beobachten ihr eigenes Funktionieren und Tun: ihre Voraussetzungen, ihre Möglichkeiten, aber auch ihr Unvermögen. Damit dokumentieren sie zugleich auch die Rahmenbedingungen der Literatur, weshalb sie als Dokumente und Selbstdokumente zweiter Ordnung betrachtet werden müssen. Die anhängige, implizierte Einheit von Autor und Werk bildet ein wiederkehrendes Motiv, dem sich die Vorlesenden in unterschiedlicher Weise stellen. Andreas Maier, der 2006 die Poetikdozentur in Frankfurt innehatte,[14] stellt seine Vorlesung mit einer bemerkenswerten Nüchternheit in ein direktes Bedingungsverhältnis zu seiner Literatur: »Ich kam also in den Betrieb, und wäre ich nicht in ihm, stünde ich jetzt nicht vor ihnen und Sie kennten mich nicht.«[15] Keine ästhetischen Begriffe, keine psychologische Fundierung, sondern die Kategorie des ›Betriebs‹ wird hier herangezogen, um zu begründen, was Literatur von Nicht-Literatur unterscheidet. Der Betrieb schafft den Rahmen, der anzeigt, dass alles, was innerhalb desselben stattfindet, der Literatur zuzuordnen ist. Auch wenn es letztlich, so Maier, »nichts« ist:

13 Im Zuge der Berichterstattung über Christian Krachts Poetikvorlesung wurde dieser Befund auch seitens des Feuilletons bestätigt: »Seit Ingeborg Bachmann (über die, der Zufall will es, Ina Hartwig kürzlich eine Biografie veröffentlichte) im Jahr 1959 die erste Frankfurter Poetikvorlesung hielt, ist diese zu einem Treffpunkt aus ergrauten Bildungsbürgern und Studierenden geworden. Der Ansatz, dass eine Autorin oder ein Autor öffentlich über das eigene Schreiben spricht und sich dabei, quasi naturgemäß aus dem Augenblick der Performanz heraus, in ein Verhältnis zu ihrer oder seiner Biografie setzt, ist also bereits seit Jahren, wenn nicht gar Jahrzehnten von der Literaturwissenschaft als unzeitgemäß kategorisiert worden. Der Autor ist tot, es lebe der Text. Ein Selbstwiderspruch also: Ein Schriftsteller zelebriert an einem Ort der Wissenschaften ein unwissenschaftliches Ritual – nämlich das eigene Werk in den Kontext des eigenen Lebens zu setzen.« (Schröder, Christoph: Flucht in die Offenbarung, in: Die Zeit, 23. Mai 2018).

14 Siehe dazu Assmann, David-Christopher: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler, Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 131ff.

15 Maier, Andreas: Ich. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 126.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

> Meine Damen und Herren, stellen Sie sich einmal vor, ich wäre nicht in den Betrieb gekommen. Dann wäre ich heute ganz derselbe, der ich bin, aber keiner von Ihnen würde mir zuhören, und jetzt hören Sie mir alle zu. Dabei hätte ich dasselbe zu sagen wie jetzt, nämlich nichts.[16]

Mit der Anrede »Meine Damen und Herren« sowie den deiktischen Verweisen »heute« und »jetzt« adressiert Andreas Maier die gegenwärtige Situation seines eigenen Sprechens und bekennt, bereits im letzten Drittel der Vorlesung angekommen, »nichts« zu sagen zu haben, mehr noch: die ganze Zeit über schon »nichts« gesagt zu haben. Die Frage der Autorschaft schreibt er dem »Betrieb« zu. Auch wenn dieser nicht als Einheit, sondern als Netzwerk, gar als Prozess der »Vergruppung«[17] gedacht werden muss, so taucht er in dem Text immer wieder in der Singularform auf, was ihn zu dem titelgebenden »Ich« in unmittelbare Konkurrenz treten lässt. Das »Ich« geht im »Betrieb« auf und strebt dem »nichts« zu. Im Verlauf der Darstellung löst es sich nämlich als bloße Buchstabenfolge innerhalb des Wortes »nichts« auf. »[D]enn Ich, diese drei Buchstaben sind der Mittelteil des Wortes Nichts,«[18] so Maier. Dass das ›Ich‹ hier immer wieder, insbesondere aber auch als Titel der Poetikvorlesung, in Stellung gebracht wird, hängt nicht zuletzt mit Maiers Verständnis des Formats, vielleicht aber auch mit seiner Unterstellung zusammen, dieses Verständnis werde von der einladenden Institution erwartet: dass er nämlich über sich und von dort aus über sein Werk sprechen solle.

Eine Poetikvorlesung bildet eine bestimmte Variante der akademischen Vorlesung, wie sie die Epochenschwelle um 1800 ausprägte. Zum einen wurde das bis dahin im Hörsaal anwesende Publikum um eine größere, nicht mehr im strengen Sinne gelehrte Zuhörerschaft erweitert. Überdies proliferierte sie in unterschiedliche räumliche Kommunikationskontexte, indem sie in private Gesellschaften, in Salons, in Lesegesellschaften in angemieteten Wohnungen, in Kaffeehäuser oder Ausstellungsräume zog.[19] Mit dieser Öffnung wurde sie im Sinne des bürgerlichen »Strukturwandels« öffentlich.[20] Zum zweiten ging diese Veränderung der Vorlesungspraxis mit einer engen Bindung des Vorlesungstextes an den Vorlesenden einher. Um 1800 sprach der Vorlesende in seinem eigenen Namen. Er fungierte nicht mehr als Medium der Wiedergabe bereits verfasster und veröffentlichter Bücher, als akademischer Distributor kanonischer Texte, sondern als Autor und Sprecher, der einen eigens für die Vorlesung konzipierten und verfassten Text vor-

16 Ebd.

17 Ebd., S. 128.

18 Ebd., S. 124.

19 Siehe dazu Franzel, Sean: Connected by the Ear. The Media, Pedagogy and Politics of the Romantic Lecture, Evanston: Northwestern University Press 2013.

20 Siehe dazu Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied: Luchterhand 1962.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

trug. Auch Poetikvorlesungen betonen den Aspekt der Autorenrede, wenn sie ihn nicht sogar überbetonen. Zugleich aber führen sie die Literatur und ihren jeweiligen Verfasser bzw. ihre jeweilige Verfasserin in den Hörsaal einer Universität und ihre Gepflogenheiten ein. Topografisch erscheint ihr Wirkungskreis somit eingeschränkt. Auch wenn von dort aus mittels der Berichterstattung eine über die Universität hinausreichende Öffentlichkeit grundsätzlich möglich ist, so müssen Poetikvorlesungen gleichwohl als akademische Artefakte betrachtet werden, mit welchen unmittelbarer Kontakt zum Literaturbetrieb hergestellt werden soll.

## Thomas Meineckes »Ich als Text«

Im Wintersemester 2011/12 stellt Thomas Meinecke seine ebenfalls in Frankfurt gehaltenen Poetikvorlesungen unter den Titel *Ich als Text*. Knapp sechs Jahre nach Andreas Maiers Transkription des *Ich* ins ›Nichts‹ setzt Meinecke einen anderen Akzent. Mit dem Titel seiner Poetikvorlesungen bringt er nicht nur die eigene literarische Arbeit programmatisch zum Tragen, sondern streicht zugleich auch das »Ich« als eines, das nicht-textuelle Geltung beanspruchen würde, kurzerhand durch. Die an eine Poetikvorlesung gerichtete Erwartung, wonach ein Autor in die Rolle eines Selbstinterpreten wechseln soll, beantwortet Meinecke mit einem Textarrangement, in welchem er über weite Strecken nur in vermittelter Form, nämlich als Referent dessen, worüber gesprochen wird, vorkommt: Keine Selbstdokumentation, die die eigene Person oder Lebens- und Arbeitswelt zum Gegenstand der Betrachtung machte, sondern der Text, der die ›Ich‹-Zuschreibung ermöglicht, rückt in den Fokus. So meint das Personalpronomen ›ich‹ an keiner Stelle dieser Vorlesung den gerade Vorlesenden, Meinecke selbst. Es ist nicht deiktisch bestimmt. Meinecke rekonstruiert hier lediglich seine Autorschaft als das Ergebnis der Beobachtung und Zuschreibung der Literaturkritik und -wissenschaft, die sich mit ihm beschäftigt und so zum Gegenstand ihrer Reflexion macht. Und wo der Vorlesende, Thomas Meinecke, im Namen des Autors Thomas Meinecke spricht, dort handelt es sich um Selbstzitate, die im Zuge der vorgenommenen Reproduktion auch eine Distanzierung zum Vorlesenden bedingen.[21]

Einerseits wiederholt Meinecke in seinen Poetikvorlesungen demnach, was für seine literarische Vorgehensweise grundsätzlich gilt, nämlich die Fundierung

21 Die Distanzierung wird zum einen durch die Zitation und damit durch den Verweis auf Selbstaussagen erzeugt, die zu einem früheren Zeitpunkt an einem anderen Ort gemacht wurden. Sie wird zum anderen darin deutlich, dass Meinecke seine Selbstzitate Interviews entnimmt, die damit einer spezifischen, durch den Interviewer vorgegebenen Choreographie unterworfen sind.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auf ›Vorformuliertes‹,[22] womit er zugleich auch einen Bezug zum Pop postuliert. Er zitiert sich selbst in *Ich als Text*, um über seine Literatur sagen zu können: »Weil sie auf dem bereits Vorformulierten basiert. Was für mich großer Pop auch tut.«[23] Andererseits jedoch erzielt Meinecke in der Poetikvorlesung andere Effekte als in seinen im engeren Sinn literarischen Texten. Unumgängliche Voraussetzung der von ihm hier angewandten Methode ist nicht allein der Rückgriff auf ›Vorformuliertes‹, das keine Aussage über die mediale Beschaffenheit der Formulierung macht, sondern der gedruckte, in schriftlicher Form veröffentlichte Text. Ausschließlich, was bereits geschrieben sowie publiziert worden ist, wird im Rahmen dieser Poetikvorlesung als gewissermaßen kommunikationsfähig und damit als ›Vorformuliertes‹ behandelt und anschließend in einen mündlichen Vortrag übertragen. Insofern aber zahlreiche der in diesem Arrangement zitierten Texte ihrerseits auf Interviews zurückgehen, welche später in unterschiedlichen Druckmedien veröffentlicht worden sind, handelt es sich bei *Ich als Text* über weite Strecken um eine mehrstufige, die ursprüngliche Rede in Schrift und diese wiederum in Rede übersetzende, von unterschiedlichen Akteuren durchgeführte Transformation.[24] Indem sie in die Stimme des Autors überträgt, was zuvor, meistens von anderen, schriftlich niedergelegt und veröffentlicht wurde, verwandelt die Vorlesung sie jedoch weniger in die Performanz des mündlichen Ausdrucks – nirgends wird hier suggeriert, dass sich die Stimme den Text einverleibt, dass sie

22 Ein Großteil der Forschungsliteratur hat sich in diesem Zusammenhang auf die aus der Musik- und DJ-Kultur stammenden Metaphern fixiert, um Thomas Meineckes Schreibverfahren zu kennzeichnen. Siehe dazu u.a. Picandet, Katharina: »Der Autor als Disk(urs)-Jockey. Zitat-Pop am Beispiel Thomas Meineckes Roman *Hellblau*«, in: Olaf Grabienski (Hg.), Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre, Berlin: De Gruyter 2011, S. 125-141. Allen voran hat die Metapher des Samplings dabei Hochkonjunktur. Zur kritischen Prüfung des Begriffs ›Sampling‹ und seiner Übersetzung in das Konzept der ›Intertextualität‹ siehe Birnstiel, Klaus: »Bücher zu Schallplatten? Zu einer Schreibweise von Theorie in Literatur«, in: Klaus Birnstiel/Erik Schilling (Hg.), Literatur und Theorie seit der Postmoderne, Stuttgart: S. Hirzel Verlag 2012, S. 93-106, hier insb. S. 104-106.

23 Meinecke, Thomas: Ich als Text. Frankfurter Poetikvorlesungen, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 297.

24 »Of the 120 excerpts from secondary literature that comprise his five Lectures on Poetics, in *Ich als Text*, for example, fully one fifth of that total consists of interview material — no insignificant fraction when one bears in mind that these are the only moments in which Meinecke the lecturer would have spoken with (or perhaps more appropriately: through) his own voice. More fundamentally, the appearance of so many interviews in these six novels and in *Ich als Text* testifies to the status of the interview as legitimate source material for Meinecke's sampling; its aesthetic and intertextual validity is tantamount to that of novels, theoretical studies, newspaper articles, song lyrics, liner notes, web discussions, flyers, and others. What's more, the prevalence of interviews given and incorporated into Meinecke's works has only increased over time, suggesting a diachronic development within his oeuvre that accords with general trends in the Western literary and pop establishments.« Bowls, Daniel: »Toward a Poetics of the Interview in Thomas Meinecke«, in: The Germanic Review 91 (2016), S. 25-40, hier S. 29.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sich ihn an- bzw. zueignet[25] –, als dass sie vielmehr die Differenz dieser beiden Kommunikationsformen hervorhebt. Den Anschein, einen mündlichen Vortrag zu halten, bemüht sich der Vorlesende nicht zu erwecken. Stets hält er einen Abstand zum Text und zu sich selbst aufrecht.

Das wird noch dadurch verstärkt, dass jedem Zitat philologisch korrekt der Name des zitierten Autors, der Titel des zitierten Textes sowie der Erstpublikationsort vorangestellt werden. Jede Aussage wird somit auf ihre ursprüngliche Quelle zurückgeführt und als ein spezifisches, zumeist datierbares Dokument kenntlich gemacht; keine dem Vorlesenden selbst zugeschrieben. Selbst die Interviews, die mit Meinecke geführt wurden, sind hier unter dem Namen des Interviewers verzeichnet. Meinecke exzerpiert, was über ihn, aber auch was unter seiner Beteiligung in Interviews, veröffentlicht wurde. Die Ordnung der Exzerpte entspricht der Erscheinungschronologie des zitierten Materials: Beginnend mit einem Eintrag vom 02.12.1997 schließt die Vorlesungsreihe mit einem Eintrag vom 07./08. Januar 2012, womit sie an ihre allerjüngste Vergangenheit anknüpft, ja eigentlich schon in ihrer eigenen Gegenwart angekommen ist. Am 7. Februar 2012 wurde nämlich die erste der insgesamt fünf Vorlesungen gehalten. Dabei bezieht sich dieser zuletzt zitierte Text auf Meineckes Frankfurter Poetikdozentur selbst, die er in einem von Jens-Christian Rabe geführten Interview aus der *Süddeutschen Zeitung* wie folgt kommentiert. Auf die Frage des Interviewers: »Die Poetik-Dozentur an der Frankfurter Goethe-Universität führt Sie […] fünfmal als Lehrer Ihrer eigenen Kunst an ein Hörsaalpult. Wie wohl ist Ihnen als Sample-Künstler an so einem autoritären Ort?«, antwortet Meinecke:

> Zum Glück sind die, die mich eingeladen haben, auf alles gefasst. Ich werde einen Plattenspieler dabeihaben und Musik spielen, klar. Eine Kamera wird das Etikett der rotierenden Platte groß an die Hörsaalwand projizieren.[26]

Die Frage erklärt den Hörsaal zum Inbegriff autoritärer Wissenspräsentation und setzt ihn dem Pop entgegen. Verbunden damit ist die Erwartung, dass mit Hilfe popkultureller Praktiken eine Unterwanderung der autoritären Ordnung möglich sei. Diese Erwartung wird allerdings von Meinecke insofern zurückgenommen, als er darauf hinweist, die Einladenden seien ja »auf alles gefasst«. Eine Aussage, die er hier, in der letzten Vorlesung, zitierend wiederholt und die zu verstehen gibt, dass das Popkulturelle selbst schon von den ›autoritären‹ Strukturen einverleibt worden ist. Auf den »Plattenspieler« als zentralen Akteur des geplanten Auftritts – womit Meinecke, wie das Epitheton »klar« verdeutlicht,

25 Siehe dazu Peters, Sybille: Der Vortrag als Performance. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 47-50.

26 T. Meinecke: Ich als Text, S. 335.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

eine Erwartung erfüllt – hebt er im Zusammenhang mit der Kamera ab. Es ist die Interaktion zwischen dieser und einer Schallplatte, die Meinecke so zu einem wichtigen Element seiner Performanz erklärt; einer Performanz, die er während ihrer Durchführung im Futur bespricht: »Eine Kamera wird das Etikett der rotierenden Platte groß an die Hörsaalwand projizieren.« Während er den Plattenspieler jedoch selbst bedient, obliegt die Kameraführung einem Kameramann bzw. einer Kamerafrau, dessen bzw. deren Entscheidungen – so zumindest der Eindruck, den man anhand des Archivmaterials gewinnt – zum Teil von anderen Interessen geleitet wurden.[27]

## Eine Poetologie der Poetikvorlesung

In einschlägigen literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken fehlt das Lemma »Poetikvorlesung« nahezu durchgehend, weil sie in der Regel nicht als ein eigenständiges Format angesehen, sondern vorrangig als eine bestimmte Erscheinungsform der Autorenpoetik aufgefasst wird. Ihre medialen Besonderheiten, der Umstand, dass sie in und mithilfe eines spezifischen Arrangements innerhalb der Universität im Modus der mündlichen Rede erfolgt, spielt in diesem Kontext keine Rolle. Jedoch ist die Autorenpoetik ihrerseits, trotz der behaupteten Medienunabhängigkeit, auf die mediale Komplizenschaft mit dem Buch angewiesen, was sich wiederum auf den Umgang mit Poetikvorlesungen auswirkt. Denn nahezu alle Poetikvorlesungen erscheinen anschließend als Buch. Die filmischen Aufzeichnungen – fast alle Frankfurter Poetikvorlesungen sind filmisch dokumentiert – werden meistens nicht veröffentlicht.[28] Das hängt zum einen damit zusammen, dass sowohl der Literaturbetrieb als auch die akademische Kommunikation auf das Buch fixiert sind, worauf Andreas Maier in seiner Poetikvorlesung hinweist: »Übrigens wird im Betrieb aus allem ein Buch gemacht, radikal und rücksichtslos, und also wird auch aus dieser Vorlesung ein Buch gemacht, denn das ist der Betrieb.«[29] Zum zweiten und entscheidender noch fehlt es derzeit an dramaturgischen Kriterien für die audiovisuelle Aufzeichnung von Poetikvorlesungen. In gewisser Weise liefert die mir zugänglich gewordene filmische

27 Die Filmaufnahmen befinden sich im Archiv der Frankfurter Universität und sind nicht öffentlich zugänglich. Es wäre in diesem Zusammenhang von großem Interesse zu erfahren, wer die Kamera führt. Es ist jedoch nicht erkennbar, dass sie als Element des performativen Arrangements Thomas Meineckes fungiert. Vielmehr bemüht sie sich darum, sowohl und vor allem den Vortragenden, zumeist aus der Nähe und seitlich, zu zeigen als auch zwischendurch mit zum Teil etwas überraschenden Schwenks ins Publikum dessen Reaktion zu dokumentieren.

28 Siehe die Ausnahme: Kluge, Alexander: Theorie der Erzählung – Frankfurter Poetikvorlesungen 2012, Berlin: Suhrkamp 2013 liefert als Filme- und Fernsehmacher das Filmmaterial.

29 T. Meinecke: Ich als Text, S. 126.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dokumentation der Meinecke-Vorlesung ein Beispiel ebendieses Fehlens, welches hier umso manifester zutage tritt, als Meinecke die Kamera in das performative Setting seiner Vorlesung selbst konzeptuell einbezieht: »Eine Kamera wird das Etikett der rotierenden Platte groß an die Hörsaalwand projizieren.« Das filmische Material hält diese Projektion nur vereinzelt fest. Neben der Kamera, die im Hörsaal Meineckes Konzeption mithilfe eines Closed-Circuit-Systems umsetzt, dokumentiert eine zweite Kamera das Geschehen im Hörsaal, indem sie vor allem den vorlesenden Autor fokussiert und gelegentlich ins Publikum schwenkt, wo sie z.B. die Gesichter des Publikums streift.

Im Buch lässt sich das erwähnte inszenatorische Moment nicht mehr nachvollziehen. Selbst anhand der Filmaufzeichnung der Vorlesung ist es nicht mit letzter Konsequenz überprüfbar, auch wenn dort, wo üblicherweise in der akademischen Vorlesung eine Powerpoint-Präsentation gebeamt wird,[30] auf einigen Aufnahmen eine Schallplatten-Projektion erscheint. Die Filmkamera hält zumindest zu Beginn einer jeden Vorlesung das Etikett der jeweils auf dem Plattenspieler aufliegenden, rotierenden Schallplatte fest. Diese wird in Nahaufnahme präsentiert und nicht, wie in dem zitierten Interview, als ununterbrochene Projektion auf der Hörsaalwand. In den jeweiligen Eingangssequenzen ist die Schallplatte allerdings nur so lange sichtbar, wie das Stück hörbar ist. Meinecke stellt so einer jeden Sitzung ein musikalisches Motto voraus. Im Hörsaal sind dabei alle Angaben zum jeweiligen Stück, zur Band, zum Interpreten und zum Veröffentlichungsjahr etc. dem rotierenden Etikett zu entnehmen, das als Projektion noch lesbar bleibt – so zumindest das performative Konzept der Vorlesung –, nachdem die Musik bereits verklungen ist: Schriftliche Zeichen, die in gewisser Weise ins Leere zeigen, insofern der Bezug zu dem Sound, auf den sie verweisen, unterbrochen und von dem Vorlesungstext des Vorlesenden unterlegt sind. Parallel zu dieser stummen Rotation spricht ein Autor, der die Rede anderer reproduziert. In der Buchfassung wird der jeweilige Einspieler durch den Verweis auf die urheberrechtlichen Paratexte ersetzt. Im Anschluss an die Nennung des Datums, an dem der jeweilige Vortrag gehalten worden ist – »I. Dienstag, 10. Januar 2012«[31] –, werden in Form einer Überschrift die zentralen Stichworte des Vortrags gereiht – »GESCHLECHT UND CHARAKTER/PARIS IS BURNING/GENDER TROUBLE/DIE IMAGINIERTE WEIBLICHKEIT/KUNSTSTOFF/I WANNA BE YOUR JOEY RAMONE«[32] –, bevor die Angabe folgt: »BIKINI KILL: FALSE START (Hanna/Vail/

30 Siehe dazu die Beiträge in Coy, Wolfgang/Pias, Claus (Hg.): Powerpoint. Macht und Einfluss eines Präsentationsprogramms, Frankfurt a.M.: Fischer 2009.

31 T. Meinecke: Ich als Text, S. 7.

32 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Wilcox/Karren) aus der LP REJECT ALL AMERICAN, Kill Rock Stars, 1996 (aufgenommen 1995) 3:09«.[33]

Die Akteure dieser Inszenierung sind ein Plattenspieler sowie Schallplatten und keine CDs oder andere zeitgenössischere Medientechnologien.[34] Nicht nur ist das vorgespielte Stück zum Zeitpunkt der Poetikvorlesung bereits sechzehn Jahre alt und hat Patina angesetzt. Alle weiteren Platten sind noch älter. Die Musik wird hier als Gegenstand der Pop-, vielleicht sogar der Kulturgeschichte vorgestellt. Sie ist jedenfalls ein historisches Zeugnis, ein Dokument geworden. Auch das verwendete Trägermedium, die Schallplatte, scheint das Original der Erstveröffentlichung zu sein. Der Pop tritt hier im Retro-Look auf, womit seine Nobilitierung als Gegenstand historischer Analyse unterstrichen wird: Weniger ein Medium der Subversion,[35] mit welchem der Hörsaal als autoritäre Institution unterwandert und entmachtet werden könnte,[36] als vielmehr Objekt akademischen Interesses und kultureller Dignität, die im Motiv der tonlos gewordenen Schallplattendrehung mit der Vorlesung synchronisiert wird. Die rotierende Wiederholung dominiert die Hörsaalwand. Welche Interaktionen zwischen dem Rhythmus der Projektion und dem Vorlesefluss Meineckes dabei entstehen, lässt sich anhand des filmischen Dokuments nicht rekonstruieren.

Meineckes Poetikvorlesungen zielen darauf ab, nicht nur – wie jede Poetikvorlesung – die Bereiche Literatur und Literaturreflexion, Theorie und Praxis miteinander ins Gespräch zu bringen, sondern auch die Milieus ›Popkultur‹ und ›Universität‹ zusammenzuführen. Jens-Christian Rabe kommentiert dies in dem

33 Ebd.

34 Zur Mediengeschichte des Plattenspielers siehe Schröter, Jens: »De- und Resynchronisationsketten. Die Schicksale des Plattenspielers«, in: Christian Kassung/Thomas Macho (Hg.), Kulturtechniken der Synchronisation, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 367-386.

35 Dennoch wird in der Rezeption der Poetikvorlesung immer wieder das subversive Moment, etwa in der Rede von der ›Verstörung‹ des Publikums, betont, selbst dann, wenn es nicht mit dem Einsatz des Plattenspielers, sondern, wie im Folgenden, mit dem Zitationsverfahren Meineckes in Zusammenhang gebracht wird: »In seiner Poetikvorlesung lieferte Meinecke zuletzt noch einmal eine eindrückliche (und für viele Zuhörer offenbar verstörende) Performance zur Infragestellung einer naiv verstandenen Authentizität seiner eigenen Autorschaft, indem er alle fünf Sitzungen dazu benutzte, nichts anderes zu tun, als unter dem Titel *Ich als Text* eine riesige Collage von Sekundärliteratur über sein Werk zu zitieren – Rezensionen, Aufsätze und Magisterarbeiten.« Süselbeck, Jan: »Zwischen Intertextualität und Plagiarismus. Literarische Antworten auf Fragen der Originalität seit 1990«, in: Klaus Birnstiel/Erik Schilling (Hg.), Literatur und Theorie seit der Postmoderne (2012), S. 121-136, hier S. 134-135.

36 Siehe dazu exemplarisch Feiereisen, Florence: »Identitäten im Remix. Literarisches Sampling im Fadenkreuz von Postmoderne und Postkolonialismus«, in: Evi Zemanek/Susanne Krones (Hg.), Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 281-293.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

erwähnten Interview mit den Worten: »Sie discofizieren den Hörsaal«[37]. Darauf erwidert Meinecke mit einer kleinen Poetologie der Poetikvorlesung:

> Ich wollte nicht von einem Sockel darüber dozieren, wie ich schreibe. Ich werde deshalb ein Patchwork vortragen aus Texten, die schon mal irgendwo veröffentlicht worden sind. Von mir und über mich. Es sind auch Verrisse dabei. Aus denen erfährt man oft gut, wie ich arbeite.[38]

Tatsächlich liest Meinecke zum Ende seiner Poetikvorlesungsreihe eben auch diese Passage vor. So beschließt er seine Zitatsammlung mit dem kurz vor dem ersten Vorlesungstermin in der *Süddeutschen Zeitung* erschienenen Interview, mit einem Selbstzitat also. Nicht nur schließt sich hier ein Kreis im zeitlich-räumlichen Sinn. Vielmehr ist der Hörsaal nicht mehr der Ort, an dem die Vorlesung sich erstmalig präsentiert.[39] Bereits im Vorfeld der Poetikdozentur kann in einer Zeitung nachgelesen werden, wie die Vorlesung funktionieren wird: nämlich als »ein Patchwork vorgetragen aus Texten, die schon mal irgendwo veröffentlicht worden sind«[40]. Rezensionen, Interviews, aber auch Literarisch-Anekdotisches werden in ihr zu einer Poetik gebündelt, die Auskunft erteilt über Meineckes Werk, aber auch über die Art und Weise, wie es sowohl in der Presse als auch in der literaturwissenschaftlichen Reflexion besprochen wird.

Die Performanz einer Vorlesung ist stets an die Stimme des Vorlesenden gebunden. Sie führt jedoch, insofern sie, wie lose auch immer, auf einen schriftlichen Text zurückverweist, eine von eben diesem Text hervorgerufene Rede vor. Auf diesen Gesichtspunkt hebt Meineckes Poetikvorlesung ab. So erörtert der Autor, indem er den poetologischen Verhandlungen der eigenen literarischen Arbeit vor allem aus der Perspektive anderer nachgeht, sein Werk. Dieses wird über Fremdbeschreibung und Dokumentation, also von außen bestimmt. Es wird als Produkt einer Fremdautorschaft ausgestellt, welche sich als fortwährende Mehrstimmigkeit formiert. Meinecke lässt sein Werk also als das in Erscheinung treten, was andere in der rezeptiven Aufnahme daraus machen. Selbst dann, wenn sie Meinecke selbst reden lassen bzw. zu reden veranlassen. Ein wichtiger Ertrag seiner poetologischen Zitatkollage – dieses Patchworks – liegt dabei im Nachvollzug

37 T. Meinecke: Ich als Text, S. 336.

38 Ebd.

39 Dass es zum Selbstverständnis von Poetikvorlesungen gehört, dass sich die Vorlesenden im Hörsaal ihrer auktorialen Präsenz vergewissern, betont Schmitz-Emans, Monika: »Reflexionen über Präsenz. Poetikvorlesungen als Experimente mit dem Ich und mit der Zeit«, in: Monika Schmitz-Emans/Claudia Schmitt/Christian Winterhalter (Hg.), Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling, Würzburg: Königshausen + Neumann 2008, S. 377-386.

40 T. Meinecke: Ich als Text, S. 336.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

eines spezifischen, auf die Gegenwartsliteratur gerichteten akademischen bzw. kulturjournalistischen Schreibens, dessen Mehrstimmigkeit sich zunehmend in wiedererkennbaren diskursiven Schemata auflöst, die immer wieder, der rotierenden Schallplatte vergleichbar, die subversive bzw. dekonstruktive Dynamik von Meineckes Poetik repetieren, um sie letztlich jedoch zu zersetzen. Meinecke selbst zersetzt sie. Und das tut er, indem er seine Poetikvorlesung am alteuropäischen Konzept der akademischen Vorlesung orientiert, womit er endgültig im Hörsaal[41] angekommen ist. Indem Meinecke wiedergibt, was andernorts geschrieben wurde, greift er eine wichtige Voraussetzung ihrer vormodernen Operationsweise auf, als sie im Sinne von *lectio* bzw. *praelectio*, also als kommentierendes Vorlesen von zentralen Texten ausgeübt wurde.[42] Allerdings ist das, was Meinecke hier vorliest, seinem ursprünglichen Status nach, selbst Kommentar.

Eine Vorlesung bildet ein »einfaches Sozialsystem«, welches den literarischen Prozess in Kommunikationsräume »wechselseitiger Wahrnehmung«[43] und direkter mündlicher Interaktion einbindet. Im Unterschied zur schriftbasierten, den Autor und seine Rezipienten zeitlich und räumlich distanzierenden Kommunikation begegnen sich im Hörsaal der Vorlesende und die Zuhörer unmittelbar, mit anderen Worten: im Face-to-Face-Modus. Insofern im Hörsaal jedoch die Schrift von ihrer papierenen Unterlage dis- und mit dem Körper des Sprechers, der ein Vorlesender ist, assoziiert wird,[44] greift der beschriebene Unterschied letztlich nicht. Eine Vorlesung ist kein ausschließlich auf Mündlichkeit angelegtes Format. Stets ist der Vorlesungstext schriftbasiert, weshalb der Hörsaal eine Face-to-Face-Anordnung zwischen einem Text und einem Publikum konstituiert. So bespielt Meinecke im Rahmen seiner Frankfurter Vortragsreihe das Auditorium als einen ›Kommunikationsraum wechselseitiger Wahrnehmung‹ mittels eines Textes, der fortwährend seine Schriftgebundenheit im Medium mündlicher Rede markiert.

41 Michel Serres entwirft den Hörsaal als Gegenmodell zum portablen Computer und damit zum medientechnisch aktuellen Standard: »Der Raum des Hörsaals war ein Kraftfeld, sein Gravitationszentrum das Katheder […], ein *power point* im Wortsinn. Dort herrschte die größte Wissensdichte, an der Peripherie war sie gleich null.« (Serres, Michel: Erfindet Euch neu! Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 38).

42 Siehe dazu auch Miklautsch, Lydia: »Vom Vorlesen in einer Vorlesung«, in: Arno Dusini/Lydia Miklautsch (Hg.), Vorlesung, Wien: Vienna University Press 2007, S. 149-162.

43 Luhmann, Niklas: »Einfache Sozialsysteme«, in: Zeitschrift für Soziologie 1 (1972), S. 51-65, hier S. 52-53.

44 Ähnlich werden auch die Figuren aus den Romanen und Erzählungen Thomas Meineckes beschrieben, nämlich, mit den Worten Uwe Wirths, als »Büchergestelle. Das heißt, sie haben ein bestimmtes Repertoire an Büchern in sich stehen, diese werden aufgeschlagen und dann wird daraus zitiert.« Wirth, Uwe: »Rahmen/Wechsel/Brüche. Ein Gespräch mit Thomas Meinecke«, in: ders. (Hg.), Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013, S. 371-387, hier S. 376.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Er wendet sich an die Zuhörer mit einem Textarrangement, das selbst nicht unmittelbar reaktionsfähig ist, weil es zum größten Teil nicht vom Sprecher selbst stammte. Die im Hörsaal ermöglichte ›Kommunikation wechselseitiger Wahrnehmung‹ erfolgt hier mithilfe einer Verschiebung vom Autor Meinecke zu Meinecke als Referenten einer Textkollage, mit welcher er sich das Material, trotz der gleichzeitigen Distanzierungsgesten, in besonderer Weise aneignet.

Einerseits tritt Meinecke als *praelector* auf, der sich in den Dienst anderer Autoren und ihrer Texte stellt. Indem diese andererseits aber nach dem alleinigen Gesichtspunkt ausgewählt wurden, dass sie das Interesse am Autor Meinecke und dessen Werk teilen, schreibt diese Poetikvorlesung die Autorschaft Meineckes – trotz der einbezogenen Verrisse – nachgerade fest. Während in der *praelectio* kanonische Texte durch den Vorlesenden dem Auditorium zu Gehör gebracht werden, führt die Poetikvorlesung Meineckes seine eigene Kanonisierung vor. Eine Kanonisierung, die das nachträglich publizierte Buch *Ich als Text* – womit eine weitere Stufe der Umschrift von Mündlichkeit in Schrift erreicht ist – sowohl dokumentiert, als auch bekräftigt.

## Marcel Beyers »Das blindgeweinte Jahrhundert«

Marcel Beyers Poetikvorlesung verzichtet ganz auf einen Ich-Bezug im Titel. Mit *Das blindgeweinte Jahrhundert* wird vielmehr ein Zeitbezug aufgemacht. Überdies fehlt im Unterschied zu Maier und Meinecke im Untertitel die Gattungsangabe »Poetikvorlesung«. Sie kommt gleichwohl an anderer Stelle vor. Im letzten Kapitel nämlich, das zugleich den Stellenwert eines Nachwortes hat, nennt Beyer die Anlässe, die diesen Text ermöglicht haben.

> Den Anstoß, vom Lesen und Anordnen ins Schreiben überzugehen, gab mir die Einladung, im Januar und Februar 2016 die […] Frankfurter Poetikvorlesungen […] zu halten.[45]

Es werden jedoch auch andere Anstöße des Projektes erwähnt: eine Kette von Anlässen wird zum Ende des Buchs ausgebreitet, deren erste übrigens eine Autorenkorrespondenz ist, »ein Brief von Friederike Mayröcker, dessen Eröffnungsfrage ich diesem Buch vorangestellt habe.« Es ist die das Buch leitende Frage: »wollen Sie mit mir über Tränen sprechen?«[46] Von dort aus, von dieser Korrespondenz aus ist es zu verstehen. Die Frankfurter Poetikdozentur bildet den letztgenannten Anlass. Anders als Maier, der den Betrieb zum Urheber seines Textes erklärt, mo-

45 Beyer, Marcel: Das blindgeweinte Jahrhundert. Bild und Ton, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 269.

46 Ebd., Titelei.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

tiviert Beyer das Buch über dieses Autorengespräch gleichsam intrinsisch. Keine Geringere als Friederike Mayröcker wird als seine Inspirationsquelle ausgewiesen. Auch aufgrund seines Untertitels, der allenfalls in abstrahierter, eher das medienanalytische Interesse der Schrift hervorhebender Form auf die Vorlesungssituation hindeutet – »Bild und Ton« –, behauptet das Buch trotz der aufgezeigten Genese durch die Anlässe einen eigenständigen Stellenwert. Es tritt nicht als bloße Dokumentation, als schriftliche Rekonstruktion der Poetikvorlesung auf. Es tritt vielmehr als ein Buch auf, das seinen Ursprung in der Korrespondenz mit einer Autorin ansiedelt.

Jedoch referiert auch Marcel Beyer auf die spezifische Sprechsituation an der Frankfurter Universität, indem er sie zeitlich zurückspiegelt. Am 12. Januar 2016 hält er die erste Vorlesung und stellt gleich eine Verknüpfung zu 1969 her, zu einem Ereignis nämlich, das sich ebenfalls in einem Hörsaal der Frankfurter Universität[47] zugetragen hat. Dieses existiert, ein lediglich unscharfes Dokument, aufgrund seiner großen anekdotischen Reichweite fort: Beyers Vorlesungen knüpfen an das ›Busenattentat‹ auf Adorno an, welches auch im Rahmen einer Vorlesung stattgefunden hat. Zunächst einmal hebt er das Spannungsverhältnis aus Nähe und Distanz zwischen dem Ich-Erzähler bzw. Sprecher und der von ihm rekonstruierten institutionell-medialen Anordnung hervor.

> Anfang 1969 war ich dreieinhalb Jahre alt, und ich wußte durchaus, wie eine Universität von innen aussieht. Ich kannte die Tag und Nacht von Kunstlicht erhellten Flure, fuhr mit den Fingern über die von Plakaten und Aushängen und Zettelchen schuppigen, gepolsterten Wände, kannte die stets zu kleinen, mit Papieren und Büchern vollgestopften Büros genauso wie jene bis auf eine standardisierte, mit Inventarnummern versehene Möblierung aus Schreibtisch, Schreibtischlampe, Stuhl und Bücherbord leeren, wie von keiner Menschenseele je belebten. Ich kannte den Kreidegeruch und den Geruch nach faulem Wasser in den Hörsälen genauso wie den sauren Dunst und den Geschmack eines Stammessens in der Mensa. Ich kannte, nicht zu vergessen, die von Architekten mit Vorliebe am Ende langer Gänge, also am Ende der bewohnten Welt untergebrachten tückischen Toiletten, aus deren Kabinen es, hatte man sich einmal als Kind, das von grundsätzlich mit defekten Sperrmechanismen ausgestatteten Türen noch nichts wußte, versehentlich eingeschlossen, kein Entkommen zu geben schien, wie laut auch immer man rufen und weinen mochte.[48]

47 Zur Bedeutung der Institution Vorlesung im Rahmen der 68er Bewegung siehe Michler, Werner: »Die Vorlesung als soziales Ereignis«, in: Arno Dusini/Lydia Miklautsch (Hg.), Vorlesung (2007), S. 23-40, hier S. 33ff.

48 M. Beyer: Das blindgeweinte Jahrhundert, S. 18.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Was wird hier beschrieben? Die Innenansicht einer Universität, in deren Perspektive es keinen Unterschied macht, ob es sich um einen historischen oder einen Neubau handelt oder welcher Fakultät die geschilderten Räume angehören und welcher Funktion sie dienen. Die Beobachtung setzt unterhalb solcher Distinktionen an, um stattdessen eine Vielzahl von Details offenzulegen, die von einer alltäglichen, ja geradezu belanglosen Dignität sind: Plakate, Aushänge, Kunstbeleuchtung, Standardmöbel, Kreidegeruch, lange Gänge, defekte Toilettentüren etc. Was hier als Universität zutage tritt, hat nichts mit der Betriebsamkeit studentischen Lebens, nichts mit der besonderen akademischen Kommunikationskultur und schon gar nichts mit den Inhalten zu tun, die Gegenstand der Seminare oder Vorlesungen sind. Die Universität tritt hier als behördlicher Bau, als ein menschenleeres Raumdisplay in Erscheinung: Von der ausführlichen Beschreibung der Flure ausgehend, wo die Zugänge zu kleinen Büros sind, führt die Erinnerung des Ich-Erzählers auch zu den Hörsälen, denen jedoch jede theatrale Majestät, mit welcher sie üblicherweise assoziiert werden, fehlt. Hier werden sie vielmehr mit »Kreidegeruch« und dem »Geruch nach faulem Wasser« verknüpft und in Form heterarchischer Beziehung in die Schilderung der Mensa mit ihrem schlechten Essen fortgeführt. Die Universität, die diese Beschreibung hervorbringt, hat Ähnlichkeit mit einem Verwaltungsgebäude, in dem es kein Zentrum, sondern nur eine Dominanz der Gänge und Flure gibt.

Diese Rückprojektion, die selbst in gewisser Weise in Form von Fluren und Gängen entlang der erinnerten Bilder erfolgt, schreibt der Ich-Erzähler sich als dreieinhalb Jährigem zu: »und ich wußte durchaus, wie eine Universität von innen aussieht«, heißt es in dem Zitat. Jedoch wird das hier in Anspruch genommene Verb ›wissen‹ nicht nur mit Blick auf das Alter des Kindes, sondern vor allem auch mit Blick auf die weiteren Reflexionen des Textes in Frage gestellt. Denn wie das ›Erinnern‹ stellt die Poetikvorlesung auch das Wissen als Resultat medialer Formungen und Transformation dar, als permanente Umschrift zwischen verschiedenen Medien, historischen Positionen und Perspektiven.[49] Von der Erinnerung des Ich-Erzählers ausgehend, »Ich kannte, kurz gesagt, alles, was sich unter dem Kälteschauer auslösenden deutschen Wort ›Trakt‹ fassen läßt,«[50] kommt der Text auf das historische Ereignis zu sprechen, das sich in einem Hörsaal auf exakt demselben Campus – wenn auch ca. fünfzig Jahre früher – zugetragen haben soll, auf dem der Vortragende nun selbst spricht; ein Ereignis, an das er sich jedoch nicht erinnert und auch nicht erinnern kann, mit dem er aber seinen eigenen Auftritt grundiert:

49 Siehe dazu ebd., S. 20ff., wo unterschiedliche Versionen unterschiedlicher Zeugen und Zeugnisse das ›Busenattentat‹ auf Adorno zu unterschiedlichen Geschichten werden lassen.

50 Ebd., S. 18.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

> [D]och war ich – dafür zu spät geboren und zum fraglichen Zeitpunkt am falschen Ort – nicht unter den Hörern, als Theodor W. Adorno am Nachmittag des 22. April 1969 ein vorletztes Mal seinen angestammten Hörsaal VI an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt a.M. aufsuchte, wurde demnach auch nicht Zeuge des von der Nachwelt oder bereits von den Anwesenden so genannten Busenattentats […].[51]

Was jetzt folgt, ist der Nachweis über die Unzuverlässigkeit und Unzulänglichkeit von Dokumenten, die aufgrund ihrer Interpretationsbedürftigkeit eine Kette von unüberprüfbaren Aussagen hervorbringen, welche ihrerseits an die Stelle des nicht einholbaren Ereignisses rücken. Ausdrücklich als »nicht Zeuge« gibt sich der Ich-Erzähler hier zu erkennen. Anhand von Fotos, mündlichen und schriftlichen Berichten sowie Flugblättern spürt er dem Ereignis des »so genannten Busenattentats«, d.h. dem Bedrängen Adornos durch oben-ohne protestierende Studentinnen nach. Von der lokalen Überlagerung der beiden Ereignisse ›Busenattentat‹ und Poetikvorlesung ausgehend, werden zwischen den Figuren Adorno und Beyer, zwischen den Wissensbereichen Philosophie und Literatur trotz des zeitlichen Abstandes, der zwischen dem 22. April 1969 und dem 12. Januar 2016 liegt, unmittelbare Beziehungen entfaltet. Beziehungen, die von einer Begebenheit mit zweifelhafter sozial-politischer Bedeutung zu der renommierten Einrichtung der Frankfurter Poetikdozentur führen, die ihrerseits vielleicht gerade wegen ihres Renommees inzwischen jede politische Sprengkraft eingebüßt hat und 1969 übrigens – aus Protest, also aus politischen Gründen – unbesetzt geblieben ist.[52]

Der Frage nach der Poetik, zumal seiner eigenen, geht Marcel Beyer in dieser Schrift zumindest in einer expliziten Form nicht nach. So wenig möchte er sie in diese Richtung verstanden wissen, dass er ihr auch die Gattungsbezeichnung »Poetikvorlesung« vorenthält. Stattdessen rückt er sie in die Tradition der akademischen Vorlesung, indem er neben Adorno auch Kittler einbezieht, womit insbesondere durch letzteren doch noch ein selbstreferentieller poetologischer Bezug hergestellt wird: Dabei hebt er an Kittler hervor, dass er »den Hörsaal einmal wörtlich [nimmt],« indem er »einen Marshallverstärker an[schließt] und […]

51 Ebd., S. 18f.

52 Erweitert wird das Netzwerk durch eine Episode, die keinen Anspruch auf historische Wahrheit erhebt, aber einen weiteren wichtigen Agenten auf den Plan ruft: »Zu seinem Abschied von der akademischen Bühne sollen Studentinnen Friedrich Kittler ihre Büstenhalter zugeworfen haben. – Was für eine geschichts- und medienblinde Brut hatte er sich da nur herangezogen. […] Während die pubertäre Büstenhalterwerferei den Medienhistoriker in seine eigene Pubertät zurückbombt, wird er unter den Anwesenden der einzige sein, der sich wie auf einem überscharfen Blitzbild am 22. April 1969 um kurz nach sechzehn Uhr im Hörsaal VI der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt a.M. am Rednerpult stehen sieht.« (Ebd., S. 233).

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

die Zuhörerschaft mit Rückkopplungen [unterhält], […] Ezra Pound vor[liest], nur ›schlimme Stellen‹ und […] dazu ein paar Zigaretten [raucht]«.[53] Während Adorno den topografischen Bezug zum Austragungsort der Poetikvorlesung herstellt, reflektiert Beyer mit Kittler die mediopoetische Dimension seiner Arbeit. Mit den beiden Hörsaal-Episoden integriert er sich in die Tradition von Vorlesenden an einer Universität, die trotz der eingangs vorgenommenen Beschreibung ihrer architektonischen Trostlosigkeit dennoch Ereignishaftes ermöglicht. Zwar konzipiert Beyer *Das blindgeweinte Jahrhundert* als ein Buch. Dieses allerdings verweist über die Bezüge zu Adorno und Kittler als Vorlesende zugleich auch auf seine eigene Entstehungsgeschichte aus der Korrespondenz mit Mayröcker und der Frankfurter Poetikvorlesung heraus.

## Literatur

Assmann, David-Christopher: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler, Berlin/Boston: De Gruyter 2014.

Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung, München/Berlin: Piper 1982.

Beyer, Marcel: Das blindgeweinte Jahrhundert. Bild und Ton, Berlin: Suhrkamp 2017.

Birnstiel, Klaus: »Bücher zu Schallplatten? Zu einer Schreibweise von Theorie in Literatur«, in: Klaus Birnstiel/Erik Schilling (Hg.), Literatur und Theorie seit der Postmoderne (2012), S. 93-106.

Birnstiel, Klaus/Schilling, Erik (Hg.): Literatur und Theorie seit der Postmoderne, Stuttgart: S. Hirzel Verlag 2012.

Bohley, Johanna: »Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als ›Form für nichts‹«, in: Julia Schöll/Johanna Bohley (Hg.), Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts, Würzburg: Könighausen + Neumann 2011, S. 227-242.

Bowls, Daniel: »Toward a Poetics of the Interview in Thomas Meinecke«, in: The Germanic Review 91 (2016), S. 25-40.

Coy, Wolfgang/Pias, Claus (Hg.): Powerpoint. Macht und Einfluss eines Präsentationsprogramms, Frankfurt a.M.: Fischer 2009.

Dusini, Arno/Miklautsch, Lydia (Hg.): Vorlesung, Wien: Vienna University Press 2007.

Feiereisen, Florence: »Identitäten im Remix. Literarisches Sampling im Fadenkreuz von Postmoderne und Postkolonialismus«, in: Evi Zemanek/Susanne

53 Ebd., S. 213f.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Krones (Hg.), Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000, Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 281-293.

Franzel, Sean: Connected by the Ear. The Media, Pedagogy and Politics of the Romantic Lecture, Evanston: Northwestern University Press 2013.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied: Luchterhand 1962.

Hachmann, Gundela: »Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung«, in: Sabine Kyora (Hg.), Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 137-155.

Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme. 1800 1900, München: Verlag Wilhelm Fink 1985.

Kluge, Alexander: Theorie der Erzählung – Frankfurter Poetikvorlesungen 2012, Berlin: Suhrkamp 2013.

Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

Latour, Bruno: »Den Kühnen ihre Farbe zurückgeben. Von der ANT und der Soziologie der Übersetzung zum Projekt der Existenzweisen. Bruno Latour im Interview mit Michael Cuntz und Lorenz Engell«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2 (2013), S. 83-100.

Lehmann, Johannes F.: »›Gegenwartsliteratur‹ – begriffsgeschichtliche Befunde zur Kopplung von ›Gegenwart‹ und ›Literatur‹«, in: Stefan Geyer/Johannes F. Lehmann (Hg.), Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert, Hannover: Wehrhahn 2018, S. 37-60.

Luhmann, Niklas: »Einfache Sozialsysteme«, in: Zeitschrift für Soziologie 1 (1972), S. 51-65.

Maier, Andreas: Ich. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

Marie, Kramp/Somfleth, Sebastian: Niemand schreibt für sich allein. In seiner dritten und letzten Poetikvorlesung reflektiert Klaus Modick über die Dreiecksbeziehung zwischen Autor, Leser und Werk, in: literaturkritik.de vom 29.02.2016.

Meinecke, Thomas: Ich als Text. Frankfurter Poetikvorlesungen, Berlin: Suhrkamp 2012.

Michler, Werner: »Die Vorlesung als soziales Ereignis«, in: Arno Dusini/Lydia Miklautsch (Hg.), Vorlesung (2007), S. 23-40.

Miklautsch, Lydia: »Vom Vorlesen in einer Vorlesung«, in: Dusini/Miklautsch (Hg.), Vorlesung (2007), S. 149-162.

Peters, Sybille: Der Vortrag als Performance. Bielefeld: transcript Verlag 2011.

Picandet, Katharina: »Der Autor als Disk(urs)-Jockey. Zitat-Pop am Beispiel Thomas Meineckes Roman *Hellblau*«, in: Olaf Grabienski (Hg.), Poetik der Ober-

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

fläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre, Berlin: De Gruyter 2011, S. 125-141.

Schmitz-Emans, Monika: »Reflexionen über Präsenz. Poetikvorlesungen als Experimente mit dem Ich und mit der Zeit«, in: Monika Schmitz-Emans/Claudia Schmitt/Christian Winterhalter (Hg.), Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling, Würzburg: Königshausen + Neumann 2008, S. 377-386.

Schröder, Christoph: Flucht in die Offenbarung, in: Die Zeit, 23. Mai 2018.

Schröter, Jens: »De- und Resynchronisationsketten. Die Schicksale des Plattenspielers«, in: Christian Kassung/Thomas Macho (Hg.), Kulturtechniken der Synchronisation, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 367-386.

Serres, Michel: Erfindet Euch neu! Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation, Berlin: Suhrkamp 2013.

Süselbeck, Jan: »Zwischen Intertextualität und Plagiarismus. Literarische Antworten auf Fragen der Originalität seit 1990«, in: Birnstiel/Schilling (Hg.), Literatur und Theorie seit der Postmoderne (2012), S. 121-136.

Volk, Ulrich: Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik (= Frankfurter Hochschulschriften zur Sprachtheorie und Literaturästhetik, Band 13), Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2003.

Wirth, Uwe: »Rahmen/Wechsel/Brüche. Ein Gespräch mit Thomas Meinecke«, in: Uwe Wirth (Hg.), Rahmenbrüche, Rahmenwechsel, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013, S. 371-387.

## Online

https://www.uni-frankfurt.de/45664892/ueber_die_poetikdozentur vom 21.09. 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# II. Dokumentarische Beobachtungen und ihre Destabilisierung

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Das Beobachtungsparadigma. Geschichte und Nachleben des direct cinema

*Eva Hohenberger*

Für den Neuen Dokumentarfilm der 1960er Jahre war die unmittelbare Vergangenheit eine Zeit der »Gefangenschaft«, so jedenfalls beschrieb Klaus Kreimeier die 1940er und 50er Jahre.[1] Gefangen war der Dokumentarfilm in seiner politischen Instrumentalisierung für oder gegen Faschismus und Krieg und später für oder gegen Amerika, resp. Sowjetunion. Gefangen war er auch in seiner unhandlichen Technik, vor allem bei der Tonaufnahme. Zwar war das magnetische Tonband ein Produkt des Zweiten Weltkriegs, aber es war zunächst schrankgroß und für den Dokumentarfilm kaum zu gebrauchen. Richard Leacock, 1948 Kameramann bei Robert Flahertys Louisiana Story (USA 1948), berichtete von der »schauderhaften Qualität der Dialoge, die auf Schallplatten aufgenommen wurden«.[2] Sieben Jahre später, bei den Dreharbeiten zu Les Maitres Fous aus dem Jahr 1955, wurde laut Regisseur Jean Rouch zwar eines der ersten tragbaren Tonbandgeräte benutzt, die Qualität reichte aber für kaum mehr als Atmo, und Rouch sprach die Originaldialoge später auf Französisch ein.[3] In Deutschland verblieb der Dokumentarfilm ästhetisch in der Tradition des Ufa-Kulturfilms; zwar war die Welt größer geworden, aber sie wurde den Zuschauern nahe gebracht wie ehedem, mit einem allwissenden off-Kommentar.[4]

1 Kreimeier, Klaus: »Dokumentarfilm 1892-1992. Ein doppeltes Dilemma«, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans-Helmut Prinzler (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 394.

2 Zitiert nach Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960. München/Luzern: Bucher 1982, S. 11.

3 Potts, James: An Interview with Jean Rouch, in: Educational Broadcasting International 11/2 (1978), S. 76.

4 Nur als Beispiel sei hier der preisgekrönte Film Panamericana. Traumstrasse der Welt (D 1958 und 1962) genannt, der 1968 in einer Gesamtfassung in die Kinos kam: »Die Menschen, die an dieser Straße wohnen, kommen in diesem Breitwand-Reisebericht nur als Fremdenverkehrsbetreuer für eilige Autofahrer vor. Der Text des Sprechers, der mit pathetischen Worten nur so um sich wirft, glaubt, da es sich um Amerika handelt, mit Superlativen nicht sparen zu dürfen. Auch die Musik erschlägt die oft starken Bilder mit bombastischen Effekten, mit Engelschören und Orgeltönen.«– Die Zeit vom 10. Juli 1958.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## 1. Beobachtung mit leichter Technik

Das *direct cinema* erschien daher vielen als Revolution; der Name stand und steht für eine technisch möglich gewordene Beobachterposition und für die damit einhergehenden Versprechen von Unmittelbarkeit, Dabeisein und Wahrheit. Allerdings sollten die technischen Bedingungen nicht als determinierend betrachtet werden; die Pioniere des *direct cinema* entwickelten sie mit, was bedeutet, dass sie genaue Vorstellungen davon hatten, wozu sie welche Technik brauchten.[5] Vor allem sollte die schon im Zweiten Weltkrieg benutzte 16mm- Technologie mit der Tonaufnahme direkt verbunden werden. Dieser Synchronisation galten zahlreiche technische Experimente, angefangen von einer Kabelverbindung zwischen Tonband und Kamera bis hin zur quartzgesteuerten Synchronisation, die Ton und Bildaufnahme räumlich voneinander trennte und somit freier voneinander agieren ließ. Neu waren vor allem das tragbare Tonband, die berühmte Nagra,[6] sowie die kleinen Krawattenmikrofone, die sich die Gefilmten einfach anstecken und mit der Nagra am Körper herumlaufen konnten wie sie wollten. Jean Rouch und Edgar Morin stellten die neue Technik in Chronique d'un été (F 1960) geradezu aus, als sie Marceline Loridan mit großer Handtasche auf der Straße gehend aus einem Auto heraus filmten, das sich von ihr zunehmend entfernte, sie also im Bild immer kleiner wird, während man in gleichbleibender Lautstärke und Tonqualität ihrem intimen Zwiegespräch mit ihrem toten Vater zuhört. Mit dieser so genannten »leichten« Technik gehen unmittelbar zwei unterschiedliche Ansprüche und Richtungen des Neuen Dokumentarfilms einher: die eine, die man eben *direct cinema* nennt, begnügt sich mit dieser Möglichkeit synchroner Ton- und Bild-Aufzeichnung, während die andere, das frankophone *cinéma vérité*, sofort auf die Reflexivität dieses Tuns setzt, also gleich in eine Beobachtung zweiter Ordnung eintritt. Der namensgebende Film dieser Bewegung war ebenfalls Chronique d'un été, den seine beiden Regisseure als »Experiment« einer neuen »Filmwahrheit« bezeichneten, für die sich das Leben der Mitwirkenden unmittelbar mit dem Prozess des Filmens verbunden habe, der Film also im Prozess seiner Entstehung »gelebt« worden sei. Heute ist er aus keinem anderen Grund mehr interessant, weil er dieses Selbstreflexivwerden in rhetorische Figuren umsetzt, die damals neu, heute zur Selbstverständlichkeit geworden sind: Die Filmemacher unterhalten sich mit den ProtagonistInnenen und miteinander über ihr Projekt,

5 Bekannt wurde die Zusammenarbeit von Jean Rouch mit dem Kameramann Michel Brault, der aus Kanada die ersten Ansteckmikros nach Frankreich brachte und mit Jean-Pierre Beauviala, dem Entwickler der Aaton Kamera. Auch die Amerikaner nutzten diese Kamera.

6 Gilles Marsolais listet die Entwicklungen von Kamera und Tonband auf; danach entwickelte Nagra zwischen 1953 und 1972 fünf unterschiedliche Modelle. Siehe Marsolais, Gilles: L'aventure du cinema direct, Paris: Les 400 Coups 1974, S. 224.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die ProtagonistInnen sehen und kommentieren den fertigen Film, und wir, die FilmzuschauerInnen beobachten in dritter Ordnung sowohl einen Film als auch dessen Reflexion durch alle Beteiligten.

Im Gegensatz dazu betreibt das *direct cinema* eine Beobachtung erster Ordnung und tritt damit in ein »Feld« ein, das bisher dem Journalismus auf der einen, und der empirischen Sozialforschung auf der anderen Seite vorbehalten war. Beide beruhen auf der unmittelbaren Beobachtung und damit der Teilnahme des Journalisten oder Sozialwissenschaftlers an einem Geschehen vor Ort. Der Journalist berichtet, was er gesehen hat, und der empirisch arbeitende Sozialwissenschaftler adaptiert die Methode der »teilnehmenden Beobachtung« von der Ethnologie und beobachtet seine eigene Gesellschaft wie ein Fremder. Auch die Vertreter des *direct cinema* sahen sich in erster Linie als »Beobachter und vielleicht als Teilnehmer, die versuchen, das Wesentliche dessen zu erfassen, was um sie herum passiert, indem sie auswählen und zusammenstellen, aber niemals das Ereignis kontrollieren.«[7]

Die Bevorzugung des Aufnahmeprozesses gegenüber allen anderen Verfahren der Filmproduktion sowie die selbst auferlegten Regeln, weder künstliches Licht einzusetzen, noch Interviews zu führen oder extradiegetische Musik zu nutzen, setzte nicht nur die Beobachtung zentral, sondern auch die Vorstellung, die gefilmte Realität enthalte ihre Bedeutung in sich und teile diese auch dem Zuschauer mit, wenn sich der Filmende der gefilmten Situation nur unterordne und dem Zuschauer die Möglichkeit virtueller Anwesenheit – »the feeling of being there«, wie Leacock gerne sagte[8] – eröffne.

## 2. Gestehen und Beobachten

Diese unterstellte Nicht-Intentionalität unterscheidet die Methode der Beobachtung im *direct cinema* von den Beobachtungssituationen der Wissenschaften, die gezielt eine Fragestellung verfolgen. Dennoch kann von einer Parallelentwicklung insofern ausgegangen werden, als sich die Beobachtung, die in den Naturwissenschaften schon länger selbstverständlich war, jetzt auch in vielen Bereichen der Sozialwissenschaften als legitim durchsetzt und zum Nachfolgeparadigma der von Michel Foucault immer wieder zitierten »Geständnispraktiken« wird: »Auf jeden Fall«, schreibt Foucault,

7 Leacock, Richard: For an Uncontrolled Cinema, in: Film Culture 22/23, 1961, S. 25. Online unter: www.ubu.com/papers/leacock_richard-uncontrolled_cinema.html vom 3.1.2019.

8 So auch der Titel einer autobiografischen Notiz: Leacock, Richard: A Search for the Feeling of Being There (1997).http://mf.media.mit.edu/courses/2006/mas845/readings/files/RLFeeling%20of%20Being%20There.pdf vom 3.1.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

> ist das Geständnis neben den Ritualen der Probe, neben der Bürgschaft durch die Autorität der Überlieferung, neben den Zeugenaussagen, aber auch neben den gelehrten Verfahren der Beobachtung und Beweisführung im Abendland zu einer der höchstbewerteten Techniken der Wahrheitsproduktion geworden.[9]

Foucault hat diese Geständnispraktiken von der katholischen Beichte an bis zur Entstehung moderner Wissenschaften verfolgt, in der Medizin, der Psychologie, der juristischen Verfolgung von Straftaten, in der Erforschung der Sexualität. Den gesellschaftlichen Zusammenhang zwischen der Produktion von Wissen und der Ausübung von Macht fasste er in den Terminus der »Disziplinargesellschaft«, die vor allem in Benthams Panopticon Gestalt annahm: »Das Panopticon […] programmiert auf der Ebene eines einfachen und leicht zu übertragenden Mechanismus das elementare Funktionieren einer von Disziplinarmechanismen vollständig durchsetzten Gesellschaft.«[10] Deleuze überführte die Disziplinar- schließlich in die »Kontrollgesellschaft«, die Individuen nicht mehr nur institutionell (in Gefängnissen, Kliniken oder Psychiatrien) ausschließt, sondern auf einer Inklusion unter den Bedingungen ständiger Beobachtung beruht.[11] Heute muss der Gefangene nicht mehr unbedingt eingekerkert werden, er bekommt eine elektronische Fußfessel, und auch der Homosexuelle wird nicht mehr psychiatrisch ausgesondert, sondern über statistisch normalisierende Verfahren als mögliche sexuelle Variante gesellschaftstauglich. Die neuen Techniken der Kontrollgesellschaften machen »Geständnisse« nicht überflüssig, aber sie werden jetzt dem Körper unmittelbar »abgelauscht«.[12] Der Körper selbst produziert jene Daten, die ausgewertet und den Individuen zur Selbstkontrolle rückgespielt werden. Die Individuen beobachten sich also selbst und adjustieren sich an einer statistischen Normalität.[13] Man könnte diesen Prozess auch Liberalisierung nennen: Staatliche und wissenschaftliche Eingriffe erfolgen dezenter und implizit pädagogisch, das Individuum passt sich freiwillig an und arbeitet aktiv mit.

Obwohl an Bildern durchaus interessiert, hat Foucault ihrem Stellenwert in den Praktiken der Wissensproduktion kaum Aufmerksamkeit geschenkt, aber

9 Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 76.

10 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 268. Zum Begriff der Disziplinargesellschaft vgl. ebd., S. 269.

11 Deleuze, Gilles: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in: ders.: Unterhandlungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-262.

12 Auf dieses Paradigma gründet Linda Williams ihre Theorie des pornografischen Films. Vgl. Dies.: HardCore. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1995.

13 Siehe Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

seine Studien lassen sich durchaus auf sie ausweiten.[14] Für die Sexualität beispielsweise lässt sich der Übergang auch zur visuellen Kontrolle gut nachweisen. Selbst wenn Kinsey, der erste Sexualwissenschaftler, der in den 1940er Jahren empirisch einen Ist-Zustand erfasste, auch filmische Dokumente einsetzte, arbeitete er doch überwiegend noch mit Interviews. Masters und Johnson, seine legitimen Nachfolger, haben zehn Jahre später nicht nur verschiedene Messungen während des Geschlechtsaktes vorgenommen,[15] sondern sexuelle Akte auch gefilmt, und heute müssen Probanden den Geschlechtsakt in der Computertomografie-Röhre durchführen, damit neben den Genitalien auch das Gehirn ins Blickfeld kommt.

Christof Decker hat diese Entwicklung als definitiven Durchbruch eines Beobachtungsparadigmas beschrieben, das es von nun an erlaubt, alles und jedes zu sehen und filmisch aufzuzeichnen.[16] Das Medium, das die Dauerbeobachtung nach dem Zweiten Weltkrieg institutionalisiert und in den Alltag integriert, ist das Fernsehen, und mit ihm erfolgt schrittweise auch die technische Ablösung des Zelluloidstreifens durch das Magnetband.[17] 1961 wird der Eichmann-Prozess in Jerusalem von vier amerikanischen Videokameras gefilmt und täglich eine Stunde lang über einen kleinen US-amerikanischen Fernsehsender ausgestrahlt.[18] Am Ende des Jahrzehnts, im Jahr 1969, wird die Übertragung der Mondlandung weltweit zu einem Ereignis, bei dem Millionen Zuschauer stundenlang den Kontrollaufzeichnungen der NASA folgen. Zu denken wäre aber auch an das berühmt gewordene »Stanford Prison Experiment«, geplant und durchgeführt von dem Psychologen Philipp Zimbardo, der 1971 studentische Probanden per Losverfahren in Häftlinge und Wärter teilte und in eine Filmkulisse setzte, die ein Gefängnis darstellte, während er selbst dem Versuch fasziniert auf einem Monitor zuschaute, bevor er die ausbrechende Gewalt beendete.[19]

Die 1960er Jahre sind also das Jahrzehnt der Durchsetzung bildtechnischer Beobachtung, teils noch mit Filmmaterial, teils auch schon mit Video, in den Sozialwissenschaften ebenso wie im Alltag. Und diese Durchsetzung wird reflektiert, indem die avancierteren Teilnehmer sie selbst beobachten. Im Film wird das

14 Vgl. Maassen, Sabine et al. (Hg.): Bilder als Diskurse. Bilddiskurse. Weilerswist: Velbrück 2006.

15 Masters, William/Johnson, Virginia: Die sexuelle Reaktion, Reinbek: Rowohlt 1970.

16 Decker, Christof: Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm, Trier: WVT 1995.

17 Der Philosoph Stanley Cavell bezeichnet deshalb die Wahrnehmung des Fernsehens als »monitoring«, also als Überwachung, und schreibt ihr einen trostreichen Effekt zu: Die Welt wird weitergehen, auch wenn wir sterben. Siehe Cavell, Stanley: »Die Tatsache des Fernsehens«, in: Ralf Adelmann et al. (Hg.), Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK 2002, S. 144ff.

18 Siehe Wievioraka, Annette/Lindeperg, Sylvie (Hg.), Le moment Eichmann, Paris: Albin Michel 2016.

19 Reichert, Ramon: Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens, Bielefeld: transcript 2007, S. 247ff.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

*cinéma vérité* zum Reflexionsmedium, in den Sozialwissenschaften sind es Kybernetik und Systemtheorie. Auch die soziologische Rollentheorie, die zeitgleich mit dem *direct cinema* entsteht, rekurriert auf Medienerfahrungen: »Wir alle spielen Theater« heißt das bekannte Buch des Soziologen Erving Goffmann aus dem Jahr 1959,[20] der sich der Beobachtung von Mikroverhalten widmete, eben jenem alltäglichen Verhalten, das mit dem Fernsehen jedem zur Beobachtung angeboten wird. Auf die veränderte Medienlage reagieren ebenfalls Studien der Proxemik von Edward Hall[21] oder Paul Ekmans Notationssystem zur Dechiffrierung der Mimik.[22] Letzteres zeigt wiederum gut die Ambivalenz von Beobachtung und Kontrolle. Ganz praktisch richtet sich Ekman an Schauspieler wie an Geheimdienste; den einen bringt er die »richtige« Mimik bei, den anderen hilft er bei der Dechiffrierung kleinster Veränderungen der Gesichtsmuskulatur. Dass ihm mit der Fernsehserie Lie to Me (USA 2009) schließlich ein Denkmal gesetzt wurde, an dessen Drehbuch er selbst maßgeblich beteiligt war, schließt einen medialen Kreislauf, der sich von der ersten Großaufnahme des menschlichen Gesichts, das die frühe Filmtheorie so faszinierte, bis zu dessen wissenschaftlicher Überwachung und Dechiffrierung erstreckt.

## 3. Beobachtungsordnungen

Das ist aus meiner Sicht der gesellschaftliche und wissenshistorische Kontext, in den das *direct cinema* einzuordnen ist: es gehört einer Gesellschaft an, die sich selbst in der Dauerbeobachtung wahrzunehmen lernt, eine panoptische Gesellschaft, wie Foucault vielleicht gesagt hätte, die sich selbst im Bild kontrolliert und kaum einen Bereich kennt, der dem Bild verschlossen bliebe, es sei denn, Eigentumsrechte stehen dem Filmen entgegen. Es ist auch eine Gesellschaft, die das Beobachtetwerden in Form von Prominenz positiv sanktioniert, einem reinen Medienphänomen, das in der Kunst vor allem von Andy Warhol reflektiert wurde, der jedem ein Recht zuschrieb, gefilmt und damit berühmt zu werden.

Das Dauerbeobachten und -filmen hat daher von Anfang an zwei miteinander verbundene Aspekte: es überwacht und kontrolliert, aber es sanktioniert

20 Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München/Zürich: Piper 1969.

21 Hall, Edward: Die Sprache des Raumes, Düsseldorf: Schwann 1976 [orig. 1966]. Neben Interviews setzte Hall Filmaufnahmen ein, um zu erforschen, wie in unterschiedlichen Kulturen Warteschlangen gebildet werden oder sich Menschen auf eine bereits von einer Person besetzte Parkbank setzen.

22 Ekman, Paul: Gefühle lesen – Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren, Heidelberg: Springer 2004. Siehe auch die Website der Paul Ekman Group https://www.paulekman.com/about/about-paul-ekman-group-llc/ vom 4.2.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

auch positiv in Form der Prominenz, die sich in Macht und Geld verrechnen lässt. Immer wieder ist zu lesen, dass John F. Kennedy der legitime Nachfolger Roosevelts darin war, die Medien souverän für sich einzusetzen. Sprach Roosevelt noch durchs Radio zu den Bürgern, so trat Kennedy im Fernsehen auf und ließ sich auch als Privatmann filmen. Der Journalist und Produzent Robert Drew, der am Aufstieg des *direct cinema* wesentlichen Anteil hatte, war ein Verehrer Kennedys und einer seiner ersten Filme war PRIMARY (USA 1960), eine Reportage über den Vorwahlkampf des Demokraten Kennedy gegen seinen parteiinternen Widersacher Humphrey. Jeweils ein kleines Team um Richard Leacock und Albert Maysles folgte den Kandidaten bei ihren verschiedenen Auftritten, wobei die beiden Kameramänner das später ironisch so genannte »Hinterkopf-Kino« inaugurierten, indem sie den Personen einfach folgten, die Kamera auf der Schulter oder gleich über den Kopf gehoben. Mit dem Fernsehen waren die Produktionen Drews insofern von Anfang an verknüpft, als dieses Auftraggeber und Abnehmer war, und daher stehen sie in der langen Tradition der journalistischen Reportage.[23]

Andererseits gibt es im *direct cinema* auch eine Linie, die auf die Soziologie verweist. Ich meine insbesondere die Filme von Frederick Wiseman,[24] die sich auf institutionelle Abläufe konzentrieren und genau deshalb in der Organisationssoziologie als Anschauungsmaterial genutzt werden.[25] Wisemans Filme, die wie die Leacocks und all der anderen durch teilnehmende Beobachtung mit Kamera und Tonband entstehen, lassen diese in der Montage allerdings hinter sich und werden analytisch. Das soll heißen, dass ihre »Mosaik-Struktur«[26] der Chronologie der Beobachtung nicht mehr folgt, sondern der zeitliche Ablauf gegenüber einer Typik der beobachteten Situationen in den Hintergrund tritt und auch Personen nur noch insoweit interessieren, als sie in Situationen auftreten, die nicht in erster Linie sie selbst kennzeichnen, sondern die ungeschriebenen Regeln der jeweils beobachteten Einrichtung.

Bei den Brüdern Maysles wiederum, die beide Psychologen waren, sind die Individuen wieder wichtiger als die Situationen, in denen sie sich befinden. Dies gilt vor allem für die Filme, die bekannt geworden sind wie die Komödie GREY GARDENS um Mutter und Tochter Beales (USA 1975) oder SALESMEN (USA 1969)

23 Robert Drew produzierte die ersten direct cinema-Filme für die Reihe »Close Up!« von ABC. Für Primary arbeiteten u.a. Leacock (Kamera), Maysles (Kamera) und Pennebaker (Kamera und Schnitt).

24 Für den deutschen Kontext könnte man hier auch an einige der beobachtenden Dokumentarfilme von Harun Farocki denken, etwa an seine Studie über die Präsentation einer Werbekampagne vor einem Kunden DER AUFTRITT (D 1996).

25 Scherer, Robert/Baker, Bud: Exploring Social Institutions through the Films of Frederick Wiseman, in: Journal of Management Education 23/2 (1999).

26 Nichols, Bill: Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman. Theorie und Struktur, in: Eva Hohenberger (Hg.), Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, Berlin: Vorwerk8 2009 [org. 1981].

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

über vier Bibel-Verkäufer, die sich in einem permanenten Wettkampf um Absatzzahlen und Belobigungen befinden. Allerdings wurden diese beiden Filme auch schnell zur Zielscheibe heftiger Kritik. Salesmen folgt phasenweise der Dramaturgie eines Spielfilms, in dem Paul Brennan, einer der vier Verkäufer, zum traurigen Antihelden wird, weil er zunehmend weniger verkauft. Einmal sieht man ihn in einer Parallelmontage im Zug, während bereits ein Meeting stattfindet, bei dem andere Vertreter optimistisch ihre Verkaufsziele präsentieren. Etwas später ist auch Paul dort zu sehen, so dass die optimistischen Ankündigungen seiner Kollegen wie eine Vorahnung seines kommenden Misserfolgs erscheinen. Jahre später erfuhr Salesman in Deutschland gleichsam ein Remake: Die Blume der Hausfrau von Dominik Wessely (D 1998) folgt vier Vertretern der Staubsaugerfirma Vorwerk bei ihren Hausbesuchen, und wieder wird einer der Verlierer sein.

Die Beobachtung erster Ordnung, die alle diese Filmemacher auszeichnet, kann also durchaus verschiedene Ausprägungen annehmen: sie kann in eine ausgeweitete Reportage münden, sich auf institutionelle Regeln fokussieren oder auf die Psychologie der ProtagonistInnen. Klaus Wildenhahn, von den 1960er Jahren bis in die 1980er Jahre hinein Redakteur beim NDR und prominentester Vertreter und Fürsprecher des *direct cinema* in Deutschland, machte in seiner Auseinandersetzung mit dessen US-amerikanischen Vertretern bereits in den 1970er Jahren auch auf potenzielle Probleme des Beobachtens aufmerksam: So schrieb er, dass man die Methode nicht auf das Privatleben von Menschen anwenden solle, da man damit einen Voyeurismus befördere, der sich erstens ethisch verbiete und der zweitens auch politisch nicht sinnvoll sei.[27] Und selbst Leacock zeigte sich »überzeugt, daß die neuen Techniken in einem Überangebot von Voyeurismus, Schlüssellochstücken und jeder anderen Art von Fehlleistung resultieren werden.«[28] Diesem befürchteten Voyeurismus haben sich in der Nachfolge des *direct cinema* nicht nur Filmemacher verschrieben, sondern vor allem das Fernsehen, das die mitlaufende Dokumentation von Privatleben schließlich mit fiktionalen Formaten kreuzte. Bekanntestes Beispiel für solche Hybridformen ist sicherlich die *reality soap*, die in den USA 1973 mit dem Mehrteiler An American Family beginnt und in Deutschland 1989 mit der Serie Die Fussbroichs (WDR, 1989-2001).

All dies zeigt, dass eine nur auf Kinofilme fokussierte Historiografie der Komplexität wechselseitiger Bezugnahmen nicht angemessen ist; Filme aus Filmen alleine zu erklären, ist in einer medialisierten Welt mit Presse, Funk und Fernsehen schon für die 1960er Jahre nicht mehr möglich. Ganz im Gegenteil verschränken sich hier unterschiedlichste Traditionslinien und kreuzen sich ästhetische wie wissenschaftliche Strategien und Methodologien, die sich im Fall des *direct cine-*

27 Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden, Frankfurt a.M.: Kommunales Kino1975, S. 159.

28 Zitiert nach K. Wildenhahn: Über synthetischen und dokumentarischen Film, S. 162.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

*ma* auf den Begriff der Beobachtung und natürlich des Abhörens bringen lassen. Wie auch immer die Filme im Einzelnen gestaltet wurden, so galt als gemeinsame Programmatik, die Welt so sein zu lassen, wie sie ist, keine Reenactments und keine Interviews mehr zu machen, sondern mit Kamera und Nagra den Ereignissen folgen oder Teil des Ereignisses zu sein, einfach nur beobachten und zuhören.

## 4. Was aber bedeutet »beobachten«?

Beobachten ist zunächst eine Tätigkeit des Alltags. Wir alle beobachten; Kinder beobachten ihre Eltern und lernen daraus, wie man sich verhält. Beobachten ist aber auch eine wissenschaftliche Methode; Naturwissenschaftler beobachten Experimentalanordnungen oder natürliche Gegebenheiten, Sozialwissenschaftler ebenfalls, wobei die von ihnen beobachteten Geschehnisse als soziale immer schon präformiert sind. Wissenschaftler beobachten genauer, zielgerichteter und vielfach eben Anordnungen, die sie selber, oft unter Einschluss von Technik eingerichtet haben. Beobachten bedeutet in jedem Fall zunächst einmal eine Selektion, dann eine Positionierung und schließlich das Verhältnis eines Subjekts zu einem Objekt. Der Beobachter entscheidet, was er beobachtet (Selektion) und von wo aus er beobachtet (Position). Im Akt der Beobachtung wird das Beobachtete zum Objekt, auch dann, wenn es sich um Subjekte handelt. Immerhin will der Ethnologe weniger über individuelle Eigenschaften erfahren als über typisches Handeln in bestimmten Situationen, ebenso wie der Soziologe, wenn er wissen will, wie wir uns in einem Fahrstuhl verhalten oder in einem Zoo.

Während aber Kinder durch Nachahmung des Beobachteten lernen, ohne zuerst zu fragen, ob das, was sie beobachten, richtig oder ihr Akt des Beobachtens moralisch legitim ist, stellen sich Wissenschaftler solche Fragen durchaus.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts griff Albert Einstein metaphorisch auf die Schilderung einer Beobachtungssituation zurück, um zu fragen, wie die Physik zu objektiven Erkenntnissen über die Welt kommen kann, wenn zwei Beobachter ein Phänomen unterschiedlich wahrnehmen. Er positionierte seine ausgedachten Beobachter an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen Positionen; der eine saß in einem sich bewegenden Zug, der andere stand in der Nähe des Bahndamms. Beide beobachteten zwei Blitze. Der eine hielt die Blitze für gleichzeitig, der andere sah sie nacheinander.[29] Was aber war richtig? Einstein kam zu dem Schluss, dass beide Beobachter Recht hatten, da der eine sich im Zug bewegte und der andere stand. Trotzdem ist das physikalische Wissen für Einstein objektiv, da er aus beiden Beobachtungen eine dritte machte, indem er die Beobachter be-

29 Einstein, Albert: Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie (allgemeinverständlich), Braunschweig: Vieweg und Teubner 1920, S. 15.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

obachtete und ihre Beobachtungen in einer wiederum objektiv gültigen Theorie zusammenfasste, nämlich der Relativität von Raum und Zeit.

Einen Schritt weiter ging später die Quantenphysik in der Beobachtung von Elektronen. Elektronen lassen sich nur beobachten, indem man sie mit Licht beschießt, dann aber wirkt das Licht auf das Elektron ein. Die Methode der Beobachtung verändert also das beobachtete Objekt. Die Quantenphysik beobachtete wie Einstein ihre eigenen Beobachtungen, kam aber zu anderen Schlüssen. Da sich das Licht je nach Experimentalanordnung einmal als Welle und einmal als Teilchen verhielt, stand sie zunächst vor dem gleichen Problem. Anstatt den Widerspruch theoretisch aufzulösen, lässt ihn die Quantenphysik jedoch bestehen und ist daher in ihrer Schlussfolgerung radikaler als Einstein.[30] Insofern jedes Ergebnis von Beobachtung von der Art der Beobachtung ebenso abhängt wie vom beobachteten Objekt, müssen sich selbst die Naturwissenschaften mit der Relativität von Wahrheit oder einer Vielzahl möglicher Wahrheiten arrangieren.

Für die Sozialwissenschaften konstatierte der Soziolinguist William Labov in den 1970er Jahren Analoges: »Ziel linguistischer Erforschung der Sprachgemeinschaft ist herauszufinden, wie Leute sprechen, wenn sie nicht systematisch beobachtet werden; wir können diese Daten jedoch nur durch systematische Beobachtung finden.«[31] Labov nannte dies das »Beobachterparadoxon«,[32] das, stellt man in Rechnung, dass seine Datenerhebung per Tonband erfolgte, dem »medialen Apriori« der Medienwissenschaften durchaus nahe steht. Die meisten empirisch arbeitenden Sozialwissenschaftler weichen solcher Erkenntnis allerdings bis heute aus und halten sich dank Statistik und Wahrscheinlichkeitsrechnung an der Fiktion einer mathematisch fundierten Wahrheit fest. Immerhin beobachten sie nach wie vor überwiegend in der ersten Ordnung und liefern der Gesellschaft, vor allem aber der Politik, die notwendigen Daten. Einzig der Konstruktivismus kann für sich in Anspruch nehmen, den Naturwissenschaften gefolgt zu sein und in die Beobachtung zweiter Ordnung gewechselt zu haben. Aber Konstruktivismen gibt es mehrere und sie unterscheiden sich in ihren Schlussfolgerungen wie Einstein und die Quantenphysik: für die einen sind wahre Aussagen über die soziale Welt möglich, für die anderen entstammen alle Aussagen über die Welt gedanklichen Konstruktionen, deren Wahrheit in der Welt nicht aufweisbar ist. Niklas Luhmann, der sich selber einen »operationalen Konstruktivisten« nannte, war davon überzeugt, dass es Systeme wirklich gibt; »radikale Konstruktivisten« wie Heinz Förster dagegen halten jede Theorie für eine Konstruktion eigenen Rechts

30 Heisenberg, Walter: Änderung der Denkstruktur im Fortschritt der Wissenschaft, in: ders.: Schritte über Grenzen. Gesammelte Reden und Aufsätze, München/Zürich: Piper 1984, S. 242.

31 Labov, William: »Einige Prinzipien linguistischer Methodologie«, in: ders.: Sprache im sozialen Kontext, Bd.2, Königsstein: Athenäum 1978, S. 200.

32 Labov, William: Sprache im sozialen Kontext, Bd.1, Königsstein: Athenäum 1978, S. 271.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und verneinen jede Möglichkeit einer Verifikation außerhalb der selbst gesetzten wissenschaftlichen Kriterien.

Was aber hat das mit dem *direct cinema* zu tun? Ging es ihm je um wahre Aussagen über die Welt? Wollte es jemals objektiv sein? Ich denke ja, zumindest in ihren programmatischen Texten haben sich die amerikanischen Filmemacher so geäußert. Nach der »Gefangenschaft« des Dokumentarfilms in den jeweiligen politischen Systemen wollten sie die Welt so zeigen, wie sie ist, und es den ZuschauerInnen überlassen, welche Schlüsse sie daraus ziehen. Alles andere galt ihnen als »Propaganda«.

## 5. Wie aber ist die Welt?

Der kurze Streifzug durch die wissenschaftliche Diskussion über den Status des Beobachters hat immerhin erbracht, dass eine Beobachtung erster Ordnung diese Leistung weder erbringen noch garantieren kann, die Welt so zu zeigen, wie sie ist. Jeder beobachtet, was er beobachtet, und jeder muss damit rechnen, dass der andere die gleiche Welt anders sieht. Und so haben Beobachter zweiter Ordnung auch bald festgestellt, dass die Klassiker des *direct cinema* nicht nur der Wirklichkeit folgten, sondern ebenso einer Dramaturgie, die zutiefst durchdrungen war von der Ideologie des Wettbewerbs und der Vorstellung, dass es jeder im fairen Kampf zu etwas bringen kann. Sie sind also dem typischen *american dream* gefolgt, der Erfolg all jenen in Aussicht stellt, die sich wirklich anstrengen.[33]

Das Team um Drew wählte Wettbewerbssituationen aber auch deshalb aus, um Interaktion mit den Gefilmten zu vermeiden, denn es ist eine Tatsache, dass auch die Beobachteten beobachten, und zwar sich selbst im Akt des Beobachtetwerdens. Dass das Filmen von Menschen eine Handlung wechselseitiger Bezugnahmen darstellt, ist in den 1960er Jahren auch durchaus thematisiert worden. Während das frankophone *cinéma vérité* das anwesende Kamerateam als »Katalysator« für ein Verhalten begriff, das ohne Kamera eben gar nicht erst zustande gekommen wäre, versuchten die US-amerikanischen Filmemacher, ihre Anwesenheit vor Ort so gut wie möglich unsichtbar zu machen und verglichen sich mit »Fliegen an der Wand«.[34] Frederick Wiseman etwa filmt häufig Situationen, in denen seine Protagonisten anderen Filmemachern, meist Fernsehjournalisten, die Auskünfte geben, die auch er braucht, von den Personen selbst zu erfragen

33 Vgl. Mamber, Stephen: Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary, Cambridge, Mass.: MIT Press 1994.

34 Diese Aussage wird häufig Leacock zugeschrieben, der sich allerdings wie Pennebaker oder Maysles gegen den Ausdruck verwahrte. Siehe https://nonfics.com/its-time-to-stop-calling-observational-documentaries-fly-on-the-wall-3bdaef636104/ vom 3.2.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

sich aber weigert. In den Filmen der Maysles findet man sowohl beobachtende als auch intervenierende Verfahren; vor allem GREY GARDENS stellt die Interaktion zwischen den filmenden Brüdern und den um ihre Aufmerksamkeit buhlenden Beales mit Freude aus. Die beiden Frauen singen und tanzen vor der Kamera, die Tochter überschüttet David Maysles mit Komplimenten und vertraut ihm vor Kamera und Mikrofon sogar »Geheimnisse« an.

Filmemacher sind daher immer auch Beobachter zweiter Ordnung, Dokumentarfilmer zweiter Ordnung, egal, was sie selbst behaupten und unabhängig davon, inwieweit ihre Filme solche Interaktionen mit den Gefilmten zu sehen geben; bei der Aufnahme beobachten sie; sie treten ein in den Selektionsprozess von Objekt und Position, aber in der Montage beobachten sie ihre Beobachtungen und formen sie um. Und dabei haben sie alle Freiheiten, wie die unterschiedlichen Stile des beobachtenden Dokumentarfilms zeigen. Das *direct cinema* ist nicht nur die Feier des Hinterkopfes gewesen, sondern auch der Potlach verbrauchten Materials. PRIMARY zB standen für 50 Minuten Sendezeit 7 ½ Stunden Rohmaterial zur Verfügung, Wisemans Drehverhältnisse werden häufig mit 40 zu 1 benannt und der Produzent von Jean Rouch sprach einmal von einem »Werk«, das einzig die Entwicklerlauge kennen dürfte.[35]

Ende der 1960er Jahre geriet das *direct cinema* bereits in eine Krise. Das Team um Produzent Drew ging auseinander, nicht zuletzt, weil das Fernsehen nicht mehr mitzog und es immer schwieriger wurde, Gelder zu aquirieren, einzig Wiseman hatte im öffentlichen Fernsehen einen Gönner gefunden.[36] Die Maysles machten sich unabhängig und drehten eigene Filme u.a. sind sie die Chronisten der künstlerischen Arbeiten von Christo und Jeanne Claude gewesen. Leacock ging für die nächsten 25 Jahre an die Filmabteilung des MIT und arbeitete mit Super 8 und Video, Pennebaker drehte vor allem Musikfilme. Das *direct cinema* geriet aber auch massiv in die Kritik; seine Rhetorik von Authentizität und Wahrheit wurde theoretisch dekonstruiert, auch wurde manchen Filmen nachgewiesen, es beim Tonschnitt und in der Rekonstruktion der Chronologie mit der Wahrheit eben doch nicht so genau genommen zu haben. Und viele Kritiker vermissten angesichts zunehmender politischer Spannungen in den 1960er Jahren eine klare Aussage und wandten sich explizit politischen Dokumentaristen wie Emile de Antonio zu.

Doch selbst wenn die Gründerfiguren nicht mehr so im Vordergrund standen, hat das *direct cinema* überlebt, trotz legitimer Kritik und wechselnder Moden und

35 Braunberger, Pierre in René Predal (Hg.), »Jean Rouch, un griot gaulois«, in: Sonderheft CinemAction 17 (1982), S. 159.

36 Winston, Brian: Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln. Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren, in: Eva Hohenberger (Hg.), Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, Berlin: Vorwerk8 2009, S. 48ff.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Stile im Dokumentarfilm. Betrachtet man sein Zentrum und damit auch sein Erbe in der Legitimitätsdurchsetzung des Beobachtens, dann kann man feststellen, dass diese sich in solcher Weise ausgedehnt hat, dass sie auf alle und jeden übergegangen ist. Aber in der Demokratisierung der Produktionsmittel durch billige Videokameras und Smartphones ebenso wie in der ubiquitären Verbreitung jeglicher Spielart des Dokumentierens durch Netzplattformen erweist sich unsere heutige Gegenwart als genauso ambivalent wie die 1960er Jahre: dokumentieren bedeutet nach wie vor einerseits Beobachtung und die Produktion von Wissen, und andererseits genau dadurch Kontrolle über das Beobachtete, in der digitalen Gegenwart sogar Kontrolle über die Beobachtenden selbst.[37]

Bleibt man näher an den Filmen, dann findet man sein Erbe in jeder Reportage und jedem beobachtenden Dokumentarfilm mit Synchronton; Dave Saunders, der das amerikanische *direct cinema* kenntnisreich in der politischen Geschichte der USA verortet,[38] verweist auf Filmemacher wie Nick Broomfield, Molly Dineen, Barbara Kopple und sogar auf Michael Moore, und die Liste ließe sich umfänglich erweitern, denkt man daran, dass dem Dokumentarfilm erst mit dem *direct cinema* die ganze Welt des alltäglichen Sprechens, aller Dia- und Ideolekte zugefallen ist.

Doch es wäre eben auch danach zu fragen, was die Reality-Formate des Fernsehens dem *direct cinema* zu verdanken haben. In gewisser Weise ist das Fernsehen zu einer Experimentalanordnung (zurück)gekehrt, wie sie schon Zimbardo unternommen hatte. In seinen Reality-Formaten setzt es Laiendarsteller in feststehende Settings, stellt ihnen immer gleiche Aufgaben und beobachtet sie bei der Lösung. In solchen Formaten trägt es die Idee des Wettbewerbs und der Selbstoptimierung fort, die schon das frühe *direct cinema* geprägt hatte, und es verspricht Prominenz und Kapital, wie es Andy Warhol seinen Antistars in Aussicht gestellt hatte.

Von heute aus ist das *direct cinema* aber auch ohne seine Gegenspieler kaum zu denken; sie kamen aus dem Dokumentarfilm selbst, aus den Sozialwissenschaften und der Kunst sowie aus einer sich politisierenden und antirealistisch eingestellten Filmwissenschaft. Auf all diesen Feldern wurde die naive Rhetorik des direct cinema mit seiner als unproblematisch propagierten Position wertfreier Beobachtung zu Recht kritisiert. Darüber hinaus wurde in der Kunst nicht nur der Film – der sogar eher weniger – sondern die ganze Welt der Massenmedien

37 Ort und Zeit der jeweiligen Foto- und Filmaufnahmen wurden im Falle der Bilder aus Abu Ghraib beispielhaft vom eingesetzten Gutachter minutiös rekonstruiert. Diese Rekonstruktion wurde von Errol Morris in seinem Film Standard Operating Procedure (USA 2008) visuell in Szene gesetzt.

38 Saunders, Dave: Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties, London: Wallflower 2007, S. 191.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zunehmend reflektiert und kritisiert. In RAPE, einem Film von Yoko Ono und John Lennon aus dem Jahr 1969, wurden beispielhaft auch die ethischen Probleme des *direct cinema* in Szene gesetzt. RAPE, von dem manche meinen, er sei eine Abrechnung der Stars Lennon und Ono mit den sie verfolgenden Paparazzi gewesen, verweist auf Wildenhahns Mahnung zurück, das *direct cinema* habe einen Moment des Voyeuristischen an sich, wenn man es thematisch nicht beschränke. Der Film zeigt die penetrante Verfolgung einer Frau durch ein Kamerateam; immer wieder wendet sie sich den Filmemachern zu und bittet darum, sie in Ruhe zu lassen. Die Ignoranz des Teams, das ihr schließlich bis in ihre Wohnung folgt, wirft nach einiger Zeit auch die Frage nach der Täuschung auf.[39] Doch der Verdacht, es könne, was wir sehen womöglich nur inszeniert gewesen sein, und die Welt sei in Wirklichkeit ganz anders als Film und Fernsehen sie uns zeigen, dürfte in unserer medienüberwachten Welt kaum mehr auszuräumen sein. Dem Wahrheitsversprechen medialer Weltkonstruktionen folgt der Zweifel immer nach, denn jeder beobachtet, was er beobachtet, und jeder andere beobachtet anders. Trotzdem wird das Beobachten so schnell nicht aufzugeben sein und wir werden wohl lernen müssen, mit verschiedenen Weltsichten zurecht zu kommen. Denn auch wenn sich die Ideologie des *direct cinema* überlebt und die Aufzeichnungstechniken und Distributionsmöglichkeiten verändert haben, ist seine Basis der technikgestützten Beobachtung genauso wenig rückgängig zu machen wie das Labov'sche Beobachterparadoxon aufgehoben werden kann.

*Bei diesem Text handelt es sich um die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der unter dem Titel »Im Reich der Beobachtung. Geschichte und Erbe des direct cinema« im März 2017 im Rahmen der Tagung zdok an der Hochschule der Künste in Zürich gehalten wurde. Der Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung des Graduiertenkollegs in Bochum wurde zwischenzeitlich unter dem Titel »Die Suche nach der Wahrheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Recht« publiziert in Öhner, Vrääth/Stölzl, Lena (Hg.), Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 2018.*

## Literatur

Adelmann, Ralf et al. (Hg.), Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK 2002.

Beyerle, Mo: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre, Trier: WVT 1997.

39 Was die Darstellerin Eva Majtaler, eine Österreicherin, die sich seinerzeit illegal in Großbritannien aufhielt, im Vorfeld über das Projekt wusste, ist unklar.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Braunberger, Pierre in René Predal (Hg.), »Jean Rouch, un griot gaulois«, in: Sonderheft CinemAction 17 (1982), S. 159.
Cavell, Stanley: »Die Tatsache des Fernsehens«, in: Ralf Adelmann et al. (Hg.), Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK 2002, S. 144ff.
Decker, Christof: Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm, Trier: WVT 1995.
Decker, Christof: »Richard Leacock and the Origins of Direct Cinema. Reassessing the Idea of Uncontrolled Cinema«, in: Beate Engelbrecht (Hg.), Memories of the Origins of Ethnographic Film. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2007, S. 31-47.
Deleuze, Gilles: »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in: ders.: Unterhandlungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-262.
Einstein, Albert: Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie (allgemeinverständlich), Braunschweig: Vieweg und Teubner 1920.
Ekman, Paul: Gefühle lesen – Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren, Heidelberg: Springer 2004.
Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983.
Fraller, Elisabeth: »To see things as they are. Direct Cinema und die Renaissance des dokumentarischen Films«, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaften 10 (2007), S. 41-56.
Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München/Zürich: Piper 1969.
Grimshaw, Anna/Ravetz, Amanda: Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life, Bloomington/Indianapolis: Combined Academic Publisher 2009.
Hall, Edward: Die Sprache des Raumes, Düsseldorf: Schwann 1976 [orig. 1966].
Heisenberg, Walter: »Änderung der Denkstruktur im Fortschritt der Wissenschaft«, in: ders.: Schritte über Grenzen. Gesammelte Reden und Aufsätze, München/Zürich: Piper 1984, S. 239-251.
Hohenberger, Eva (Hg.): Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, Berlin: Vorwerk8 2009.
Kreimeier, Klaus: »Dokumentarfilm 1892-1992. Ein doppeltes Dilemma«, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans-Helmut Prinzler (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 391-416.
Labov, William: Sprache im sozialen Kontext, Bd.1, Königsstein: Athenäum 1976.
Ders.: Sprache im sozialen Kontext, Bd.2, Königsstein: Athenäum 1978.
Leacock, Richard: For an Uncontrolled Cinema, in: Film Culture 22/23 (1961), S. 23-25.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

Maassen, Sabine et al. (Hg.): Bilder als Diskurse. Bilddiskurse, Weilerswist: Velbrück 2006.

Mamber, Stephen: Cinéma Vérité in America. Studies in Uncontrolled Documentary, Cambridge/Mass.: MIT Press 1994.

Marsolais, Gilles: L'Aventure du cinéma direct, Paris: Les 400 Coups 1974.

Masters, William/Johnson, Virginia: Die sexuelle Reaktion, Reinbek: Rowohlt 1970.

McLane, Betsy: A New History of Documentary: Second Edition, New York/London: Continuum 2012.

Nichols, Bill: »Die Dokumentarfilme von Frederick Wiseman. Theorie und Struktur«, in: Eva Hohenberger (Hg.), Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, Berlin: Vorwerk 8 2009 [org. 1981].

Nick, Peter: Zur Erkenntnisfigur des Beobachters. Entwurf einer anthropologischen Konzeption des erkennenden Subjekts, Tübingen: Brandes & Apsel 2001.

Öhner, Vrääth/Lena Stölzl (Hg.), Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8 2009.

Potts, James: »An Interview with Jean Rouch«, in: Educational Broadcasting International 11/2 (1978), S. 74-78.

Reichert, Ramon: Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens, Bielefeld: transcript 2007.

Roth, Wilhelm: Der Dokumentarfilm seit 1960, München/Luzern: Bucher 1982.

Saunders, Dave: Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties, London: Wallflower 2007.

Scherer, Robert/Baker, Bud: »Exploring Social Institutions through the Films of Frederick Wiseman«, in: Journal of Management Education 23/2 (1999), S. 143-153.

Vogels, Jonathan B.: The Direct Cinema of David and Albert Maysles, Carbondale: Southern Illinois University Press 2005.

Wieviorka, Annette/Lindeperg, Sylvie (Hg.): Le moment Eichmann, Paris: Albin Michel 2016.

Wildenhahn, Klaus: Über synthetischen und dokumentarischen Film. 12 Lesestunden, Frankfurt a./M.: Kommunales Kino 1975.

Williams, Linda: HardCore. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1995.

Winston, Brian: »Ein Rätsel in einem Geheimnis mit sieben Siegeln. Frederick Wiseman und das öffentliche amerikanische Fernsehen in den siebziger Jahren«, in: Eva Hohenberger (Hg.), Frederick Wiseman. Kino des Sozialen, Berlin: Vorwerk8 2009, S. 43-66.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

## Online

Leacock, Richard: For an Uncontrolled Cinema, in: Film Culture 22/23, 1961, S. 25. Online unter: www.ubu.com/papers/leacock_richard-uncontrolled_cinema.html vom 3.1.2019.

Leacock, Richard: A Search for the Feeling of Being There (1997). Online unter: http://mf.media.mit.edu/courses/2006/mas845/readings/files/RLFeeling%20of%20Being%20There.pdf vom 3.1.2019.

https://www.paulekman.com/about/about-paul-ekman-group-llc/ vom 4.2.2019.

https://nonfics.com/its-time-to-stop-calling-observational-documentaries-fly-on-the-wall-3bdaef636104/ vom 3.2.2019.

## Filmografie

An American Family (USA 1973, R: Alan und Susan Raymond)
Chronique d'un été (F 1960, R: Jean Rouch und Edgar Morin)
der Auftritt (D 1996, R: Harun Farocki)
Die Blume der Hausfrau (D 1998, R: Dominick Wessely)
Die Fussbroichs (D 1989-2001, I: Ute Diehl)
Grey Gardens (USA 1975, R: Albert und David Maysles)
Les Maitres fous (F 1955, R: Jean Rouch)
Primary (USA 1960, R: Richard Drew)
Rape (USA 1969, R: Yoko Ono und John Lennon)
Salesmen (USA 1969, R: Albert und David Maysles)
Standard Operating Procedure (USA 2008, R: Eroll Morris)

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Mockumentary – Eine Theorie

*Oliver Fahle*

## 1. Begriffs- und Problembestimmung

Das Mockumentary ist ein interessantes Format zur Exploration des Dokumentarischen. Als Kofferwort (englisch *(to) mock* = ›vortäuschen‹, ›verspotten‹ *(sich mokieren)* und *documentary* = ›Dokumentarfilm‹) siedelt es sich an der Grenze von Dokumentarischem und Fiktion an. Es ist eher dem Spielfilm zuzuordnen, weil die als dokumentarisch ausgegebenen Szenen von Schauspielern verkörpert und in der jeweilig dokumentarisch anmutenden Form vollkommen inszeniert sind. Oberflächlich mag es um das Verspotten gehen, also etwa darum, sich über die Absicht von Dokumentarfilmen, die meinten, die Welt sei tatsächlich dokumentierbar, zu mokieren. Auf den zweiten Blick jedoch sind Mockumentaries Grenzgänger, welche die Trennung von Faktualem und Fiktionalem und die damit einhergehenden notwendigen ontologischen, aber auch rezeptionsästhetischen Bedingungen filmphilosophisch hinterfragen. Darauf weist das englische Verb ›to mock‹ hin, denn es heißt zwar durchaus verspotten, aber eben auch ›vortäuschen‹, ›erproben‹, ›nachmachen‹ und ›simulieren‹, sodass weitere relevante Kontexte inbegriffen sind, die sich nicht nur auf das Verspotten beschränken.

Laut einer gängigen Definition ist ein Mockumentary »ein Filmgenre und die Bezeichnung für einen fiktionalen Dokumentarfilm, der einen echten Dokumentarfilm oder das ganze Genre parodiert. Dabei werden oft scheinbar reale Vorgänge inszeniert oder tatsächliche Dokumentarteile in einen fiktiven bzw. erfundenen Zusammenhang gestellt. Es ist ein geläufiges filmisches Genremittel für Parodie und Satire und setzt sich somit oft dafür ein, ein stärkeres medienkritisches Bewusstsein beim Publikum zu schaffen«.[1] Die umfassendste englischsprachige Referenz stammt von Jane Roscoe und Craig Hight, die folgende Definition anbieten: »Our definition of mock-documentary is specifically limited to *fictional* texts; those which make a partial or concerted effort to appropriate

1 https://de.wikipedia.org/wiki/Mockumentary vom 13.02.2020. Vergleiche auch die ähnlich gelagerte Definition des Kieler Lexikon der Filmbegriffe: http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125 vom 13.02.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject.«[2] Dies wirft jedoch die Frage auf, warum Filme dies tun sollten. Warum sollten sie dokumentarische Codes aufnehmen, um ein fiktionales Thema zu repräsentieren? Einerseits geht es dem Mockumentary sicherlich darum, mit filmischen Erzählformen zu experimentieren, die durch hybride Medienformate hervorgebracht werden. Dennoch schwingt im Mockumentary, so meine ich, die Frage nach der Wahrheitsfähigkeit des Dokumentarfilms mit. Er ist also ein Format, dass die bei allen Dokumentationen im Raum stehenden Fragen nach ontologischen und epistemischen Anteilen von Wissen sowie nach den Wahrnehmungen und Annahmen, die diese konstituieren, behandelt. Dazu gibt es aktuell eine Reihe von Diskussionen. So verweist Andreas Sudmann darauf, dass Mockumentaries zwar repräsentationskritisch auftreten, dies aber selten wirklich einlösen.[3] Philipp Blum erinnert daran, dass ein Text »selbst nichts über seinen Status als faktual oder fiktional mitteilen kann«[4]. Er beschreibt Mockumentaries als Teil einer zunehmenden Verflüssigung zwischen dem Dokumentarischen und Fiktionalen, zwischen Erzählen und Zeigen, zwischen Realem und Imaginiertem, die er als ›queer‹ einordnet. Im Mockumentary werden durch die Fragen nach dem Verhältnis von Dokumentation und Erzählung, von Vorgefundenem und Hinzugedachtem Wahrheitserwartungen und -ambitionen hervorgerufen, die diesen nicht nur als reflexive Verarbeitung der Konventionen und Codes des Dokumentarfilms, sondern auch als medienphilosophische Disposition in den Blick geraten lassen. Schon der wohl erste Mockumentary der Filmgeschichte, Luis Buñuels Las Hurdes. Tierra sin Pan (ES, 1933), lässt die Zweifel an der Aufrichtigkeit und Authentizität des Dokumentierten in eine prekäre Frage nach den Möglichkeiten der Wahrheit des Faktualen münden.[5] Mockumentaries sind also Erzählexperimente an der Grenze von Dokumentieren und Fingieren, sie sind aber dabei auch Experimente mit der Wahrheit und führen in Grundlagendiskussionen zum Dokumentarischen.

Daher sollen zunächst grundlegende Hinweise zum Dokumentarischen erfolgen, die vom Mockumentary verarbeitet werden. Danach sollen die Eigenschaften des Täuschens und Dekonstruierens im Mittelpunkt stehen, deren Be-

2 Roscoe, Jane/Hight, Craig: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press 2001, S. 2.

3 Sudmann, Andreas: »Fake-Dokus und ihr Beitrag zur Krise der Repräsentationskritik«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 19, 2/2018. Bielefeld: transcript 2018, S. 52. Vergleiche auch den Schwerpunkt des Heftes zu den Faktizitäten.

4 Blum, Philipp: Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ›queeren‹ Filmensembles. Marburg: Schüren 2017, S. 16.

5 Fahle, Oliver: »Das Postfaktische und der Dokumentarfilm«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, 9/2 (2018), Hamburg: Meiner 2018, S. 155. Russell, Catherine: Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video. Durham: Duke University Press 1999, S. 28-40.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

trachtung zu einer filmischen Positionierung zur Frage nach der Wahrheit führt, die wiederum im Verhältnis des Dokumentierten zur Kamera thematisiert wird. Schließlich wird in einem letzten Schritt der Mockumentary als medienphilosophische Operation der Wahrheit begründet werden, die ihn als Tätigkeit der Dekonstruktion begreift. Dazu wird es erforderlich sein, den Begriff im Anschluss an Jacques Derrida dezidiert schärfer zu konturieren, als es filmwissenschaftliche Studien oftmals tun, die darin lediglich eine reflexive Auseinandersetzung mit den Wahrheitsansprüchen des Dokumentarischen verbinden, ohne das damit implizierte Wahrheitsprojekt genauer zu erkennen. Anhand der prominenten Mockumentaries Forgotten Silver (Peter Jackson, Neuseeland 1995), C'est arrivé prés de chez vous (engl.: Man bites dog, Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux, André Bonzel, B 1993) und Fraktus (Lars Jessen, D 2012) werden diese Positionierungen im Folgenden entwickelt werden.

## 2. Mockumentaries als Parodie und Kritik des Dokumentarfilms?

Mockumentaries sind angesagt. Seit den 1980er Jahren sind zahlreiche interessante Produktionen entstanden, die eine Tradition fortsetzen, die mit Orson Welles‹ Radiofeature War of the worlds, Luis Buñuel Las Hurdes (1933) oder Das Millionenspiel (ZDF 1970) bekannte Vorläufer aufweisen. In einer gewissen Häufung treten Mockumentaries jedoch erst in einer avancierten, postmodernen Medienumgebung auf, in der die Verwechslungen zwischen dem Realen und dem Fingierten anwachsend auch den gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskurs prägen. Filme wie Zelig (Woody Allen, USA 1993) This is spinal tap (Rob Reiner, USA 1984) oder eben C'est arrivé près de chez vous sind daher als Antworten auf die mediale Lage zu verstehen, die durch die anwachsende Verbreitung und Entfaltung dokumentarischen Materials seit spätestens den 1960er Jahren charakterisiert ist. Die flexible Verfügbarkeit von Kamera und Ton, die seitdem in den entsprechenden, bis heute relevanten Ausprägungen des direct cinema und des cinéma vérité aufgetreten ist und danach immer wieder gesteigert und erweitert wurde, ist hier ebenso entscheidend wie die massenhafte Nutzung des Dokumentierens in den Medien Fotografie, Fernsehen, Video sowie aktuell in sozialen und mobilen Medien. Es wird ständig und überall in allen medialen Formaten dokumentiert. Die zirkulierenden Aufzeichnungen sind allgegenwärtig und verändern das klassische, durch Autoritäten wie ausgebildete Dokumentarfilmer oder Institutionen abgesicherte Verständnis des Dokumentarischen, was als das Neodokumentarische bezeichnet werden kann. Dieser Begriff erscheint mir deshalb passend, weil tatsächlich neue dokumentarische Formate und Ästhetiken entstehen, etwa in den Selbstdokumentationen und experimentellen

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bildtechniken, die Hito Steyerl als Unschärferelation[6] bezeichnet. Letztendlich führen diese Ausweitungen der dokumentarischen Praktiken auch dazu, dass sich der Spielfilm reflexiv mit diesen auseinandersetzt und das Dokumentarische als inszenierte Form imitiert. Diese Imitation sorgt dafür, dass die Grenze zwischen dem Realen und dem, was der Film ausschließlich für die Inszenierung hinzugefügt hat, neu verhandelt wird.

Doch bevor sich diese epistemologische Dimension erschließt, stehen andere Operationen im Zentrum der Analyse des Mockumentary. Was sich zu einer großen Form erhebt, wie es beim Dokumentarfilm, einschließlich seiner Subformate, seit einigen Jahrzehnten der Fall ist, und dabei auch eine gewisse Autorität beansprucht, sieht sich der Parodie und der Kritik ausgesetzt. Roscoe/Hight sehen daher vor allem drei relevante Ebenen mockumentarischer Praxis, also der Aneignung von Codes und Konventionen des Dokumentarischen durch den fiktionalen Film: Parodie, Kritik und Dekonstruktion.

Parodie und Kritik sollen sicherlich ein aufmerksames und gegebenenfalls medienkritisches Bewusstsein stärken und zugleich auf die Anschlussfähigkeit dokumentarfilmischer Konventionen an den Spielfilm hinweisen. Dabei wird besonders die zentrale Definition des Dokumentarfilms ins Visier genommen, die vielleicht von Bill Nichols am prägnantesten formuliert wurde:

> Documentary films speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory.[7]

In Abwandlung dieser zunächst plausiblen Begriffsbestimmung würde ich darüber hinausgehend den spezifischen Anspruch des Dokumentarfilms so definieren, dass der Dokumentarfilm von tatsächlichen aktuellen oder vergangenen Ereignissen, echten Menschen und Dingen und realen Orten handelt und diese jeweils auf eine Weise wiederzugeben beansprucht, bei der weder von Fälschung noch von (reiner) Fiktion gesprochen werden kann. Das kann natürlich nicht heißen, dass Dokumentarfilme keine fiktionalen Anteile haben, die durch Aufnahmeapparatur, Auswahl und Arrangement von Bildausschnitten, Beleuchtungen, Personen, durch Montage und verschiedene Konstruktionsmechanismen des Films ohnehin herbeigeführt werden. Dennoch bleibt es ein unverzichtbarer Anspruch des Dokumentarfilms, nicht zu fälschen oder, um es mit Dirk Eitzen zu formu-

6 Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien/Berlin: Turia&Kant 2008, S. 7-17.

7 Nichols, Bill. Introduction to Documentary, Bloomington: Indiana University Press 2010, S. 14.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lieren: nicht zu lügen.[8] Dies bedeutet: Das Dokumentierte muss der realen Welt angehören und die audiovisuelle Darstellung muss wiederum angemessen kommunizieren, dass dies der Fall ist.

Das medien- respektive dokumentarfilmkritische Bewusstsein der Mockumentaries gilt nun zuvorderst diesen Einschreibungen der realen Welt und stellt die Verfahren, die bezeugen sollen, dass es sich wirklich um solche Einschreibungen handeln würde, ins Zentrum der ästhetischen Auseinandersetzung. Die reale Welt könnte so definiert werden, dass sie das ist, was auch außerhalb des Dokumentarfilms Bestand hat oder hätte, das nahe an dem ist, was der Filmologe Etienne Souriau schon in den 1950er Jahren als afilmische Wirklichkeit bezeichnet hat.[9] Diese wiederum kann im Film überhaupt nur in den Blick kommen als das Profilmische, also als afilmische Wirklichkeit, die filmisch bearbeitet wird, eben durch die bereits erwähnten Operationen von technischen, ästhetischen und filmökonomischen Selektionen. Verkürzt kann man sagen: Das Profilmische ist das Afilmische, das durch den Film erblickt werden kann, oder im Anschluss an Frank Kessler formuliert: Die dokumentarisierende Lektüre versucht, das Profilmische zu rekonstruieren, was in der Folge meist dazu führt, dass man sich ein Urteil über bestimmte Merkmale oder Ereignisse der afilmischen Wirklichkeit bilden kann.[10]

Auf Basis dieser Definitionen ist es sinnvoll zu behaupten, dass die Qualität des Mockumentary, neben der Parodie, vor allem darin liegt, dass er den Dokumentarfilm als Konstruktion entlarven soll. Maren Sextro schreibt in ihrer Studie zum Mockumentary:

> Gerade in der behaupteten Referentialität, d.h. der Übereinstimmung des (Ab-) Bilds mit dem Abgebildeten lag die Stärke der dokumentarischen Bilder. Sie schienen das dokumentarfilmtypische Versprechen eines »So ist es gewesen« zu enthalten. Mockumentaries führen diese Behauptung allerdings ad absurdum: ›They [die Mockumentaries, Anmerkung der Verf.] appropriate documentary aesthetics to create a fictional world thereby severing the direct relationship between the image and the referent‹.[11]

8 Eitzen; Dirk: »Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus«, in: montage a/v, 7/2 (1998), S. 13-44.

9 Souriau, Etienne: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, in: montage a/v 6/2 (1997), S. 140-157.

10 Kessler, Frank (1998): »Fakt oder Fiktion. Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder«, in: montage a/v 7/2 (1998), S. 71.

11 Sextro zitiert Roscoe/Hight (2001) in: Sextro, Maren: Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms. Berlin: Universitätsverlag der Technischen Universität Berlin 2009, S. 73.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Obwohl es richtig ist, dass der Wahrheitsanspruch des Dokumentarfilms auch auf Referentialität gründet, so ist es doch nicht nur diese Dimension, die Glaubhaftigkeit verkörpert. Die von Roger Odin benannte Unterscheidung zwischen dokumentarisierender und fiktivisierender Lektüre[12] – also das Wissen um den abverlangten Rezeptionsmodus – wird nur in sehr seltenen Fällen wirklich durcheinander gebracht. Vorinformationen, Vorspann, Kameraführung, Adressierung der Kamera durch Protagonisten, Herstellung oder das Ausbleiben einer Narration oder Diegese sowie die institutionellen Rahmungen sorgen dafür, dass Zuschauer im Normalfall schnell wissen, mit welcher Art von Film sie es zu tun haben. Selten gelingt es Mockumentaries, Referenzialität vorzugeben, wo fiktionale Repräsentativität vorliegt. So haben viele Zuschauer offenbar Peter Jacksons Mockumentary Forgotten Silver als authentisch gesehen und waren anschließend empört über die Tatsache, dass sich Jackson diese Geschichte über den Stummfilmregisseur Colin McKenzie, der so innovativ war, dass man die Filmgeschichte hätte umschreiben müssen, nur ausgedacht hatte. McKenzie hätte demnach das erste Bewegungsbild auf dem Fahrrad aufgenommen, die Technisierung der Entwicklung des Filmmaterials mithilfe des Einsatzes von Hühnereiweiß vorangetrieben, den ersten Tonfilm (aber ohne Erfolg, weil die Schauspieler nur Chinesisch sprachen) sowie den ersten Farbfilm gedreht, den ersten Flugzeugflug ein halbes Jahr vor dem historisch verbürgten ersten Flug gefilmt und, damit nicht genug, den ersten Blockbuster inszeniert (mit dem Titel: Salome).

Frank Kessler berichtet von einem anderen Fall des niederländischen Regisseurs Lodewijk Crins, der in seinem Film (Kutzooi, NL 1995) drei Jungen folgt, die die Schule schwänzen und sich aus Langeweile gefährlichen Spielen hingeben, wobei einer bei einem Unfall beide Arme verliert. Der Film wurde vom Publikum als Dokumentarfilm und als authentische Reportage gesehen, bis der Regisseur nach der Vorstellung mit dem völlig unversehrten Unfallopfer auftrat.[13] Ohne zusätzliche Informationen können solche Filme durchaus als Dokumentarfilme wahrgenommen werden, wobei sie interessanterweise einen hohen dokumentarischen Wert haben [oder: behalten?], obwohl sie als Spielfilme ›enttarnt‹ werden. Denn die Reaktionen auf die Filme dokumentieren ja Erwartungshaltungen, Ambitionen, Enttäuschungen und Reaktionen, die als das Dokumentarische zweiter Ordnung erfasst werden können.

Diese aufschlussreichen Experimente, mit denen etwa ein Jan Böhmermann in seiner bis 2019 ausgestrahlten Fernsehsendung Neo Magazin Royale spielte, funktionieren nur ein einziges Mal, denn wenn die Täuschung einmal aufgedeckt

12 Odin, Roger: »Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre«, in: Eva Hohenberger, (Hg.), Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 1998, S. 259-275.

13 F. Kessler: »Fakt oder Fiktion«. S. 73.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ist, ist zumindest dieser Aspekt ausgeschöpft. Und es sind eben seltene Fälle, in denen dies vollständig gelingt. Dennoch sind diese Filme wichtig, und zwar wegen ihrer Doppelbödigkeit. Denn selbst wenn ihnen die vollständige Täuschung nicht gelingt, nicht zuletzt deshalb, weil sie sie gar nicht anstreben, weisen diese Beispiele darauf hin, dass der Mockumentary ein epistemisches Problem des Dokumentarischen behandelt. Meine These ist daher, dass es ihm gar nicht zuvorderst darum geht, die Zuschauer zu täuschen, sondern vielmehr darum, sie aufzuklären und zwar über die Natur oder die Realität des Dokumentarfilms und des Dokumentarischen. Auch wenn Mockumentaries letztendlich Spielfilme sind, so verfolgen ihre Inszenierungsweisen die Strategie, den Dokumentarfilm als philosophisches, oder genauer, epistemologisches Problem zu verstehen. Um diese Doppelbödigkeit des Mockumentary zu erfassen, sind Parodie und Kritik nur die ersten, vor allem auf Unterhaltung abzielenden Schritte. Die von Roscoe/Hight erwähnte Funktion der Dekonstruktion geht darüber hinaus.

## 3. Das Mocku-Dokumentarische als Ordnungsverlust

Dekonstruktion wurde von Jacques Derrida als philosophische Methode in den 1960er Jahren entwickelt und als groß angelegte Kritik an der abendländischen Philosophie, besonders an der Metaphysik und ihrem Logozentrismus, vorgetragen. Die Konsequenzen der Dekonstruktion für die Philosophie und damit für das geisteswissenschaftliche Denken werden immer noch intensiv diskutiert.[14] Aus medienwissenschaftlicher Sicht ist sie zunächst interessant, weil die Arbeit der Dekonstruktion nicht die übergeordneten Bedeutungen, sondern die Prozesse der Signifikanten in den Blick nimmt und besonders mit der Stimme und der Schrift auch explizit mediale Operationen. Zugleich ist Dekonstruktion aber auch ein Modewort, das für alle Verfahren verwendet wird, die auf kritisch-reflexive Weise einen medial verfassten Gegenstand zerlegen. Jane Roscoe und Craigh Hight sehen die Dekonstruktion, neben der Kritik und der Parodie, als dritte wesentliche Funktion des Mockumentary:

> The mock-documentaries represent the ›hostile‹ appropriation of documentary codes and conventions, and can be said to bring to fruition the latent ›reflexivity‹ which we argue is inherent to mock-documentary's parody of the documentary project. Despite their apparent subject matter, these are texts where the documentary form itself is the actual subject. Here, the filmmakers are attempting to

14 Vgl. Seel, Martin: »Der Geist der Dekonstruktion. Vom Philosophieren nach Derrida«, in: ders.: Paradoxien der Erfüllung. Philosophie Essays. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 231-243.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

> engage directly with factual discourse, and effectively to encourage viewers to develop a critical awareness of the partial, constructed nature of documentary.[15]

Es wird deutlich, dass für Roscoe/Hight Parodie, Kritik und Dekonstruktion Grade der Verschiebung und keine fest abgrenzbaren Kategorien darstellen. Die Dekonstruktion schärft die in der Parodie nur latent vorhandene Reflexivität des Mockumentary und baut sie zu einer veritablen Kritik der dokumentarischen Form aus, die wiederum eine kritische Haltung des Zuschauers verstärkt. Die Arbeit der Dekonstruktion bezieht sich demnach auf das Versprechen des Dokumentarfilms, eine objektive Beziehung zwischen Film und Referent oder Wirklichkeit wiederzugeben. In einer Art ›feindlichen Übernahme‹ werden die dokumentarischen Verfahren übernommen, um ihre faktuale Ausrichtung zu unterlaufen. Die Dekonstruktion setzt also, so möchte ich argumentieren, an der schärfsten Trennlinie zwischen faktualen und fiktionalen Äußerungen an, wie sie etwa im Journalismus gilt. Eines der meist diskutierten Beispiele der Filmgeschichte, auf das sich auch Roscoe/Hight beziehen, ist der bereits erwähnte Film C'est arrivé prés de chez vous, einer der radikalsten und schwärzesten Mockumentaries bis heute, der unter dem deutschen Titel Mann beisst Hund bekannt geworden ist. Die belgischen Regisseure und damaligen Filmhochschulstudenten Rémy Belvaux, Benoît Poelvoorde und André Bonzel, die den Film verantworten, spielen auch selbst die Hauptrollen.

Mann beisst Hund handelt von dem Serienkiller Benoît, der während seiner ›Tätigkeit‹ von einem Filmteam begleitet wird. Zunächst bleibt das Filmteam meist unsichtbar, während Ben ständig die Kamera, den Zuschauer, aber auch das Filmteam adressiert. Nach und nach tritt das Filmteam jedoch hervor und wird Teil der Aktion. Man geht abends gemeinsam essen und trinken im Pub, immer öfter sind die Filmemacher selbst im Bild zu sehen. Schließlich greifen sie stärker ins Geschehen ein, kommen der Aufforderung Bens nach, ihm dabei zu helfen, eine Leiche wegzuschaffen, bis sie sich schließlich selbst an einem Mord beteiligen und sich bereichern. Im Laufe des Drehs, der eigentlich keinen anderen Zweck hatte, als den Alltag von Ben zu beobachten, der zwischen banalem Dasein und Schwerkriminalität changiert, bereichert durch vielseitige philosophische und auch gesellschaftskritische Betrachtungen zum Leben allgemein, sterben auch zwei Tontechniker (das Team ist zu dritt), die jeweils ersetzt werden.

Der Film nimmt auf das viel diskutierte Genre des Reality TV Bezug, das Anfang der 1990er Jahre im Zuge der Etablierung des Privatfernsehens in Europa auf dem Vormarsch war und die Grenzen zwischen journalistischem und kollaborativem Verhalten der Berichterstatter erodieren ließ. In Deutschland etwa stellte das als »Geiseldrama von Gladbeck« bezeichnete Ereignis eine Zäsur der Medienbe-

15 J. Roscoe/C. Hight: Faking it, S. 160.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

richterstattung dar, in dem zwei Entführer im August 1988 zwei Tage mit Geiseln durch Deutschland fuhren, dabei Menschen erschossen, während sich Journalisten zwischendurch mit den Geiselnehmern unterhielten und die Arbeit der mit dieser Situation überforderten Polizei behinderten.

Roscoe/Hight sehen das dekonstruktive Verfahren nun im zunehmenden Verschwinden der Distanz zwischen Dokumentarfilmer und dem gefilmten Thema. Die Filmleute werden von Beobachtern zunächst zu Zeugen und dann zu Teilnehmern und Tätern:

> Remy starts to appear more consistently within shots and the crew seem to be moving from ›outsiders‹ looking in on the events to ›insiders‹ who are part of the action. The distance between camera (viewer) and object begins to diminish both metaphorically and literally, and the documentary look starts to be de-objectified.[16]

Der Prozess der Dekonstruktion liegt also in der zunehmenden De-Objektivierung des dokumentarischen Blicks, welche durch die Beteiligung der Filmemacher am scheinbar objektiven Geschehen provoziert wird. In Anlehnung an Bill Nichols könnte man sagen, dass hier ein Übergang vom observational mode (also dem Modus reiner Beobachtung) zum participatory mode vorliegt (also dem Modus der Beteiligung des Filmemachers am dokumentarischen Geschehen).[17] In gewisser Weise radikalisiert Mann beisst Hund damit nur die Mechanismen, die im direct cinema und im cinema vérité entwickelt worden sind.

Die Handkamera rückt, wie im direct cinema, so nahe ans Geschehen heran, dass die Distanz zwischen diesem und der objektiven, distanzierten Beobachtung reduziert wird. Das Filmteam wiederum partizipiert an den gefilmten Handlungen, ähnlich wie im cinéma vérité, und bringt sie damit auch mit hervor. Da das cinéma vérité jedoch von Beginn an die teilnehmende Konstruktion der Filmemacher offenlegt, kann in Mann beisst Hund kaum von einer Dekonstruktion des cinéma vérité gesprochen werden. Die von Roscoe/Hight sogenannte De-objektivierung des dokumentarischen Blicks kann hier nur dem direct cinema und auch darin nur einem speziellen, journalistisch geprägtem Reportagestil, der Objektivität vorgibt, zugeschrieben werden.

Die Dekonstruktion im Sinne Derridas kann als Zerlegung eines Textes oder einer Äußerungsform in ihre materialen Bestandteile verstanden werden, wodurch eine andere (text-)immanente Logik oder weitere zu Grunde liegende Strukturen zum Ausdruck kommen als die, die der Text oder die Äußerungsform

16 J. Roscoe/C. Hight: Faking it, S. 173.

17 B. Nichols: Introduction to Documentary, S. 31-32.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ohne eine solche Zerlegung vorgeben würde.[18] Auf Basis dieser Definition ist Roscoe/Hight insoweit zuzustimmen, dass Mann beisst Hund mit dem de-objektivierenden Zugang innere Widersprüche des rein beobachtenden Blicks offenlegt. Denn die Filmemacher werden keineswegs als per se sensationslüstern wie man es etwa von einer billigen Mediensatire erwarten dürfte, dargestellt. Sie verhindern zwar auch die Morde nicht, verstehen sich jedoch zunächst als radikale und reine Beobachter des Geschehens, in das sie sich gar nicht einmischen wollen. Sie lehnen es auch erst einmal ab, sich mit Benoît außerhalb der Dreharbeiten zu treffen. Schleichend werden sie ins Geschehen hineingezogen, lassen sich von ihrem Protagonisten verführen und geraten, teilweise durchaus widerwillig, in den Lauf der Dinge hinein. Es ist ihnen wichtig, ständig und alles soweit wie möglich aufzunehmen. Sie hören also einfach nicht auf zu filmen, die Reportage darf nicht enden, auch wenn zwei Tonleute während der Arbeit sterben. Ihr Begehren zielt darauf ab, bis zum letzten Moment das Geschehen einzufangen. Dies führt zu einer interessanten Konsequenz, die nicht nur Mann beisst Hund auszeichnet, sondern auch andere Mockumentaries. Diese Konsequenz ist der Angriff auf die Filmenden oder die filmende Kamera.

In Mann beisst Hund gibt es in den letzten Momenten einen Angriff auf die Filmenden, die daraufhin alle sterben. Nicht aber die Kamera, diese dreht weiter, auch nach dem Tod des Filmteams. Dies ist in weiteren Mockumentaries zu beobachten, etwa in dem schon erwähnten Forgotten Silver, aber auch in dem deutschen Mockumentary Fraktus (Lars Jessen, D 2012), wenn der wild gewordene Journalist seinen eigenen Kameramann und dessen Werkzeug angreift und zu Boden schlägt.

Interessant ist in allen drei Beispielen, dass die Aggression den menschlichen Akteuren und den Kameras gilt, letztere aber weiter funktionieren. Menschen werden getötet oder mit einem Döner zu Boden geschlagen, doch die Apparate bleiben jeweils intakt und filmen – am Boden liegend – einfach weiter. Die Kameras wechseln also den Modus und gehen vom Dokumentieren ins sogenannte monitoring[19] über, das nicht mehr als beobachtend und schon gar nicht mehr als partizipierend bezeichnet werden kann, sondern bestenfalls als registrierend. Der Modus des monitoring benennt also gewissermaßen einen Regimewechsel der Kamera, die nun vom Format des Dokumentarfilms in das der Überwachung

18 So definiert es Jacques Derrida, allerdings selten in dieser – hier notwendigen – Kürze. Vergleiche auch: Fahle, Oliver: »Jacques Derrida«, in: Uwe Sander, Friederike von Gross, Kai-Uwe Hugger (Hg.), Handbuch Medienpädagogik, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 239-244.

19 Ein von Stanley Cavell einst eingeführter Begriff, der inzwischen zur Bezeichnung des Fernseh- und Überwachungsmodus etabliert. Cavell, Stanley: »Die Tatsache des Fernsehens«, in: Ralf Adelmann et al. (Hg), Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK 2001, S. 125-164.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

überwechselt, das seit den 1990er Jahren zu einem wichtigen Thema in Filmen geworden ist. Es ist bemerkenswert, dass der Angriff auf die Kamera von den Mockumentaries so auffällig in Szene gesetzt wird. Damit setzen sich diese deutlich von den Verfahren des direct cinema und des cinéma vérité ab, die zwar die Kamerapräsenz deutlich machen und Akteure etwa durch Interviews ins dokumentarische Geschehen involvieren, doch die Kamera selbst – und ebenso die Kameraleute – bleiben sakrosankt und sollen, etwa im direct cinema, gar nicht adressiert werden.

Die direkte aggressive Konfrontation mit dem Aufnahmeapparat beschreibt daher die Implosion des Dokumentarischen des Dokumentarfilms, nämlich die Begegnung zwischen Filmendem und Gefilmtem, zwischen Bildwerdung und Referent, die zu einem gewaltsamen Ende gebracht wird. Damit wird das Dokumentieren nicht nur seiner rein technischen Basis beraubt, sondern auch der Grundlage, selbst überhaupt zu einem Dokumentarfilm werden zu können. Denn wie Philip Rosen schon 1993 bemerkt hat, entsteht das Dokument nicht durch ein einfaches Abfilmen oder Aufzeichnen, also durch Hinterlassen einer indexikalischen Spur auf einem Filmstreifen, sondern erst als Konversion dieser Aktualität in einen referentiellen Rahmen, der auf bereits bestehenden Registern von Objektivität und Wissenstransfer aufruht.[20] Mockumentaries jedoch greifen in ihrer radikalen Form *jede* Ordnung von Bild und Referent an, indem sie mit der Attacke auf die Kamera den Ordnungsrahmen selbst außer Kraft setzen. Der physische Angriff auf die zentrale Äußerungsinstanz des Dokumentierens ist zwar auch aus journalistischen Zusammenhängen bekannt, etwa wenn filmende Journalisten attackiert werden, aber damit wird nur der Aufnahmeakt unterbrochen oder beendet, nicht die grundlegende Frage nach der Wahrheit angegriffen.

## 4. Was ›sind‹ Mockumentaries?

Der Angriff auf die Kamera wird in manchen Mockumentaries also wörtlich genommen, nach Roscoe/Hight setzt damit der dekonstruktive Blick ein. Für die beiden Autoren steht dieser vor allem für die Entblößung der Grundlagen des filmischen Dokumentierens. Darüber hinaus ist aber festzuhalten, dass Dekonstruktion nicht nur die Zerlegung eines Textes oder einer Äußerungsform in seine Bestandteile bezeichnet, um die in diesen liegenden Widersprüche aufzudecken, sondern sie versteht sich zugleich als ein prekäres Wahrheitsprojekt, das sich mit der Frage auseinandersetzt, wie Wissen nicht nur trotz, sondern gerade durch die dekonstruktive Tätigkeit weiter Bestand haben kann. Mockumentaries ver-

20 Rosen, Philipp: »Document and Documentary: On the persistence of Historical Concepts«, in: Michael Renov (Hg.), Theorizing Documentary, New York/London: Routledge 1993 [orig. 1982].

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

treten (im doppelten Wortsinne), so die These, dieses unsichere Wahrheitsprojekt, weil sie das Verhältnis von Dokumentierendem und Dokumentiertem in den Blick nehmen. Im Sinne der Dekonstruktion, wie sie Jacques Derrida verstanden hat, stände dann nicht mehr das Verhältnis von Referent/Realität und Bild, von Afilmischem und Profilmischem oder Dokument und Fiktion im Zentrum, sondern das von Zeichen und Präsenz. Die dokumentarische Wahrheit kann jedenfalls nicht in der Reproduktion eines einmaligen Ereignisses liegen, da sie als Zeichenoperation kein Ereignis sein kann. »Ein Zeichen ist niemals ein Ereignis, wenn Ereignis unersetzliche und unumkehrbare empirische Einmaligkeit bedeutet. Ein Zeichen, das nur ›einmal‹ stattfände, wäre kein Zeichen.«[21] Dadurch würde eine philosophische oder gar ontologische Lesart des Dokumentarischen in Frage gestellt werden, die gegenwärtige Theorien des Dokumentarischen wiederum gerne ad acta legen, da sie diese für nicht haltbar oder metaphysisch ausgeben und sich eher auf Fragen nach dem Vertrag zwischen Filmemacher und Zuschauer, wie etwa in der Semio-Pragmatik, oder auf semiotische und historische Bezüge stützen.[22] Trotz dieser berechtigten Kritik an der unhinterfragten Ansicht, dass die Realität im Dokumentarfilm ›als solche‹ auf irgendeine Weise erkennbar sein müsste, insistiert die Frage nach der Wahrheit des Dokumentarfilms, was nicht heißt, dass feste Kriterien zum Erkennen der Wahrheit gefunden werden müssten, sondern genau das Gegenteil: Es müsste gezeigt werden, wie die Wahrheit als sich stets entziehender Horizont ein entscheidendes Kriterium für das, was wir als Dokumentarfilm bezeichnen, darstellt.

Betrachten wir also den Dokumentarfilm nicht mehr unter dem Blickwinkel von Bild und Referent, sondern von Zeichen und Präsenz. Ich unterstelle dem Dokumentarfilm ein grundsätzliches Begehren nach einem unmittelbaren Bezug zur außerfilmischen Wirklichkeit, ganz ähnlich wie es Bill Nichols, aber auch Michael Renov definiert hat.[23] Dokumentarfilme wollen bei der Sache selbst sein, sie wollen etwas einfangen oder wiedergeben, wie es tatsächlich ist. Sie wollen, wie Dirk Eitzen es ausdrückt, nicht lügen.[24] Ganz unabhängig davon, wie sie das

21 Derrida, Jacques: Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 69.

22 Nahezu unisono wird gegenwärtig die Frage »Was ist ein Dokumentarfilm« zurückgewiesen, ontologische Bezugsrahmen fürchtet die Dokumentarfilmtheorie wie der Teufel das Weihwasser, ist aber gleichermaßen immer wieder von ihr fasziniert. Eva Hohenberger etwa weist unter Rückgriff auf Eitzen darauf hin, dass gegenwärtig eher die Frage »Wann ist ein Dokumentarfilm« und nicht »Was ist ein Dokumentarfilm« im Zentrum steht. Vgl. Hohenberger, Eva: »Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme«, in: dies. (Hg.): Bilder des Wirklichen, S. 25.

23 Nichols, Bill: Introduction to Documentary, S. 1-41. Und: Renov, Michael: »Toward a Poetics of Documentary«, in: ders.: Theorizing Documentary, S. 12-36.

24 Vgl. Eitzen, Dirk: »Wann ist ein Dokumentarfilm.«

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

tun, dieses Begehren bleibt bestehen. Doch der große Unterschied liegt in dem Wörtchen »ist«. Etwas einfangen, wie es ist, setzt eine statische Relation voraus, in dem Sinne, dass es genau eine Wirklichkeit, eben das Ereignis, gäbe und der Film genau diese einfangen könnte. Die Schwierigkeit liegt darin, dass es diese Ist-Wirklichkeit nicht gibt bzw. diese nicht filmisch einzufangen ist. Das bedeutet aber nicht die Verabschiedung vom Wirklichkeitsbezug und schon gar nicht von der Wahrheit, die jedoch als beweglich, temporalisiert und als Werden in den Blick gerät, dass das Vorrecht der Jetzt-Gegenwart[25] außer Kraft setzt. Diese schwierige Konstellation des Werdens des Dokumentarischen kann in den Dokumentarfilmen oft nicht in den Blick kommen. Es braucht eine Instanz der Dekonstruktion, als die ich den Mockumentary betrachte.

Machen wir also einen Umweg über den Begriff der Dekonstruktion, die eines der wichtigsten philosophischen Wahrheitsprojekte der letzten Jahrzehnte darstellt. Derrida war der Ansicht, dass er sich dazu zunächst über den Begriff der Präsenz klarwerden musste, der ein philosophischer Schlüsselbegriff ist, wenn es um Erkenntnis oder auch Wahrheit geht. Wahrheit oder eben Präsenz stellt sich dann ein, wenn etwas ganz bei sich selbst ist, die unmittelbare Gegebenheit einer Bedeutung oder einer Sache. Präsenz heißt, man ist im irreversiblen, unersetzlich Empirischen, im Hier und Jetzt, ohne dass es etwas anderes gäbe, das davon ablenken würde. Derrida beschäftigt sich mit diesem Begriff in seiner Auseinandersetzung mit Edmund Husserl in dem bereits erwähnten frühen Buch »Die Stimme und das Phänomen«.[26] Die medien- und filmwissenschaftliche Relevanz Derridas liegt darin, dass er den Begriff der Präsenz an die Wahrnehmung von Zeichen gebunden hat, da er, wie viele poststrukturalistischen Philosophen, von der Linguistik Saussures geprägt war. Dieser Zugang über die Zeichentheorie macht ihn besonders anschlussfähig an die medialen Äußerungsformen der Populärkultur. Warum ist die Präsenz nun eigentlich so schwierig, fragt sich Derrida in seiner Studie zu Husserl und entfaltet dabei ein für die Philosophie der Dekonstruktion und den Poststrukturalismus überhaupt zentrales Argument.

Derrida geht davon aus, dass wir nur durch Zeichen und Zeichensysteme überhaupt etwas über die Welt wissen. Altägyptische Schrifttafeln, Buchstaben eines Textes, eine Fotografie und auch Filme sind Zeichensysteme. Derrida hat sich im Wesentlichen für das Zeichensystem der Schrift interessiert, aber das lässt sich erweitern, darauf hat er selbst verwiesen.[27] Er fragt sich weiter, wie

25 Derrida, Jacques: »Die Stimme und das Phänomen«. Vgl. S. 116 ff.

26 Derrida, Jacques (2003): »Die Stimme und das Phänomen«. Vgl. S. 116 ff., auch die Einführung von Jochen Hörisch in dem Band sowie: Dreisholtkamp, Uwe: Jacques Derrida, München: Beck 1999.

27 »(…) all das, was Anlaß sein kann für Ein-schreibung überhaupt, sei sie nun alphabetisch oder nicht, selbst wenn das von ihr in den Raum Ausgestrahlte nicht im Reich der Stimme liegt: Ki-

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

transzendentale Erkenntnis, also Wissen über das So-Sein der Dinge denn überhaupt zustande kommen kann, wenn doch alles Wissen von Zeichen abhängt, die ihrerseits in einer konkreten historischen Situation entstanden sind. Jedes Wissen, das eigentlich an den Ursprung der Dinge gelangen will, ist auf Vermittlung durch Zeichen angewiesen. Das heißt, der ursprüngliche Sinn einer Sache, die eigentliche Einschreibung, die doch frei von jeder historischen Bedeutung sein müsste, lässt sich erst nachträglich erschließen, über das von ihr selbst abgeleitete Zeichen. Die Konsequenz ist, dass wir das So-Sein der Dinge – ihre Präsenz – immer nur über die Ableitung der Präsenz, über das Sekundäre, kennen, das vor dem Ursprung, vor der Bedeutung, vor dem Ereignis und vor der Präsenz da ist. Damit diese erkennbar ist, muss sich etwas von ihr unterscheiden – das Abgeleitete der Präsenz, also das Zeichen, das sie reproduziert. Dieses Zeichen macht aber wiederum erst die Präsenz erkennbar, sodass die frei von allen Ableitungen vorkommende Präsenz eben nur als Ableitung der Ableitung erkannt werden kann. Uwe Dreisholtkamp kommt daher zu dem Schluss: »Es gibt also eine Art der Verspätung und Umkehrung, welche einen Ursprung erst aus dem folgen lässt, was doch aus ihm folgen soll.«[28]

Daraus wird deutlich, dass die Präsenz immer von sich selbst getrennt ist, denn sie ist ja nur erfahrbar über das von ihr Abgeleitete. Das ist die von Derrida so bezeichnete, berühmte ›ursprüngliche Verspätung‹ oder Nachträglichkeit. Die Präsenz, die zuerst kommen müsste, kommt doch immer erst nach dem Zeichen, nach der Repräsentation. Umgekehrt ist aber auch das Zeichen stets von sich selbst getrennt, denn es ist streng genommen auf Wiederholbarkeit angewiesen. Zeichen müssen mit sich selbst identisch sein, sonst kann man sie nicht verwenden. Nun ist jedes Zeichen aber immer in Nutzungszusammenhänge eingebunden und damit material und empirisch kontaminiert. Es gibt kein Zeichen, das mit sich selbst identisch ist, obwohl es laut Definition so sein müsste. Daher sind auch Zeichen immer von ihren idealen Bedeutungen getrennt und existieren nur in Trennung von sich selbst.

Wenn also die Präsenz immer nur durch Zeichen überhaupt erst erfahrbar wird und sich durch diese überhaupt erst konstituiert, kann man dann nicht einfach behaupten, dass es Präsenz gar nicht gibt? Die Dokumentarfilmtheorie ist geneigt, genau das zu tun. Sie behauptet (nicht zu Unrecht), dass das Dokumentierte immer von Fiktionen (Zeichenoperationen der Selektion, der Rahmung, der Komposition etc.) durchsetzt ist. Doch wie zuletzt Hito Steyerl argumentierte: Die reine Wahl zwischen Realismus (der Dokumentarfilm filmt die Realität, die prinzipiell abfilmbar und darstellbar ist – eine Position, die allerdings niemand

nematographie, Choreographie, aber auch ›Schrift‹ des Bildes, der Musik, der Skulptur usw.« Derrida, Jaques (1974): Grammatologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 21.

28 U. Dreisholtkamp: Derrida, S. 42.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

jemals tatsächlich vertreten hat) und Konstruktivismus (Realität gibt es gar nicht als abfilmbare, daher ist ›alles konstruiert‹) greift zu kurz.[29]

Die Dekonstruktion zieht gerade hinsichtlich des Konstruktivismus eine andere Konsequenz. Sie folgert nicht, dass man ideale Bedeutungen, den Sinn oder die Suche nach dem So-Sein der Dinge, also nach der Präsenz, verabschieden müsste, wie es zum Beispiel eine bestimmte Lesart der Postmoderne getan hat. Diese geht davon aus, dass wir keinen Zugang zur Wirklichkeit haben, sondern dass Wirklichkeit nur aus Zeichen besteht, die wiederum auf andere Zeichen verweisen, dass Zeichenordnungen immer auf anderen beruhen; Positionen also, die mit bestimmten Lesarten von Roland Barthes und Jean Baudrillard verknüpft sind.[30] Dies genau ist aber nicht Derridas Position und sie kann es auch nicht sein. Denn die Bedingung von Zeichen ist, dass sie auf Präsenz verweisen, sonst würde der Begriff keinen Sinn ergeben. Wenn es nur Zeichen gäbe und keine Präsenz, von der diese abgeleitet wären, dann hätten wir es auch nicht mehr mit Zeichen zu tun.

Die Präsenz wiederum ist nur durch Zeichen erfahrbar. Sie ist also immer von sich selbst getrennt, sie ist aber auch unaufhebbar, weil die Zeichen sich überhaupt erst auf sie beziehen. Wenn es also stimmt, dass Präsenz immer durch Zeichen aufgerufen werden kann und dass diese sich durch den Bezug zur Präsenz erst definieren, dann steht am Beginn des Wissens kein So-sein, das mit sich identisch ist, sondern das von sich selbst abwesend ist, das sich ursprünglich als Differenz konstituiert, als nicht aufhebbare Aufschiebung und Verspätung der Begegnung von Präsenz und Zeichen, die aber dennoch – sei es auch durch Differenz – einen Ort haben muss. Mit anderen Worten: Weder die Präsenz noch das Zeichen können einfach verabschiedet werden, sondern sie umspielen sich gegenseitig, ohne sich jemals treffen oder miteinander vereinbaren zu können.

Ich behaupte nun, dass der Mockumentary ein solches Wahrheitskonzept, das den Dokumentarfilm umtreibt, auf eine höhere Stufe der Reflexion gebracht hat. Nehmen wir als Beispiel den Film Fraktus. Dort geht es um eine fiktive Band aus den frühen 1980er Jahren, die maßgeblichen Einfluss auf die Entstehung der Neuen Deutschen Welle und des Techno gehabt haben soll, dann aber nach einem Konzert plötzlich von der Bildfläche verschwand. Ein Journalist will die Band nach vielen Jahren wieder zusammenbringen und dies zugleich als Reportage verarbeiten. Besonders interessant sind die ersten 10-15 Minuten des Films, in denen zahlreiche Größen der Pop- und Technomusik über den Einfluss der Band *Frak-*

29 H. Steyerl: Farbe der Wahrheit, S. 11.

30 Bestimmte Lesarten deshalb, weil die Schriften dieser beiden Autoren durch eine große Sehnsucht nach Rettung einer unverfügbaren, aber doch onto-semiotischen Fundierung der Wirklichkeit geprägt sind.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

*tus*[31] berichten, als hätte es diese tatsächlich gegeben. Mockumentaries wie Fraktus und Forgotten Silver behaupten demnach ein Ereignis (die Existenz und der Einfluss der Band *Fraktus* oder des Regisseurs Colin McKenzie auf kulturhistorische Entwicklungen); auf der Suche nach diesem Ereignis werden Kontexte freigesetzt, die – und das ist entscheidend – den Verweis auf andere Präsenzen enthalten. Diese Präsenzen sind zum Beispiel die Neue Deutsche Welle, die Entstehung der Technobewegung, überhaupt der Musikszene der Gegenwart in Fraktus, wobei der gesamte Bedeutungshorizont der elektronischen Populärmusik umschrieben wird. In Forgotten Silver steht die Entstehung und die Verfassung von Filmgeschichte, ihre Nationalisierung und Zurichtung von Dokumenten und Archivmaterial im Zentrum, indem behauptet wird, dass durch die Entdeckung des Filmwerks von Colin McKenzie mindestens die neuseeländische, wenn nicht die gesamte Filmgeschichte umgeschrieben werden müsste. Zeitpfeile werden dabei geschickt umgedreht. Nicht Hooker, Waxman und Trio sind die musikalischen Originale, der Ursprung, sondern sie sind plötzlich selbst sekundäre Ableitungen von vorher situierten Präsenzen, nämlich *Fraktus*. Da *Fraktus* aber eine Erfindung ist, wird die gesamte Konstruktion der historischen Ableitungen, behaupteten Originale und Teleologien der Geschichtsschreibung brüchig. *Fraktus* ist sicher nicht der Ursprung der Technomusik, aber nicht deshalb, weil die Band eine Erfindung des Films Fraktus ist, sondern weil dieser die Willkür von Ursprungsbildungen zu erkennen gibt. Ein Dokumentarfilm über die Technomusik würde aber genau dies behaupten, also Kausalitäten konstruieren, indem er zum Beispiel die Neue Deutsche Welle als wesentlichen Einfluss auszumacht. Dieser Präsenzbehauptung oder auch -suche tritt der Mockumentary entgegen. Es geht also im Kern gar nicht darum, ob es die Band *Fraktus* oder den Regisseur Colin McKenzie wirklich gab, sondern es geht darum, jede vermeintliche Präsenz – also zum Beispiel Trio, Hooker und andere oder scheinbar unverrückbare Bilder von Musik- und Filmgeschichte – als Ableitungen zu verstehen, die sich überhaupt erst dem Begehren nach Präsenz und Wahrheit verdanken. Was wäre, wenn nicht David Wark Griffith die ersten Monumentalfilme gedreht hätte, sondern ein anderer, etwa ein Colin McKenzie (oder ein bislang Unentdeckter oder ein von der Filmgeschichte vernachlässigter Regisseur oder eine Regisseurin)? Tatsächlich wird durch Forgotten Silver nicht in Frage gestellt, ob David W. Griffith die ersten Monumentalfilme gedreht hat, durch Fraktus wird nicht bestritten, dass Trio oder andere die Neue Deutsche Welle verantwortet haben. Es wird vielmehr die Frage nach dieser Frage in Frage gestellt, weil sie unwiederbringlich auf das So-Sein der Dinge, auf die Präsenz abzielt, welche sich doch nur durch die Zeichen, also durch scheinbare Originalaufnahmen, zurückblickende Zeitzeugen

31 Fraktus (in Kapitälchen) bezeichnet nur den Film, zusätzlich kursiv meint die in dem Film erwähnte Band.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

oder andere Formen des reenactment überhaupt erst rekonstruieren lässt. Die Filmgeschichte und die Neue Deutsche Welle gibt es nicht, zumindest nicht außerhalb der Differenzen, die auf ein Abwesendes verweisen – also auf Colin McKenzie oder die Band *Fraktus* –, die an ihrem Werden gewissermaßen mitschreiben. Jede Behauptung von Wahrheit ist ein Akt der gewaltvollen Aneignung, den die Dekonstruktion zu entblößen versucht. Im Mockumentary geht es also nicht um richtig oder falsch, sondern um den Sinn der Frage nach der Wahrheit, die notwendig in die Differenz von Präsenz und Zeichen tappt, ohne auf eine Identität verweisen zu können.

Als Fazit lässt sich festhalten, dass der Mockumentary sich nicht nur in Parodie und Kritik erschöpft, nicht nur Codes und Konventionen des Dokumentarfilms imitiert, sondern Prämissen befragt, die jedem Wissen, das auf Präsenz und Objektivität setzt, inhärent sind. Der Mockumentary stellt das Wahrheitsprojekt in gleicher Weise in Frage, wie er darauf insistiert, dass auf die Frage nach der Wahrheit im Dokumentarfilm nicht verzichtet werden kann.

## Literatur

Blum, Philipp: Experimente zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zu Theorie und Praxis eines ästhetisch ›queeren‹ Filmensembles, Marburg: Schüren 2017.

Cavell, Stanely: »Die Tatsache des Fernsehens«, in: Ralf Adelmann et al. (Hg), Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK 2001, S. 125-164.

Derrida, Jaques: Grammatologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.

Derrida, Jacques: Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

Dreisholtkamp, Uwe: »Jacques Derrida«, München: Beck 1999.

Eitzen, Dirk: »Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus«, in: montage a/v, 7/2/1998, Marburg: Schüren 1998, S. 13-44.

Fahle, Oliver: Jacques Derrida, in: Sander, Uwe/Friederike von Gros/Kai-Uwe Hugger (Hg.), Handbuch Medienpädagogik, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 239-244.

Fahle, Oliver: »Das Postfaktische und der Dokumentarfilm«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, 9/2 (2018), Hamburg: Meiner 2018, S. 145-159.

Kessler, Frank: »Fakt oder Fiktion. Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder«, in: montage a/v 7/2(1998), Marburg: Schüren. S. 63-78.

Nichols, Bill: Introduction to Documentary, Bloomington: Indiana University Press 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Odin, Roger: »Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre«, in: Eva Hohenberger (Hg.), Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 1998, S. 259-275.

Renov, Michael: »Toward a Poetics of Documentary«, in: ders.: Theorizing Documentary, New York/London: Routledge 1993, S. 12-36.

Roscoe, Jane/Hight, Craig: Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality, Manchester: Manchester University Press 2001.

Rosen, Philipp: »Document and Documentary: On the persistence of Historical Concepts«, in: Renov, Michael (Hg.), Theorizing Documentary, New York/London: Routledge 1993, S. 58-89.

Russell, Catherine: Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video, Durham: Duke University Press 1999.

Seel, Martin: »Der Geist der Dekonstruktion. Vom Philosophieren nach Derrida«, in: ders.: Paradoxien der Erfüllung. Philosophie Essays, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 231-243.

Sextro, Maren: Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms, Berlin: Universitätsverlag der Technischen Universität Berlin 2009.

Souriau, Etienne: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, in: montage a/v 6/2(1997), Marburg: Schüren, S. 140-157.

Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien/Berlin: Turia&Kant 2008.

Sudmann, Andreas: »Fake-Dokus und ihr Beitrag zur Krise der Repräsentationskritik«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 19, 2 (2018), Bielefeld: transcript 2018, S. 42-53.

## Online

https://de.wikipedia.org/wiki/Mockumentary vom 13.02.2020.

http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5125 vom 13.02.2020.

## Film

Las Hurdes. Tierra sin Pan (ES 1933, R: Luis Buñuels)

Forgotten Silver (NSL 1995, R: Peter Jackson)

C'est arrivé près de chez vous (engl.: Man bites dog, B 1993, R: Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux, André Bonzel)

Fraktus (D 2012, R: Lars Jessen)

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zelig (USA 1983, R: Woody Allen)
This is spinal tap (USA 1984, R: Rob Reiner)
Kutzooi (NL 1995, R: Lodewijk Crins)
Neo Magazin Royale (D 2019, I: Jan Böhmermann)

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Havarie. Über dokumentarischen Spurwechsel

*Friedrich Balke*

## 1. Einen Auftritt dokumentieren

Wer bei Havarie an spektakuläre Schiffbrüche denkt, wird von Philip Scheffners gleichnamigen Film[1], der durchweg ein ruhiges Meer zeigt, enttäuscht. Schöne blaue Farbe. In diesem Film kentert kein Schiff, die See ist nicht stürmisch aufgewühlt, sondern glatt, es herrscht Flaute.

Abb. 1: Still aus Havarie (Dt 2016, R: Philip Scheffner)

1 Havarie, Deutschland 2016, R: Philip Scheffner. Eine erste Fassung dieses Aufsatzes habe ich 2016 im Rahmen des Nietzsche-Kolloquiums in Sils Maria vorgetragen, das sich dem Thema »Nietzsche und die Politik« widmete. Eine erweiterte Version lag dem Vortrag zugrunde, den ich 2017 zur Veranstaltungsreihe »Fakten schaffen. Von der Kunst und der Wissenschaft des Dokumentierens« an der Universität der Künste Berlin beigesteuert habe. Mein Dank gilt den Teilnehmenden dieser Veranstaltungen für zahlreiche wertvolle Hinweise und Anregungen.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Bewegung, die es gibt, wird nicht so sehr durch das Gefilmte als durch den Filmenden und die Gesten hervorgebracht, mit denen er seine Kamera einigermaßen willkürlich und impulsiv bewegt. Die See ist so wenig aufgewühlt, dass das Boot im Bild sich selbst verdoppelt oder eigentümlich ›verschwimmt‹.

Eine idyllische Szenerie, die einen an Meeresbeschreibungen denken lässt, wie sie sich zum Beispiel in Herman Melvilles *Moby Dick* finden. »Solche Zeiten«, berichtet Ishmael in einem Kapitel, das den Titel *The Gilder (Der Vergulder)* trägt,

> da man unter einer linden Sonne den lieben langen Tag auf einer sanften Dünung treibt, die langsam steigt und wieder fällt, da man in seinem Boote sitzt, das leicht ist wie ein Birkenrindenkanu, und sich voller Behagen so unter die weichen Wellen mischt, […] das sind die Zeiten träumerischer Stille, da man über der ruhigen Schönheit und Schimmerigkeit der Ozeanhaut das Tigerherz vergißt, das darunter schlägt, und sich nicht gern darauf besinnt, daß dieses Sammetpfötchen erbarmungslose Krallen birgt.[2]

Alles, was der Film zu sehen gibt und die Art, wie er es zu sehen gibt, ist von einer Beinahe-Unbeweglichkeit gekennzeichnet: Von der Gefahr ist im Bild, das uns tatsächlich eine »Ozeanhaut«, ein textiles, in Falten geworfenes Meer präsentiert, nichts zu sehen. Havarie ist tatsächlich die Dokumentation einer kleinen Ewigkeit. Vielleicht kann man von einem Fokus-Bild sprechen: Das wäre ein Bild, in dem wir als Betrachtende Zeugen des Versuchs sind, einen vagen Gegenstand scharf zu stellen und einen scharf gestellt Gegenstand wieder ins Vage zurückzuversetzen. Das Vage schlechthin aber, gemessen an unseren landbezogenen Erwartungen, ist das Meer. Wenn man Havarie nur sähe, könnte man gar nicht sagen, wovon der Film handelt: Eine gewisse Trance, in die das wenig abwechslungsreiche Bild seinen Betrachter nach einigen Minuten versetzt, verweist eher auf malerische, impressionistisch anmutende Verfahren. *Was* man sieht, ist nämlich, von einer Ausnahme, auf die noch zurückzukommen sein wird, kaum mehr als ein schwarzer beweglicher Fleck auf blauem Grund.

Wovon also handelt Havarie? Kurz gesagt: von der Zeit zwischen zwei Ereignissen, die sich als statische Szene zeigt, als leere Zeit, die vergeht, bis eine Störung behoben ist. Der Zwischenfall resultiert aus zwei unfreiwilligen Reiseunterbrechungen, derjenigen eines Flüchtlingsbootes und derjenigen eines Kreuzfahrtschiffes, das durch das Boot an seiner Weiterfahrt gehindert wird. Was der Film *zeigt*, also visuell vorführt, ist schnell erzählt: Ein Kreuzfahrschiff, das im Mittelmeer unterwegs ist, trifft ein manövrierunfähiges Schlauchboot. Die *Adventure of the Seas*, so der Name des Kreuzfahrschiffes, begegnet am 14.

2 Melville, Herman: Moby-Dick oder der Wal. Aus dem Engl. von Matthias Jendis, München: btb 2001, S. 750.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

September 2012 gegen 15 Uhr auf offener See einem kleinen Boot mit, wie sich später herausstellt, dreizehn männlichen Geflüchteten und alarmiert daraufhin die Seenotrettung in Cartagena. Der Film, nicht sein Ausgangsmaterial, macht uns zu Zeugen der Zeit des Wartens, die durch die Streckung eines dreiminütigen Videos, das Scheffner im Netz fand, auf den präzise ermittelbaren Zeitraum bis zum Eintreffen des Rettungsschiffes, das das verwendete Video nicht mehr zeigt, dokumentiert wird. Was der Film dokumentiert, ist das Ergebnis einer Transformation seines Ausgangsmaterials: *Cellphone Footage*. Er verwendet ein im Netz zirkulierendes Dokument und bearbeitet es auf eine Weise, die es einer bestimmten dokumentarischen Ordnung, in der es vorgefunden wird, wirksam entzieht und ihm eine gegendokumentarische Kraft zuwachsen lässt. ›Gegendokumentarisch‹ verfährt der Film, weil er ein bestimmtes vorgefundenes Material einer Bearbeitung unterzieht, die es gegen seinen ursprünglichen Funktionssinn, vor allem, wie noch zu zeigen sein wird: gegen seine temporale Struktur wendet, indem es dieses Ausgangsmaterial auf neue Weise anordnet und ihm einen neuen Erscheinungsraum verschafft.

Gilles Deleuze hat einen Begriff des Diagramms vorgeschlagen, mit dem sich die Effekte einer dokumentarischen Rahmung oder Formatierung und die Möglichkeiten, sich ihr zu entziehen, denken lassen. Eine solche Rahmung ist immer auch eine Zähmung oder »Zurechtmachung«[3] dessen, was Deleuze im Anschluss an Nietzsche als noch relativ ungeformte Kraft begreift: Sie verfügt »über ein Potenzial im Verhältnis zum Diagramm, in das sie eingefaßt ist, oder über ein drittes Vermögen, das sich als Fähigkeit zum ›Widerstand‹ darstellt.«[4] Nietzsche hat in einem Aphorismus zu seiner genealogischen Methodik die für ein Denken des Gegen-Dokumentarischen fruchtbaren Begriffe der Zeichen-Kette sowie die Figur eines Gegeneinanders von interpretatorischen Überwältigungsprozessen und Gegenaktionen eingeführt. Seine Überlegungen nehmen ihren Ausgangspunkt bei der Frage, was es heißt, ein Ding, einen Brauch, ein Organ – oder eben ein audiovisuelles Artefakt – zu ›entwickeln‹. Das Verhältnis von cellphone footage und Film ist im Falle von Havarie durchaus eines der Entwicklung, nämlich der Entwicklung als »Zurechtmachung«. Entwicklung, so Nietzsche, ist kein »*progressus* auf ein Ziel hin, noch weniger ein logischer und kürzester, mit dem kleinsten Aufwand von Kraft und Kosten erreichter *progressus*«[5]. Vor dem Hintergrund dieser Formulierung erweist sich auch das Verfahren von Havarie als das genaue Gegenteil eines solchen Progressus, denn hier ist es das Ausgangsmaterial, das kurz ist und mit kleinstem Aufwand von Kraft und Kosten produziert wur-

3 Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: ders., Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser 1977, S. 818.

4 Deleuze, Gilles: Foucault, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 125.

5 F. Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 818.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

de, während der Film als eine monumentale Digression erscheint, denn er zieht alles in die Länge und reichert es mit zusätzlichen Materialien an, die in keinem unmittelbaren oder notwendigen Zusammenhang mit dem Ausgangsmaterial stehen. Was als fertiges Ding, als kurzer Clip im Netz abrufbar und problemlos verschickbar ist, wird filmisch ›entwickelt‹. Eine derartige Entwicklung versteht Nietzsche nicht als lineare Fortsetzung der Überwältigung, die im Ding zum Ausdruck kommt – die kleine Form des Videoclips kann im konkreten Fall nicht losgelöst werden von der überwältigenden Größe des Kreuzfahrtschiffs, auf dem sie entstand, und ebenso wenig von der Infrastruktur der Netzwerke, in der es anschließend zirkuliert. Nietzsche zählt zu den Zurechtmachungen ausdrücklich auch die »versuchten Form-Verwandlungen zum Zweck der Verteidigung und Reaktion, auch die Resultate gelungener Gegenaktionen.«[6]

Das Gegendokumentarische als Überwältigungsprozess zu begreifen, heißt eben im Fall von Havarie, die Kette von Form-Verwandlungen zu beschreiben, die Ausdruck des Widerstandes gegen eine bestimmte Begrenzung und Einfassung dokumentierender Akte sind. Eingefasst oder formatiert sind die Kräfte, die Havarie freisetzt, in einem unscheinbaren Videoclip, der in den unermesslichen Weiten des Netzes zirkuliert und sich im Verbund mit den unendlich vielen anderen Clips seiner Art in jene dominante und niemals abreißende »Zeichen-Kette von immer neuen Interpretationen« einfügt, die die Medienmacht der nicht zufällig sogenannten *Big* Data ermöglicht, in der Nietzsche zweifellos die jüngste Ausprägung eines Willens zur Macht erkannt hätte. Noch bevor dieses Material bestimmten ästhetischen Bearbeitungsweisen unterzogen wird, verwandelt es Scheffner in ein *dokumentarisches Ding* schlicht dadurch, dass er es dem Flow Management von Netzwerkinfrastrukturen entzieht und es durch diesen Extraktionsakt aus seinem Zustand der digitalen Verstreuung in den einer konzentrierten ›Bewahrung‹ oder Stillstellung überführt.

Die Rede vom dokumentarischen Ding, wie sie hier verstanden wird, erfährt ihre Bedeutung vor dem Hintergrund der vorangestellten Überlegungen Nietzsches zum Verhältnis von Zeichenkette und ›interpretativen‹ Zurechtmachungen, die sich dem Progressus auf das Ziel eines vollständigen Verständnisses widersetzen. Das dokumentarische *Ding* ist im Unterschied zum situierten dokumentarischen *Objekt* das Ergebnis eines ›Spurwechsels‹, der es aus einer etablierten dokumentarischen Referenz- oder Beglaubigungskette herauslöst, um es zum Ausgangspunkt einer anderen *dokumentarischen Trajektorie* zu machen, denn es gilt: »Die Form ist flüssig, der ›Sinn‹ ist es aber noch mehr …«[7]. Nietzsche legt Wert auf die Unterscheidung zwischen Entstehung und Nutzung: Etwas Vorhandenes, ganz gleich, was es ist, kann »auf neue Absichten ausgelegt, neu in Beschlag ge-

6 Ebd., S. 818f.

7 Ebd., S. 819.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

nommen, zu einem neuen Nutzen umgebildet und umgerichtet werden.«[8] Während der Standardpfad der fortgesetzten dokumentarischen Beglaubigung nach dem Modell der *Antilope* beschrieben werden kann, das die Dokumentalistin Suzanne Briet benutzt hat – in diesem Fall lässt sich das dokumentarische Objekt in die Perspektive einer fortgesetzten Anreicherung von Bestimmungen und eines kontinuierlichen Zuwachses an Wissen stellen[9] –, bezeichnet die *Gottesanbeterin* (*Mantis religiosa*) bei Roger Caillois den Fall, in dem es einem Insekt gelingt, den Bereich der biologischen Nomenklatur zu verlassen: Indem es den Pfad seiner wissenschaftlichen Bestimmung verlässt, gewinnt es die Qualität einer menschlichen Wahnvorstellung. Caillois' Konzeption einer ›diagonalen Wissenschaft‹[10] ist für die hier interessierende Problematik eines dokumentarischen Spurwechsels von besonderer Bedeutung. Dieser Spurwechsel ist keineswegs als das Ergebnis einer künstlerischen Aneignung biologischen Wissens abzutun, wie der Hinweis Caillois' auf eine kürzlich erschienene Monografie eines Professors der Physiologie, das unter dem Titel *La Vie de la Mante religieuse* erschien, deutlich macht:

> Jedenfalls überrascht es ziemlich, wenn ihm für einen Augenblick seine wissenschaftliche Gelassenheit abhanden kommt und er die Gottesanbeterin (S. 54) eine mörderische Geliebte nennt, sich in bezug auf sie sogar ein höchst beunruhigendes literarisches Zitat gestattet.[11]

Das Gegendokumentarische manifestiert sich daher im Fall von Havarie medientechnisch als Auseinandersetzung mit einem digitalen (Fluß-)Diagramm. Ein derartiges Diagramm überführt das audiovisuelles Material in Datensätze, die flexibel abfragbar und auf sehr unterschiedliche Weise erfahrbar werden, aber immer als variable Antwort auf eine Nutzeranfrage, die die Daten auf einer Benutzeroberfläche ausspielt. Vor diesem Hintergrund wäre die filmische Bearbeitung als Versuch zu begreifen, die Kraft des Materials in andere Verbindungen eintreten zu lassen als es die diagrammatischen Rahmungen eines digital verteilten Bewegt-

8 Ebd., S. 818.

9 Zur Rolle der Antilope als Ausgangspunkt einer dokumentarischen Referenzkette vgl. Briet, Suzanne: What is Documentation? English Translation of the Classic French Text, Langham, Toronto u.a.: Scarecrow Press 2006, S. 10f. [Die französische Ausgabe erschien 1951].

10 Vgl. dazu jetzt: Von der Heiden, Anne/Kolb, Sarah (Hg.): Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois. (= Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination, Band 1), Berlin: August Verlag 2018. Vgl. darin mit Blick auf die Publikationsgeschichte der *Gottesanbeterin*: Geble, Peter: Zeittafel I: Die Gottesanbeterin, S. 81-86.

11 Caillois, Roger: Méduse & C[ie]. *Die Gottesanbeterin* und *Mimese und legendäre Psychasthenie*, Berlin: Brinkmann u. Bose 2007, S. 17. Caillois hat seiner 1934 in gekürzter Fassung erschienenen Abhandlung den Satz »Von der Biologie zur Psychoanalyse« als Motto vorangestellt. Die vollständige Fassung erschien 1937.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

bildes vorsehen.[12] Scheffner fügt dem vorgefundenen bzw. digital bereitgestellten visuellen Material vor allem die Zeit hinzu, die das dreiminütige Video sich selbst aus Gründen der Aufmerksamkeitsökonomie oder der Speicherkapazität der verwendeten Handykamera nicht genommen hat. Der Funkverkehr, der sich von 15:00 bis gegen 16:30 Uhr hinzieht, wird auf der Tonspur vollständig und zeitstellengetreu dokumentiert. Technische Voraussetzung der filmischen Streckungsoperation ist die Einzelbildschaltung, die den Flow des Meeres wie den des Filmbildes durch eine Kette von gleichsam eingefrorenen Kadern ersetzt, die für den Zuschauer im Sekundentakt, also sichtbar, vorrücken und seinen Blick irritieren.

Obwohl der Film so viel Wasser zeigt, fließt nichts in ihm. Was er dokumentiert, ist eigentlich keine Handlung, schon gar kein Drama, sondern eine stationäre Szene, ein Stillstand, dem etwas Bewegung allein durch die unruhige Hand desjenigen, der die Kamera hält, und durch einen tatsächlich spektakulär zu nennenden Schwenk zugefügt wird, der für Augenblicke das Bild selbst kollabieren lässt. Wovon handelt also Havarie? Eine andere Antwort auf diese Frage lautet: Der Film ist theatral organisiert, weil er einen Erscheinungsraum zeigt und eine Auftrittsszene vorführt. Bewegbildmaterial, das für den schnellen Konsum gedacht ist, wird in eine theatrale Anordnungsstruktur eingefügt. Der Auftritt (eines Bootes), der das Kreuzfahrtschiff zum Halten nötigt, ist keiner, der erwartet wurde, sondern ein »wildes Erscheinen«[13]. Ein Boot mit Menschen, die den Zuschauern – denen auf dem Kreuzfahrtschiff, denen des Videos und denen des Films – nicht namentlich bekannt sind, findet seinen Weg auf die Bühne, deren Publikum in den Kanzeln oder Logen des Kreuzfahrtschiffes diesen Auftritt beobachtet und aufzeichnet. Aus dem Raum des Meeres tritt keine Person, sondern ein prekäres Vehikel mit seiner nur schemenhaft sichtbaren Besatzung hervor und verwandelt durch diesen Akt des Hervortretens die grenzenlose Wasserfläche in eine temporäre Bühne.

Die Unruhe, die ein Auftritt, der gewissermaßen auf der Stelle tritt, beim Zuschauer auslöst, wird im Film durch die Zoom-Bewegungen reflektiert, durch die die Kamera, die sich in ein Fernrohr verwandelt, dem Objekt der Neugierde näherzukommen versucht. Das Kreuzfahrtschiff ist ein Repräsentant einer »Emp-

12 Zur Mobilität digitaler Bilder vgl. jetzt: Rothöhler, Simon: Das verteilte Bild. Stream. Archiv. Ambiente, Paderborn: Fink 2018. Das Problem des verteilten Bildes wirft zugleich die Frage nach dem ›umverteilten‹ Bild auf, die der Autor im Abschlusskapitel seines Buches behandelt. Unter dem Stichwort experimenteller visueller »Ausdeutungen« eines »Auseinandertretens von Berechnung und Bildhaftigkeit«, kurzum: von »alternative[n] Visualisierungen« gerät die mich in diesem Beitrag interessierende Fragestellung in den Blick. Vgl., ebd., S. 260f.

13 Siehe dazu: Vogel, Juliane: »›Who's There?‹. Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: Vogel, Juliane/Christopher Wild (Hg.): Auftreten. Wege auf die Bühne, Berlin, Theater der Zeit 2014, S. 22-37, hier S. 23.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

fangsgesellschaft«[14], die den Auftritt zwar registriert, aber den Übertritt in den eigenen sozialen Erscheinungsraum nicht gestattet. Die Flüchtenden bleiben auf der Bühne des Meeres festgebannt. Wie Schauspielern im wirklichen Theater ist ihnen der Übertritt in die Welt des Publikums versagt: Das Warten auf die Rettung, das nur der Film, nicht aber das ihm zugrundeliegende Video vermittelt, ermöglicht damit zugleich die Erfahrung der Verweigerung der eigentlich naheliegenden Aufnahme der Besatzung des Bootes durch das Kreuzfahrtschiff. Im Fall von Havarie bleiben die Personen auf dem Boot bis zum Ende des Films »*questionable shapes*«[15], zweifelhafte Gestalten, an die allerdings keine Fragen gerichtet werden (können). Das Spiel von Frage und Antwort bleibt auf den Funkverkehr zwischen dem Kreuzfahrtschiff und der Leitstelle der Seenotrettung beschränkt, die *über* den Auftritt und seine Bedeutung Informationen austauschen. Die Flüchtenden auf dem Boot treten nicht in die Kenntlichkeit, obwohl sie doch als Flüchtende mit den Auftretenden das Begehren nach dem Erscheinen und damit: dem Auftauchen aus dem Nichts teilen. Die Flüchtenden erscheinen für die Dauer des Films, ohne dass sie der Gefahr des Verschwindens dauerhaft entrinnen.

## 2. Land und Meer

Warum hat Scheffner seinen Film »Havarie« genannt? Diese Frage lässt sich nur beantworten, wenn man den fundamentalen, kulturell vielfach bearbeiteten Unterschied von *Land und Meer* berücksichtigt. *Schiffbruch mit Zuschauer,* der Titel des Buches von Hans Blumenberg, beginnt mit der ebenso lapidaren wie weitreichenden Feststellung: »Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande.«[16] Die Seefahrt erweist sich vor dem Hintergrund dieser Feststellung als eine (kalkulierte) »Grenzverletzung«[17], deren Kosten für Leib und Leben der Besatzungen, aber auch der Ladung, die die Schiffe transportieren, so erheblich sind, dass man für den Unfall auf See einen eigenen Begriff reserviert, den manche vom Arabischen *ʿawārīya* ableiten, das die durch Meerwasser beschädigte Ware (und nicht primär den Verlust an Menschenleben) bedeutet. »Few words have received more etymological investigation« heißt es im Oxford English Dictionary über *Havaria*.«[18] Aus der Perspektive des Dokumentarischen kommt dem englischen Wort für Havarie: *average* eine symptomatische Bedeutung zu,

14 Ebd., S. 31.

15 Ebd., S. 27.

16 Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 10.

17 Ebd.

18 www.oed.com/view/Entry/13681?rskey=PmXgUU&result=2 vom 25.2.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

denn es bezeichnet neben dem Seeschaden auch schlicht den Durchschnitt. Diese Bedeutungsverschiebung hängt mit der Praxis zusammen, die allen Passagieren, Eignern oder Versicherern abverlangt, dass sie den Verlust von Waren und Gütern, der aus havarierten Schiffen resultiert, gleichmäßig unter sich aufteilen.[19] Von der Gleichmäßigkeit in der Aufteilung des entstandenen Schadens möchte ich eine Verbindung zur visuellen ›Gleichmäßigkeit‹ des Videomaterials, das dem Film zugrunde liegt, herstellen. Gleichmäßigkeit oder ›Durchschnittlichkeit‹ bezieht sich hier auf das visuelle ›Wegkürzen‹ oder Subtrahieren der dramatischen Bilder, die regelmäßig in den Massenmedien aufgeboten werden, um Flüchtlingsschicksale im Mittelmeer zu illustrieren. Das *cellphone footage* muss dagegen, von einer Ausnahme abgesehen, auf jede Dramatisierung dessen, was es registriert, verzichten, denn ›es passiert‹ eben nichts Besonderes, während die Kamera läuft. Allenfalls winkt man sich zu. Es handelt sich um einen völlig ›durchschnittlichen‹ Clip, wie er in den Sozialen Medien alltäglich anfällt: *Average* eben. Aber diese Durchschnittlichkeit des medial Gesichteten und Aufgezeichneten raubt den Bildern keineswegs ihre Unheimlichkeit. Weil dem Menschen seit Urzeiten die Realität des Meeres »die am wenigsten geheure«[20] ist, wurde es zu einem Gegenstand intensiver Mythologisierung. Daran erinnern nicht nur Epen wie die *Odyssee*, daran erinnert auch Havarie wie die folgende akustische Sequenz dokumentiert:

> In diesem Meer sind viele Leute gestorben. Viele, von denen man sagt, sie seien verschwunden. Ich hatte einen dabei, der jetzt in England ist, Mohammed. Der sagte mitten auf dem Meer: Hier anhalten! Er sah Häuser, Gebäude, Hotels. Er sagte: Stop mal hier an den Hotels! Er hatte Halluzinationen, das Meer ist gefährlich. Laut dem Koran sagt Gott, dass Geister an verlassenen Orten leben. So wie in der Sahara oder im Meer. Es spukt im Meer. Du fühlst Dinge. Du siehst nichts, aber du fühlst es.[21]

Jeder Satz, der hier gesprochen wird, hat sein Gewicht. Das Meer ist gefährlich und im Hinblick auf sein halluzinatorisches Potenzial der Wüste vergleichbar. Was ein Mohammed auf der Überfahrt gesehen hat: »Häuser, Gebäude, Hotels« sind Luftspiegelungen, die das Unmögliche vorstellen, denn auf dem Meer lässt sich nichts bauen oder doch nicht auf die gleiche Weise, wie auf dem Land. Selbst Plattformen erweisen sich als Konstruktionen, die, nur unter erheblich erschwer-

19 *Average* bezeichnet also den Schiffsunfall selbst als auch den Modus einer ›gleichmäßigen‹ Aufteilung des Schadens bzw. der durch Versicherung gedeckten Schadensersatzansprüche, also »the equitable distribution of expense or loss, when of general incidence, among all the parties interested, in proportion to their several interests.« Ebd.

20 H. Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 9.

21 Havarie (D 2016, R: Scheffner), 30:32-31:22.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ten Bedingungen und zudem für eine begrenzte Zeit errichtet werden. Das Meer ist ein gespenstischer Raum. »Aus dem Ozean«, so Blumenberg, »der den Rand der bewohnbaren Welt umgibt, kommen die mythischen Ungeheuer, die von den vertrauten Gestalten der Natur am weitesten entfernt sind und von der Welt als Kosmos nichts mehr zu wissen scheinen.«[22]

Das Meer ist ein Monster. Wie kann man sich ihm nur anvertrauen, zumal es ja nicht einmal betretbar ist, denn es verfügt zwar über eine Oberfläche, aber über keinen begehbaren Boden. Anders als das Land, an das die Begriffe von Recht und Kultur gebunden sind (»*cultura*« hat bekanntlich eine landwirtschaftliche Herkunft), ist das Meer keiner Bearbeitung zugänglich und daher radikal formlos. Auf dem Meer kann man allenfalls Beute machen.[23] Ohne eine rigide nautische Positionsangabe sind auf dem ›offenen‹ Meer Orte physiognomisch gar nicht voneinander unterscheidbar. Das Meer ist der Nicht-Ort schlechthin. Daher rührt der »uralte Verdacht«, dass »in aller menschlichen Seefahrt«, speziell in derjenigen, die man aus eigenem Antrieb und nicht im Auftrag unternimmt, »ein frivoles, wenn nicht blasphemisches Moment steckt«[24], für das der Schiffbruch wie eine gerechte Strafe in Kauf genommen werden muss. Dieser Verdacht wird regelmäßig vom »unbetroffenen Zuschauer auf dem festen Land«[25] formuliert, der auch die Blickposition in Havarie bestimmt, in der das feste Land sein funktionales Äquivalenz im Kreuzfahrschiff hat. Gegen die philosophische Rechtfertigung des beteiligungslosen Zuschauers entfaltet der Film ein ganzes Spektrum von auf der Tonspur mitgeteilten Überlegungen und kurzen biografischen Episoden, die die komplexen Anlässe und Motivlagen hinter dem ›gewagten‹ »Schritt vom Land auf See« nachvollziehbar machen. Ein »Verfehlungs*schritt*«[26] ist dieser Übergang, den die Flüchtenden riskieren, nur für diejenigen, die aus sicherer Distanz der Havarie zusehen.

Die Maßlosigkeit des Meeres, die mythisch in Szene gesetzt wird, ist weniger ein direkter Effekt seiner Unstetigkeit und Wildheit, sondern der Rechtsgewalt, der es unterliegt. Das macht bereits Blumenbergs Rede von der »Gesetzlosigkeit« und »Unberechenbarkeit«[27] deutlich, die in der Dämonisierung des Meeres

22 H. Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 9.

23 Zu Projekten, das Meer zu besiedeln und dort floating cities oder gar floating nations zu gründen (microcountries at sea), vgl. Quirk, Joe/Patri Friedman: Seasteading. How Floating Nations Will Restore the Environment, Enrich the Poor, Cure the Sick, and Liberate Humanity from Politicians, New York: The Seasteading Institute 2017. Zu den diskursgeschichtlichen Hintergründen und den politisch-ökonomischen Einsätzen maritimer Gründungsprojekte vgl. Balke, Friedrich: »Seasteading. Schreibszene und Gesetzgeber im Kontext maritimer Gründungsprojekte«, in: Comparatio. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, Band 11, H. 1 (2019), S. 87-107.

24 H. Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 13.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 11.

27 Ebd., S. 10.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

immer wieder kulturgeschichtlich beschworen wird. Dass das Meer ein Ort der Rechtlosigkeit oder jedenfalls eine Zone ›minderen Rechts‹ ist und die »Seefahrt als Grenzverletzung«[28] verdächtigt wird, bestätigt sich, um einmal nicht auf ehrwürdige mythische Vorstellungen und philosophische Reflexionen zu rekurrieren, ausgerechnet in der aktuellen europäischen Rechtsprechung zum Umgang mit Flüchtenden, die auf hoher See angetroffen werden. Denn heute ist nicht die Seefahrt also solche, sondern das Wagnis, die See auf eigenes Risiko zu überqueren, um einer unerträglichen Lebenssituation zu entfliehen, die Grenzverletzung, die die wohlhabenden Landmächte als sogenannte illegale Migration zu einem Straftatbestand erheben. An diese Rechtsprechung ist zu erinnern, wenn man sich über das Ende von Havarie Gedanken macht, Der Film hört auf, bevor das Rettungsboot auf der Szene eintrifft. In einem Urteil von 2012 hat der Europäische Gerichtshof für Menschenrechte (EGMR) festgestellt, dass Flüchtlinge, sobald sie auf hoher See aufgegriffen werden (und den Boden des aufnehmenden Schiffes betreten), der Hoheitsgewalt des Staates unterstehen, dessen Flagge das Schiff trägt, auch wenn der Ort, an dem sie aufgegriffen werden, nicht zum Staatsgebiet gehört. Weil Schiffe einer staatlichen Hoheitsgewalt unterstehen, sind auch die rechtlichen Konventionen, denen dieser Staat unterliegt (im konkreten Fall: Italien), auf die Flüchtlinge anzuwenden, die diese Schiffe aufbringen, so dass die (zumal kollektive) Abschiebung aufgegriffener Flüchtlinge in ein Land (im konkreten Fall: Lybien), das nachweislich gegen Art. 3 der Europäischen Menschenrechtskonvention (Verbot der Folter und unmenschlicher und erniedrigender Behandlung) verstößt, nicht rechtens ist.[29]

Die Rechtsprechung ist bekanntlich das eine, die Spielräume der Grenzschutzpraxis auf hoher See sind das andere: »Erlaubt ist allenfalls«, so mutmaßt ein Kommentator, »Boote abzudrängen und so zu verhindern, dass sie unerlaubt in den Hoheitsbereich von Mitgliedstaaten einfahren«[30]. Erlaubt ist zunehmend auch, gänzlich auf den Einsatz von Rettungsschiffen zu verzichten oder ihre Einfahrt in die Häfen der europäischen Staaten zu untersagen, um die Flüchtenden so dem Schicksal der unendlichen Fahrt auszusetzen. Mit Flüchtlingen Kontakt aufzunehmen oder sie an Bord zu bringen, stiftet dagegen sofort eine Rechtsbeziehung; sie *abzudrängen*, bevor sie die Hoheitsgewalt des Schiffes erreichen, oder sie schlicht sich selbst zu überlassen, ist eine Form der Ausübung unmittelbarer Gewalt, die

28 So die Überschrift des I. Kapitels der Studie Blumenbergs.

29 www.humanrights.ch/de/internationale-menschenrechte/europarats-organe/egmr/urteile/schutz-fluechtlinge-mittelmeer vom 25.02.2019. Dort findet sich auch der Wortlaut des EGMR-Urteils vom 23.02.2012.

30 Gutschker, Thomas: »Illegale Einwanderung: Australien ist kein Vorbild«, www.faz.net/aktuell/politik/fluechtlingskrise/europa-und-das-problem-illegaler-einwanderung-14386155.html vom 25.02.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sich allein auf der Ebene einer Faktizität bewegt und keiner Rechtsform zugänglich ist. Es ist diese Struktur eines faktischen Verschwindens bzw. Verschwindenlassens, die das Ende von HAVARIE prägt – und sei es auch nur, weil die Kamera, der wir die Bilder des Films verdanken, die Lust verliert, weiterhin dem Boot zu folgen, und vorläufig abgeschaltet wird. Ein Boot, das sich die längste Zeit im Rahmen des Bildes bewegte, allenfalls für die kurzen Momente eines Kameraschwenks aus dem Bild fällt, verlässt den Rahmen der Szene am Ende des Films endgültig, *tritt ab* (so unvermittelt, wie es zu Beginn des Films auftaucht) – zweifellos nicht, weil es tatsächlich abgedrängt wurde, aber mit derselben Wirkung: Abgedrängte Boote erscheinen auf keinem Bildschirm, sind irgendwann einfach nicht mehr da, ohne dass diese Abwesenheit einen rechtlichen Wert oder ein rechtliches Nachspiel hätte. Was das Ende des Films allegorisch markiert, wird im Film von einem, der die gefährliche Überfahrt mehrfach gewagt hat, auf eine Weise beschrieben, die den Schrecken des Meeres mit politischem Klartext unterlegt:

> Aber wenn ich im Meer sterbe? Was wird aus meiner Frau, wer wird sich um sie kümmern? Denkt ihr, dass die Leute gestorben sind, weil das Meer sie verschluckt hat? Sie wurden von Schiffen gerammt. Es gibt Schiffe, die sie absichtlich rammen. Ich habe erlebt, wie uns ein Flugzeug umbringen wollte. Es ist so tief über uns geflogen, um uns zu töten! So ist es geflogen, sage ich dir! Es flog über uns, drehte um und kam zurück. Mit seinem Wind wollte es uns zum Kentern bringen, in der Mitte des Ozeans![31]

## 3. Seebilder

Wie blickt man auf das Meer? Wie blicken wir, wenn wir HAVARIE anschauen, auf das Meer? Von Kant und der *Kritik der Urteilskraft* (1790), wo der Blick auf das sturmbewegte Meer zu einer Theorie des ästhetisch Erhabenen Anlass gegeben hatte, über Jules Michelets große Abhandlung *Das Meer* (1861) bis zu Paul Valérys Essay »Blicke auf das Meer« von 1930, erfolgt der Blick auf das Meer vom Land aus. »Das Meer von der Küste aus gesehen«, lautet das erste Kapitel des Buches von Michelet, das sich folgerichtig mit Häfen, Stränden, Gestaden und Steilfelsen beschäftigt. Wenn der erste Eindruck, »den man vom Meer empfängt« die Furcht ist, dann deshalb, weil, so Michelet, »für alle auf dem Land lebenden Wesen […] das Wasser das nicht zu atmende, das erstickende Element schlechthin ist«[32]. Die Perspektive von Bord des Kreuzfahrtschiffes auf das Meer ist von solcher Furcht und solchem exzessiven Schrecken denkbar weit entfernt. Furcht ist kein Affekt, der

31 HAVARIE, 29:53-31:24.

32 Michelet, Jules: Das Meer, Frankfurt a.M., New York: Campus 2006, S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auf einem Kreuzfahrtschiff zugelassen ist. Das liegt natürlich daran, dass Kreuzfahrtschiffe, anders als Boote oder gewöhnliche Schiffe mit weniger als 5000 Mann Besatzung, an die Michelet und Blumenberg denken, das radikal bösartige und unbeherrschbare Element technisch zu bemeistern scheinen. Schiffe dieser Größenordnung reproduzieren gewissermaßen auf hoher See die Bedingungen der Wahrnehmung des Meeres vom sicheren Land aus. Das Kreuzfahrschiff ist, kulturtechnisch gesehen, die Vorverlagerung der Küste in das Meer hinein und damit die Mobilisierung des Landes selbst: Kreuzfahrschiffe sind schwimmende Inseln, »Propeller-Inseln« (*L'île à hélice*)[33], wie sie der Titel eines Romans von Jules Verne bereits literarisch im 19. Jahrhundert antizipierte. Die schwimmenden Städte ermöglichen ihren Bewohnern selbst angesichts einer entsetzlich aufgewühlten See jenen Fensterblick, der die Perspektive vorgibt, von der aus Michelet sich einzig in der Lage sieht, dem »Heer feindlicher, gemeinsam zum Sturm anlaufender Fluten«[34] standzuhalten.

Havarie erfüllt präzise Valérys Kriterium für ein Seebild, in dem »das Auge Herr von Meer und Stadt«[35] ist. Hier ist das Auge aufgrund der Position der Kamera Herr des Geschehens. Was Valéry für den »Rand der Häfen« beschreibt, gilt ebenso für den Rand der *Adventure of the Seas*, an dem sich die Passagiere neugierig drängen, weil die Fahrt des Schiffes unplanmäßig unterbrochen wurde, wodurch sich der Meeresausschnitt vor ihnen tatsächlich in eine temporäre Schaubühne verwandelt. Über diesen Rand »verstreut«, schreibt Valéry, gebe es

> eine Fauna solcher Müßiggänger, die halb Philosophen, halb Mollusken sind. […] Sie sind die wahren Liebhaber der Schaubühne des Meeres. […] Für sie, wie auch für mich, sind eine Ankunft, eine Ausfahrt immer neue Meereswunder. Man streitet sich über die Silhouetten, die man draußen entdeckt.[36]

Dieser Streit über die Silhouetten ist eine recht passende Formel für die Überlegungen, die an Bord des Kreuzfahrtschiffes von den Passagieren angestellt werden, wenn sie sich fragen, wie viele Havarierte wohl in dem kleinen Boot sitzen und was sie bewegt haben mag, dieses Wagnis einzugehen: »something drastic«, wie jemand auf der Tonspur vermutet. Havarie erweitert nun allerdings den Kreis der Kontemplierenden und Fabulierenden im Angesicht des Meeres über die Müßiggänger an Bord des Kreuzfahrschiffes hinaus und schließt ebenso diejenigen ein, die sich auf das Meer wagen oder erneut wagen müssen, weil sie es notge-

33 Verne, Jules: Die Propeller-Insel, Berlin: Zenodot 2015 [1893].

34 J. Michelet: Das Meer, S. 25.

35 Valéry, Paul: »Blicke auf das Meer«, in: ders.: Über Kunst. Essays, Frankfurt a.M. Insel 1973, S. 128-140, hier S. 137f.

36 Ebd., S. 139.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

drungen als einen gefahrvollen Transitraum nutzen, um zu neuen Ufern aufzubrechen. Was sie veranlasst haben mochte, ihr Schicksal untüchtigen Booten anzuvertrauen, liegt vor dem Anfang dessen, was der Film dem Zuschauer vor Augen stellt. Die Tonspur holt daher noch andere Orte in den Film hinein, die wir wiederum nicht sehen, während wir im vorrückenden Bildstreifen zwar gelegentliche kommunikative Offerten in Form von Winkzeichen ausmachen, mit dem sich die Flüchtenden den Kreuzfahrtpassagieren mitteilen, aber das Handymikrofon keinen Ton auffängt.

Für die Komposition von Havarie ist die Disjunktion von Bild- und Tonspur der zentrale Kunstgriff. Sehen und Sprechen sind hier Formen der Äußerlichkeit. Das Gesprochene erläutert nicht das Gesehene, das Gezeigte bebildert nicht das Gehörte. Havarie realisiert sein gegendokumentarisches Potenzial über die Figur des Auseinandertretens von Bild und Ton, das Gilles Deleuze als ein Merkmal des Denkens überhaupt beschrieben hat: »Sehen ist Denken, Sprechen ist Denken, das Denken jedoch vollzieht sich im Zwischenraum, in der Disjunktion von Sehen und Sprechen.«[37] Havarie ist durch eine extreme Ausprägung des Verhältnisses von visueller Geschlossenheit und akustischer Offenheit gekennzeichnet, wie sie für eine bestimmte Tradition des avantgardistischen Dokumentarfilms – man denke z.B. an die Arbeiten James Bennings[38] – charakteristisch ist: Einem streng und malerisch kadrierten Bildraum, dessen Koordinaten zu Beginn durch eine numerische Angabe exakt festgelegt werden und den die Kamera nicht oder allenfalls ein einziges Mal verlässt, steht ein akustisches Off gegenüber, das diese strikte visuelle Einhegung ignoriert und einen nicht immer leicht zu identifizierenden Raum neben und hinter dem Bild eröffnet.

Abb. 2: Still aus Havarie (Dt 2016, R: Philip Scheffner)

37 G. Deleuze: Foucault, S. 121.

38 Vgl. zu Benning: Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa, Berlin: August 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dort, wo im Film erzählt wird, ist die Diegese an die Tonspur gekoppelt, während sich im visuellen Register das immer gleiche, mechanisch vorrückende Bild zeigt. Auf der Bildspur ist HAVARIE nichts anderes als ein kolossales Bildzitat. Dieser Zitatcharakter ist visuell durch die formatbedingten Schwärzungen hervorgehoben, die das zitierte Bild säulenartig ›rahmen‹. Durch die Manipulationen der filmischen Bewegung löst HAVARIE tatsächlich ein, was Walter Benjamin im Zusammenhang seiner Überlegungen zum epischen Theater von den »Bildern des Filmstreifens« schlechthin sagt, nämlich, dass sie »in Stößen« vorrücken.[39] Bilder, die für den schnellen privaten Konsum gedacht und längst zu *networked documents* geworden sind, werden durch die beschriebenen Formatveränderungen ihren medientechnischen Funktionszusammenhängen entrissen und einem neuen Bildregime unterworfen, das sie für den inspizierenden und reflektierenden Blick präpariert – ein Effekt, den die Tonspur entscheidend verstärkt, denn sie durchsetzt das visuell Gestaltete mit Formuliertem[40] aus anderen Zeiten und Räumen als denen, aus denen das Bildmaterial stammt.

Auf der Tonspur nehmen Sprechende, die wir nie im Bild zu sehen bekommen, in der Tat Stellung zu den Vorgängen, die wir im Bild sehen, allerdings nicht so, als würden sie sie direkt kommentieren, sondern indem sie sie gewissermaßen mit Fußnoten versehen, sie auf Kontexte und Schauplätze hin öffnen, die denkbar weit entfernt von dem visuell auf Dauer gestellten Meeresausschnitt liegen und deren Funktion darin besteht, ein lokal denkbar eingegrenztes Ereignis auf Zusammenhänge zu öffnen, die durch den globalen Zirkulationsraum des Meeres ermöglicht werden. Frankreich, Algerien, Nordirland und ein Containerschiff, die russische *Smaragd*, werden als Schauplätze über Gespräche in den Film eingespielt, ohne dass es in jedem Fall sofort oder immer verlässlich gelänge, das Gehörte mit der unveränderten Konstellation auf der Bildspur zu korrelieren. Scheffners entscheidende dokumentarische Erfindung besteht darin, der Bildspur Töne hinzuzufügen, die nicht, oder nur selten, O-Töne des *footage* sind. Er ergänzt die Bilder um das, was ihnen fehlt oder was in ihnen abwesend anwesend ist. Er bezieht die visuelle Szene daher auf etwas, was in ihr akustisch einbricht, ohne dass das Gehörte mit dem, was zu sehen ist, dieselbe Zeit und den denselben Raum teilt. Die Gefahr des Dokumentarfilms liegt darin, dass er wie ein Roman funktioniert, der beansprucht, die Dinge so vollständig wie möglich zu erklären, statt sie einer »elliptischen Montage«[41] zu unterziehen

39 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? (2)«, (= *Gesammelte Schriften II/2*), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 519-539, hier S. 537.

40 Ebd., S. 524.

41 Sontag, Susan: »Godard«, in: dies.: Gesten radikalen Willens. Essays, Frankfurt a.M.: Fischer 2011, S. 182-234, hier S. 199.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und in Tableaus zu zerlegen, wie es Susan Sontag mit Blick auf Godard formuliert hat.

## 4. Fabulation als Modus des Gegen-Dokumentarischen

Wenn Paul Valéry auf das Meer blickt, dann bezieht er die »Trägheit der Masse der Wasserfluten« auf eine fundamentale Alternative: »Sie öffnet den Weg oder wehrt dem Weiterschreiten«[42]. Kreuzfahrtschiffen und Containerriesen steht die See offen; Flüchtlingsbooten dagegen, die tatsächlich das Wagnis eingehen und ein Abenteuer auf Leben und Tod bestehen müssen, weil ihnen die bequeme und sichere Überfahrt verwehrt ist, verschließt ›die See‹ das ›Weiterschreiten‹ – entweder in der Weise, dass ein Boot wegen Benzinmangels manövrierunfähig wird und auf Hilfe angewiesen ist, oder, im schlimmsten Fall, dass es kentert. HAVARIE überführt die fundamentale Zweideutigkeit der Daseinsmetapher des Schiffbruchs mit Zuschauer aus dem philosophischen Diskurs in die filmische Rezeptionssituation.

Abb. 3: Still aus HAVARIE (Dt 2016, R: Philip Scheffner)

Die wesentliche Arbeit des Films an dieser Metapher lässt sich zu der folgenden Alternative zusammenfassen: Entweder »dient die Vorstellung der Gefährdungen auf der hohen See nur dazu, die Behaglichkeit und Ruhe, die Sicherheit und

42 P. Valéry: »Blicke auf das Meer«, S. 131.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Heiterkeit des Hafens vorzustellen«[43]. Die Sicherheit und Heiterkeit eines solchen Hafens (›safe haven‹) nimmt im Film die Gestalt eines festungsartig armierten Riesenschiffes an, von dem aus die Passagiere und über deren Bildakquise auch wir Zuschauer in großer Höhe die ganze Zeit auf das ›Geschehen‹ blicken. Kreuzfahrtschiffe sind wie schwimmende Gebirge. *Oder*: Das Meer ist der genuine oder temporäre Aufenthaltsort einer menschlichen Existenz, die die Gefahr ›gewählt‹ hat und nicht davor zurückschreckt, alle Brücken hinter sich abzubrechen. Blumenberg zitiert die Wendung, die Nietzsche der nautischen Metaphorik gegeben hat, wenn er schreibt: »Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen! Wir haben die Brücke hinter uns – mehr noch, wir haben das Land hinter uns abgebrochen! Nun, Schifflein! Sieh dich vor!«[44] Nietzsche bindet zu einer Zeit, als bereits Dampfschiffe die Transatlantiklinie befuhren, das (lebensgefährliche) Abenteuer weiterhin an die Verwendung eines technisch prekären Vehikels, für das er die Diminutivform wählt: *Schifflein*. Ein solches Schifflein ist es, das in Havarie auf den Ozeanriesen trifft, auf dem seinem Namen zum Trotz das Abenteuer wirksam ausgeschlossen ist. Entweder also man genießt die Wagnisbereitschaft der anderen (vom sicheren Ufer aus) – oder man lässt sich (aus welchen Gründen oder Zwängen auch immer) auf das Abenteuer mit einem für die Überfahrt nicht hinreichend gerüsteten Vehikel ein. In Havarie kommt es zu einem merkwürdigen Chiasmus der beiden möglichen Haltungen zum Meer: Ausgerechnet das Kreuzfahrtschiff, das keinerlei Abenteuer zu bestehen hat, schmückt sich mit dem Namen *Adventure*, während das Boot 90 Minuten lang in einem possierlich wirkenden Meeresausschnitt schaukelt, von dem allenfalls in jenen Momenten, in denen es für einem Moment aus dem Ausschnitt fällt, eine Gefahr ausgeht.

Einmal, an einer visuell und akustisch spektakulären Stelle, nimmt die Kamera die Position, von der aus die Bilder, die wir sehen, entstanden sind, selbst in den Blick, wobei, ästhetisch entscheidend, diese Selbstpositionierung mit aufschlussreichen visuellen Störeffekten durchsetzt ist, die die referentielle Funktion des Dokumentarbildes prekär werden lassen:

43 H. Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer, S. 10.

44 Nietzsche, Friedrich: Die Fröhliche Wissenschaft (»la gaya scienza«), in: ders., Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser 1977, S. 7-274, hier S. 126.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

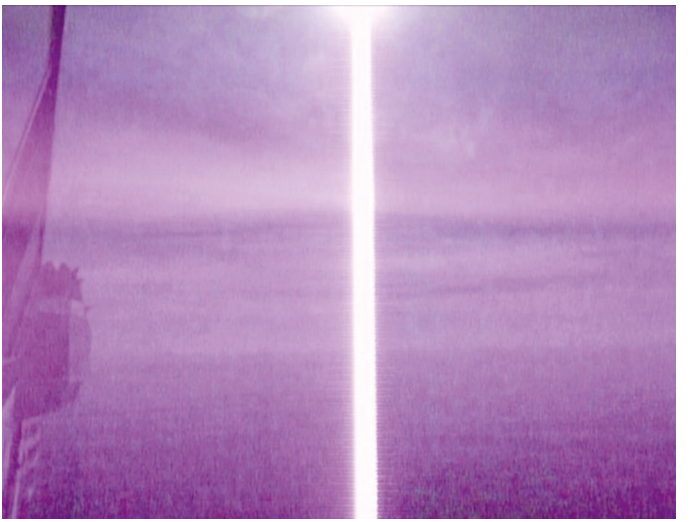


Abb. 4: Still aus Havarie (Dt 2016, R: Philip Scheffner)

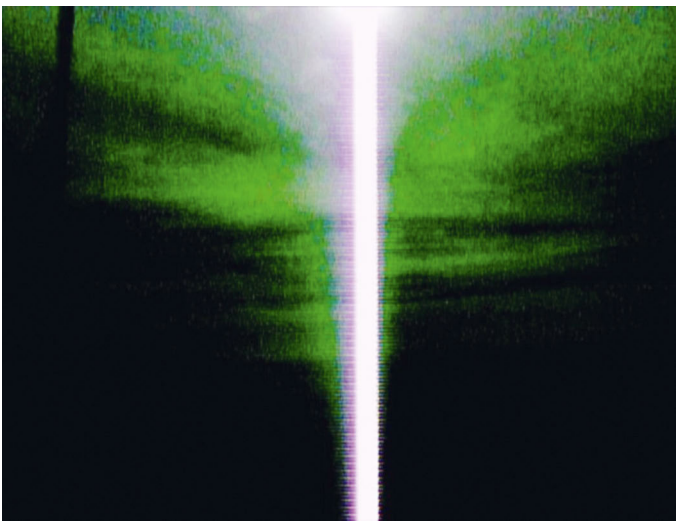


Abb. 5: Still aus Havarie (Dt 2016, R: Philip Scheffner)

Die surrealen Farbeffekte auf der Bildspur, die das monotone Blau unterbrechen, lassen das Filmbild hier für einmal in eine Zone des Nichtfigürlichen, des optischen Rauschens und des kurzzeitigen Bildausfalls eintreten, so dass der festungsartige Aufbau des Schiffes zunehmend unheimlich wirkt. Der Kameraschwenk ist zum einen die konventionelle Geste selbstdokumentarischer Beglaubigung (›seht her, von hier aus sind die Aufnahmen entstanden‹); zum anderen lässt er in der Vorstel-

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lung des Betrachters die in den vorgeschobenen Kanzeln versammelten neugierigen Passagiere auf die eben noch im Blickfeld befindlichen und aus sehr anderen Gründen dicht gedrängten Körper der Flüchtlinge im Boot treffen und enthüllt damit die obszöne Seite dieser Sequenz, die noch akustisch von der aufdringlichen Unterhaltungsmusik des Bordprogramms verstärkt wird. Dieser Blick auf die Festungsarchitektur des Kreuzfahrtschiffes, das Scheffner mit der Angabe der gleichfalls eindrucksvollen Passagierzahlen dieser schwimmenden Insel montiert, die nach Cartagena gemeldet werden, ist ein monumentaler, wenn auch visuell zerfallender »Empfindungsblock«[45]. Dieser visuelle Empfindungsblock findet ein überraschendes Pendant auf der Tonspur. Wir werden an einer Stelle des Films Zeugen einer ekstatischen Hoffnung und Wagnisbereitschaft, die Nietzsche zweifellos gefallen hätte, wenn in HAVARIE aus heiterem Himmel der Name des schottischen Freiheitskämpfers William Wallace auftaucht, der in einer globalen Medienkultur als BRAVEHEART (USA 1995, R: Mel Gibson) zirkuliert und nun von flüchtenden Algeriern, nicht ohne Ironie und unter viel Gelächter, als eine Art *nom de guerre* oder Schutzpatron herbeigerufen wird: »William Wallace ist ein mutiger Mann.« Als persona des Mutes wird der schottische Freiheitskämpfer, der 1297 den englischen Truppen eine vernichtende Niederlage zufügte und später auf grausame Weise vom geschlagenen König hingerichtet wurde, hier in Anspruch genommen, ohne dass damit eine *unmittelbare* ›politische‹ Aussage getroffen würde. Die Klage über das gefährliche Meer, das man zu überqueren hat, um das Ufer zu erreichen, und das, wie wir gehört haben, viele in den Wahnsinn treibt, schlägt urplötzlich in einen Schrei aus Begeisterung um:

> [Schrei] William Wallace ist auf hoher See. Nur das zählt. Unser Motto heißt Harraga. Wir wurden nicht geschaffen, um am Ufer zu bleiben« [Motorengeräusche vom Boot]. Es gibt keine Berge, nichts, es gibt nur uns und unseren Gott, den Himmel und das Wasser. Das ist unsere Ausrüstung. Das Meer liegt vor euch. Spanien liegt vor euch, das Elend hinter euch. [Gelächter, Gesang] Mach deine Türen auf, Spanien. Wie schön wäre das Leben in Barcelona. Und Algerien bleibt zurück. Männer des Viertels, seht wie unglücklich Abdallah ist. Gebt uns das Visum, das ist alles was wir wünschen.[46]

Weil sie das Visum, also ein bürokratisches Dokument, das Personenstandsmerkmale und insbesondere Angaben zur Staatsbürgerschaft enthält, nicht erhalten, so dass ihnen der legale Zugang zur Festung Europa verwehrt bleibt, müssen die Flüchtenden zu *Harragas* werden, ein arabisches Wort (حرّاقة, *ḥarrāqa*), das diejenigen bezeichnet, die ihre Papiere verbrennen, um den Einwanderungsbehörden

45 Deleuze, Gilles/Guttari, Félix: Was ist Philosophie?, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 191.

46 HAVARIE, 31:49-33:35.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

keinen Vorwand zu liefern, sie zu identifizieren und ggf. umgehend wieder in ihr Herkunftsland zurückzuschicken.

Die gegendokumentarische Arbeit an der nautischen Daseinsmetapher kann sich der Figuren des Abenteuers, des Wagnisses und des Freiheitskampfes, ja sie kann sich sogar, wie die Anrufung *Bravehearts* zeigt, der Eroberung bedienen, die auf unterschwellige Art mit den medial angeheizten Ängsten der europäischen Bevölkerungen vor einer neuen *reconquista* spielt: »Mach deine Türen auf, Spanien.« Die Tonspur wechselt an solchen Stellen von der Erzählung konkreter Lebensumstände, von den Perzeptionen und Affektionen, also den Wahrnehmungen und Gefühlen derer, die das Wort ergreifen, zu den Perzepten und Affekten, die »über alles Erleben hinausreichen.«[47] Die Fabulation dokumentiert keinen Referenzbereich, sie destabilisiert ihn. Sie findet ihr Maß nicht an der Ähnlichkeit oder Übereinstimmung mit einer bestimmten Sache, sondern an den jedes Mal gegen sie »aufgewendeten Widerständen«, an ihrer »versuchten Form-Verwandlung« (Nietzsche). Fabulieren ist für Deleuze die Weise, wie sich der Dokumentarfilm den Mächten der Wahrheit oder des Realen widersetzt, auf die man ihn – trotz aller Kritik an seiner referentiellen Indienstnahme – festzulegen versucht. Die »*Funktion des Fabulierens*« verleiht dem Falschen die Macht des Ungewöhnlichen und lässt »aus ihm ein Gedächtnis, eine Legende, ein Monstrum entstehen«[48]. Die Flüchtenden sind »bizarre Athleten vom Typ ›Hungerkünstler‹«[49], wie Deleuze und Guattari mit Blick auf Kafka schreiben. Ihre Athletik ist eine ›geliehene‹. Das Fabulieren ist eine Form, sich die Kraft zuzuführen, die diejenigen benötigen, die schon geschwächt sind und nur über eine »fragile Gesundheit«[50] verfügen.

Das Kreuzfahrtschiff und William Wallace sind Chiffren eines solchen Monstrums. Sie lassen sich unter die »Monumentaltypen«[51] einreihen: »Jede Fabulation ist Herstellung von Riesen.«[52] Riesig ist tatsächlich die *Adventure of the Seas*, eine Art technische Fabulation. Riesig ist der schottische Freiheitskämpfer, den sich die Flüchtenden wie einen Talismann aneignen. Riesig im Sinne der Fabulation ist aber auch Scheffners Film selbst, denn er verwandelt wenige Minuten flüchtiger Handykameraaufzeichnungen in ein kinematografisches ›Standbild‹, das man mit Nietzsche zu den »gelungenen Gegenaktionen« rechnen könnte. Das Ausgangsmaterial teilt dabei in seiner visuellen Armut und Monotonie Eigenschaften mit den Bildern, wie sie Überwachungskameras anfertigen, die konsequenteste Ausprägung eines visuellen Kontroll- und Identifizierungsdispositivs, für das die

47 G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 192.

48 Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 198.

49 G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 203.

50 Ebd. Vgl. dazu die Geschichte, die eine algerische Frau in Havarie erzählt: Havarie, 11:30-14:12.

51 G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 197.

52 Ebd., S. 202.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Starrheit des Bildausschnitts charakteristisch ist. Für die Bilder, die ein Kreuzfahrtschiff bei seinen Passagieren wie der Crew produziert, gilt ja überhaupt, dass sie ›zeitlos‹, weil radikal austauschbar sind, wie ein Gespräch von Crewmitgliedern auf den Punkt bringt, die sich darüber unterhalten, dass sie jedes Zeitgefühl an Bord verloren haben:

> [Tonspur auf Englisch] Ich weiß nicht, welcher Wochentag ist […] Ich zähle von Hafen zu Hafen, Tag für Tag, wo wir gerade auf der Welt sind. […] Du vergisst, dass der Rest der Welt existiert. Du hast das Gefühl, die Zeit sei für dich stehengeblieben. […] Es ist wie ein Standbild [freeze].[53]

Die ewige Wiederkehr des Gleichen, wie sie Kreuzfahrtschiffe und Sicherheitskameras produzieren, wird durch das in Havarie verwendete Bildmaterial sehr genau reflektiert: Der Passagier, der Nordire Terry Diamond, dem wir das *cellphone*-Material verdanken, arbeitet zu Hause, fast ließe sich sagen: nicht zufällig, als Sicherheitsmann und ist, wie er bemerkt, auf den rein visuellen Kontakt zu seiner Umwelt, den Überwachungskameras vermitteln, beschränkt. Er muss vor allem mit der *Monotonie der Bilder* zurechtkommen, auf denen die meiste Zeit ›nichts passiert‹, darf sich nicht ablenken lassen, muss sich konzentrieren, so sehr er auch versucht sein mag, die Augen zu schließen.

Indem Philip Scheffner die dreieinhalb Minuten seines Ausgangsmaterials auf die Länge eines Films streckt, zwingt er den Betrachter seinerseits in die Position des Beobachters, der virtuelle Überwachungsbilder, die *frame by frame* vorrücken und auf denen meistens nichts Aufregendes passiert, durchmustert. Der Zuschauer mag es ihm gleichtun und eine Zeit lang die Bilder absuchen, um auf ihnen etwas zu entdecken, was die lange Expositionszeit des Materials rechtfertigen könnte. Die filmische Dehnungsoperation verstärkt den Eindruck, es mit einem Material zu tun haben, das etwas, vielleicht das Entscheidende, verbergen könnte – und Havarie, der gleichnamige Kriminalroman von Merle Kröger, der dieselbe Thematik wie der Film behandelt und ungleich erfolgreicher als der Film ist, ködert den Leser genau mit dieser Erwartung und befriedigt seine Neugier zugleich mit einer großangelegten Intrige, deren Medium das Flüchtlingsboot ist.[54] Auf den Bildern, die Havarie, der Film, zeigt, wird uns die Befriedigung durch die Geschichte und die Geschichten dagegen konsequent versagt.

Der Film ist zur Fabulation auch deshalb gezwungen, weil sein Material so wenig ›hergibt‹. Gelingt es uns wirklich, ihm über die gesamte Länge zu folgen? Oder werden wir wie Terry Diamond bei der Arbeit gelegentlich müde, reiben uns die Augen oder wenden uns ab? Sehen verlangt nach Abwechslung und wird als Kraft-

53 Havarie, 57:22-57:48.

54 Kröger, Merle: Havarie. Roman, Hamburg: Argument 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

anstrengung in dem Moment spürbar, in dem jeder diegetische *Progressus* ausfällt. Die Handykamera hat kein Interesse an der Szene des Wartens, sie will ein überraschendes Ereignis in visueller Schnellschrift festhalten und ›posten‹ – für einen späteren Abruf oder für das sofortige Vergessen. Für die lange Zeit des Wartens, die bis zum Untergang oder zur Rettung vergeht, hat sie keine ›Kapazität‹. Anders Scheffners Film, der auf der visuellen Ebene fabuliert, indem er nicht das Ereignis, das ausbleibt, sondern seine Erwartung vor den Augen seiner Zuschauer entstehen lässt und dem Geschehen damit seine lange Dauer zurückerstattet. Diese Konstellation von unscheinbarem Ausgangsmaterial und der filmischen Insistenz lässt sich mit einer Unterscheidung fassen, die Deleuze und Guattari machen, wenn sie zwischen der Empfindung, die ein Kunstwerk ermöglicht, und dem Material, das ihm zugrunde liegt, unterscheiden: »Selbst wenn das Material nur einige Sekunden [in unserem Fall: wenige Minuten, FB] Bestand hätte, würde es der Empfindung das Vermögen schenken, zu existieren und sich an sich zu erhalten, *in der Ewigkeit, die zusammen mit dieser kurzen Dauer existiert*.«[55]

Die Ewigkeit, die zusammen mit der kurzen Dauer existiert: Die Einzelbildschaltung ist das technische Verfahren, mit dem *Havarie* ausgerechnet den Effekt eines kinematografischen Dauer-Bildes hervorbringt, das der handygetriebenen Schnellbildkultur und ihrer poor images[56] eigentlich fremd ist. Statt das Handy-Footage durch die satte Auflösung des großen Kinobildes zu ersetzen, die inzwischen längst zum Standard der vormals kalten audiovisuellen Medien (Fernsehen) geworden ist, verwandelt Havarie das Material, ohne seine Unschärfe zu beseitigen, in ein Kino-Bild. Durch diesen filmischen *blow up* erschließt Scheffner eine neue Dimension des berühmtes Satzes von Béla Balázs: »Die Großaufnahmen sind das eigenste Gebiet des Films«[57], nämlich insofern ihr Interesse dem »kleinen Leben« (der Details und Einzelmomente) und der Zeit zwischen den Ereignissen gilt, den Intervallen, in denen nichts passiert. Deshalb hat der Film zwar einen Anfang, aber der *Fortgang* der Geschichte, ihr narrativer Vektor vollzieht sich ausschließlich auf der Ebene des Funkverkehrs. Dort wird das Eintreffen des Rettungsbootes zwar angekündigt, aber dieses Eintreffen selbst findet im Film nicht mehr statt – oder im Modus des Gegendokumentarischen als Verweigerung der Versicherung, die im tröstlichen Bild der Rettung liegt. Die Rettungsaktion wird dem Zuschauer vorenthalten trotz des weiteren Videomaterials, das Terry Diamond ins Netz gestellt hatte und das dort für alle, die wissen wollen, wie die Geschichte ausgegangen ist, bequem zugänglich ist. Der Film endet stattdessen mit dem Schrecken, den das unmerklich aus dem Kader gefallene Boot

55 G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 195.

56 Vgl. Steyerl, Hito: »In Defense of the Poor Image«, in: e-flux.com, 11 (2009).

57 Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001 (1924), S. 49.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

auslöst, das durch keinen Kameraschwenk wieder in die Ordnung des Sichtbaren zurückgeholt wird.

## Literatur

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001 (1924).

Balke, Friedrich: Seasteading. Schreibszene und Gesetzgeber im Kontext maritimer Gründungsprojekte, in: Comparatio. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft, Band 11, H. 1 (2019), S. 87-107.

Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? (2)«, (= *Gesammelte Schriften II*/2), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 519-539.

Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.

Briet, Suzanne: What is Documentation? English Translation of the Classic French Text, Langham, Toronto, Oxford: Scarecrow Press 2006 [französische Ausgabe 1951].

Caillois, Roger: Méduse & C[ie]. *Mit Die Gottesanbeterin und Mimese und legendäre Psychasthenie*, Berlin: Brinkmann u. Bose 2007.

Deleuze, Gilles: Foucault, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

Deleuze, Gilles/Guttari, Félix: Was ist Philosophie?, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Geble, Peter: Zeittafel I: Die Gottesanbeterin, in: Anne von der Heiden/ Sarah Kolb (Hg.), Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois. (= Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination, Band 1), Berlin: August Verlag 2018, S. 81-86.

Kröger, Merle: Havarie. Roman, Hamburg: Argument 2015.

Melville, Herman: Moby-Dick oder der Wal. Aus dem Engl. von Matthias Jendis, München: btb 2001.

Michelet, Jules: Das Meer, Frankfurt a.M., New York: Campus 2006.

Nietzsche, Friedrich: Die Fröhliche Wissenschaft in: ders., Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser 1977, S. 7-274.

Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: ders., Werke in drei Bänden, hg. v. Karl Schlechta, München: Hanser 1977.

Pantenburg, Volker: Ränder des Kinos. Godard – Wiseman – Benning – Costa, Berlin: August Verlag 2010.

Rothöhler, Simon: Das verteilte Bild. Stream. Archiv. Ambiente, Paderborn: Fink 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Sontag, Susan: »Godard«, in: dies.: Gesten radikalen Willens. Essays, Frankfurt a.M.: Fischer 2011, S. 182-234.
Steyerl, Hito: »In Defense of the Poor Image«, in: e-flux.com, 11 (2009).
Valéry, Paul: Blicke auf das Meer, in: ders., Über Kunst. Essays, Frankfurt a.M.: Insel 1973, S. 128-140.
Verne, Jules: Die Propeller-Insel, Berlin: Zenodot 2015 [1893].
Vogel, Juliane: »›Who's There?‹. Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: Juliane Vogel/Christoper Wild (Hg.), Auftreten. Wege auf die Bühne, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22-37.
Von der Heiden, Anne/Kolb, Sarah (Hg.): Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois. (= Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination, Band 1), Berlin: August Verlag 2018.

## Online

www.oed.com/view/Entry/13681?rskey=PmXgUU&result=2 vom 25.2.2019.
www.humanrights.ch/de/internationale-menschenrechte/europarats-organe/egmr/urteile/schutz-fluechtlinge-mittelmeer vom 25.02.2019.
Gutschker, Thomas: »Illegale Einwanderung: Australien ist kein Vorbild«, www.faz.net/aktuell/politik/fluechtlingskrise/europa-und-das-problem-illegaler-einwanderung-14386155.html vom 25.02.2019.

## Filmquellen

Havarie (Deutschland 2016, R: Philip Scheffner)

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# III. Dokumentarische Gesten von Feldforschung und politisierten Affekten in der Gegenwartskunst

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Dokumentationen zweiter Ordnung – field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst

*Annette Urban*

Unter vielen neueren Forschungsansätzen herrscht inzwischen Einigkeit, dass sich das komplexe Phänomen des Dokumentarischen am besten erschließen lässt, wenn man es nicht primär gattungsbezogen und medial gebunden versteht.[1] Passend dazu haben Erika Balsom und Hila Peleg ihren Sammelband von 2016 *Documentary across the Disciplines* betitelt,[2] doch bleibt dieser Anspruch für die Einzelforschung schwer einzulösen. Ein möglicher Weg, das Nachdenken über das Dokumentarische aus disziplinär eingespurten Bahnen und den eng umgrenzten Bereichen von Dokumentarfotografie und Dokumentarfilm hinauszuführen, eröffnet sich darin, es stärker mit der Frage nach Dokument und Dokumentation zu verknüpfen. Für den Konnex zum Dokument regt sich in letzter Zeit gerade aus kunsthistorischer Sicht vermehrt Interesse.[3] Dies verwundert insofern wenig, als sich die bildende Kunst als ein exemplarisches Untersuchungsfeld für derartige Verschränkungen anbietet. Sie bildet nicht einfach einen Gegenpol zum anästhetischen Dokumentarischen, sondern war für dessen Herausbildung als begrifflich konsolidiertes, diskursiv begleitetes Praxisfeld in den 1920er/30er Jahren – wie Renate Wöhrer herausgestellt hat – außerordentlich wichtig: Bereits in seiner Genese wurde das Dokumentarische als ambivalentes, zugleich in der Kunst verankertes Phänomen konstituiert.[4] Umgekehrt hat es sich in den letzten beiden Dekaden als maßgeblich für eine der zentralen kritischen Revisionen von

1 Vgl. Balke, Friedrich/Fahle, Oliver: »Einleitung in den Schwerpunkt Dokument und Dokumentarisches«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 11, 2 (2014), S. 10-17, hier S. 10.

2 Vgl. Balsom, Erika/Peleg, Hila (Hg.): Documentary across the Disciplines, Cambridge, Mass.: MIT Press 2016.

3 Vgl. u.a. Berrebi, Sophie: The Shape of Evidence. Contemporary Art and the Document, Amsterdam: Valiz 2014; Daniela Hahn (Hg.): Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten, Paderborn: Wilhelm Fink 2016; Anne Bénichou (Hg.): Ouvrir le Document. Enjeux et Pratiques de la Documentation dans les Arts Visuels Contemporains, Dijon: Presses du Réel 2010.

4 Vgl. Wöhrer, Renate: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 7-25, hier S. 12-14.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kunst erwiesen. Dieser zeitgenössische documentary turn wird auch den Horizont der folgenden Überlegungen bilden, jedoch um vorangegangene Konjunkturen des Dokumentarischen erweitert. Der Kunst kommt besondere Relevanz zu, weil dort Dokumentpraktiken und Dokumentationstechniken unterschiedlichster Provenienz auf einer (Meta-)Ebene zweiter Ordnung angeeignet und im Zuge dessen nicht nur reflektiert, sondern zumeist in signifikanter Weise amalgamiert werden, so dass der Disziplinen überschreitende Grundzug deutlich zutage tritt.

Dies spiegelt sich auch in drei kunstwissenschaftlichen Zugängen wider, die alle in zentraler Weise auf das Konzept der Dokumentation abheben, diese jedoch in verschiedene Praxis- und Diskursfelder sowie dazugehörige Institutionen und Operationen einbetten: So benennt Jan Verwoert übergreifend Recherche und Forschung als Katalysatoren der höchst wandelbaren dokumentarischen Praktiken in der Kunst, stellt aber im Zeichen eines seit der Konzeptkunst prägenden archival impulse das Paradigma der Geschichte in den Mittelpunkt.[5] Boris Groys wiederum erhebt die Kunstdokumentation zum genuinen Modell jedweder »Kunst im Zeitalter der Biopolitik« und privilegiert damit einen Konnex zur Lebenswissenschaft: Jenseits des verlorenen Werkstatus bleibt nach Groys nur noch der Verweis auf Kunst; doch könne sie weiterhin eine Symbiose mit dem Leben verwirklichen, das sie in seiner Dauer zwar nicht sein, aber dokumentieren könne.[6] Jeff Walls Ausführungen zu Fotodokumentationen der 1960/70er Jahre[7] schließlich erfassen über die engere Foto(kunst)geschichte hinaus performative sowie konzeptuell-formataneignende Praktiken. Sie fördern so diachrone Brückenschläge zwischen bisher isoliert betrachteten Hochphasen künstlerischer Dokumentarismen, setzen dafür allerdings das journalistische Dispositiv absolut.

An diesen ausgewählten Ansätzen deutet sich bereits an, dass es die in Kunstpraxis und -diskurs wie auch anderswo zu beobachtende Splittung in einen historiographical, archival und archaeological impulse oder ethnographical und anthropological turn[8] zu überwinden lohnt, um versprengte Erkenntnisse doku-

5 Vgl. Verwoert, Jan: »Research and Display. Transformations of the Documentary Practice in Recent Art«, in: Maria Lind/Hito Steyerl (Hg.), The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1, Berlin: Sternberg Press 2008, S. 188-210.

6 Vgl. Groys, Boris: »Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation«, in: ders.: Topologie der Kunst, München: Hanser 2003, S. 146-160.

7 Vgl. Wall, Jeff: »Zeichen der Indifferenz. Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst (1995)«, in: ders.: Szenarien, im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. von Gregor Stemmrich, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 375-434.

8 Vgl. Godfrey, Mark: »The Artist as Historian«, in: October 120 (2007), S. 140-172; Roelstraete, Dieter: »Wessen ›Ende der Geschichte‹? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst und Historiografie«, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart, Köln: Walther König 2009, S. 76-84; Roelstrate, Dieter: »Field Notes«, in: Sarah Kramer (Hg.), The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art, Chicago/London: University of Chi-

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

mentartheoretisch zusammenzuführen. Neben der konstitutiven Interdisziplinarität kann derart die besondere Relevanz von Zeitlichkeit in den Blick kommen, wie sie bei Wall im erweiterten journalistischen Kontext unter der Kategorie des Ereignisses eine Rolle spielt, bei Verwoert als Geschichtlichkeit in der Spannung von Totalität und Kontingenz/Pragmatik sowie bei Groys im Sinne der Dauer als Zeitmodus des Lebens, der die Dokumentierbarkeit herausfordert. Dokumentation als Wissensform und forschungsbegleitendes Dispositiv verspricht den vorrangigen Referenzhorizont von Geschichte und Archiv zu relativieren und gleichzeitig Geschichtlichkeit anders zu denken. Auch auf der Ebene der Formung, die Dokumentationen in der Kunst erfahren, weisen die drei Ansätze aufschlussreiche Schnittmengen auf: In den Vordergrund rückt hier die Kunst-Installation als schon intermediale Gattung. Sie ermöglicht nicht nur ein Zusammenstellen und Anordnen diverser Dokumentarten u.a. fotografischer und filmischer Natur teils in anschaulicher Affinität zum Raumtypus Archiv, sondern impliziert damit einen Modus des Argumentierens. So stellt sich ein Rückbezug auf das argumentativ-diskursive Grundmoment des Dokumentarischen her, das sich in dessen Konsolidierungsphase in den 1920/30er Jahren ausgeprägt hat: In grundlegenden Quellen zu Dokumentarfilm und -fotografie wird von John Grierson und Roy Stryker, wie Renate Wöhrer nachgewiesen hat, die Differenz zur bloßen Aufzeichnung und zu Rohdaten durch den Akt der Selektion und Komposition markiert.[9] Für die dokumentaristischen Recherche-Installationen konstatiert Verwoert eine nicht mehr konsekutive, sondern diskontinuierliche Argumentationslogik, die die Kategorien von Raum und Erfahrung aktiviert. Im Sinne des Essayismus nach Theodor Adorno basiert sie auf Querverweisen und verlagert solche nicht zwingenden, sondern möglichen Verknüpfungen in den Erfahrungshorizont der Rezipient*innen.[10] Unter den Prämissen der Anordnung von Text/Bild fügen sich auch Jeff Walls konzeptkünstlerische Fotodokumentationen ein, die statt des installativen Raums die Gefüge von gedruckten Seiten, Zeitungsformaten etc. in Anspruch nehmen. Boris Groys hebt seinerseits die Installation als primäre Form der Kunstdokumentation hervor, entwickelt aber aufgrund des reproduktiven Charakters vieler dort eingespeister Dokumente die These, dass durch den verlebendigenden raumzeitlichen Zusammenhang Künstliches in Natürliches und Kopien in Originale verwandelt werden.[11]

cago Press 2013, S. 14-47; Foster, Hal: »The Archival Impulse«, in: October 110 (2004), S. 3-22; Hal Foster: »The Artist as Ethnographer?«, in: George E. Marcus/Fred R. Myers (Hg.), The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology, Berkeley: University of California Press 1995, S. 302-309.

9 Vgl. 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. 53.

10 Vgl. J. Verwoert: Research, S. 197-199.

11 Vgl. B. Groys: Kunst, S. 158f.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

## Forschungsexpedition und Feldforschung

Beispielhaft rücken die folgenden Werkanalysen zu Robert Smithson, Pierre Huyghe und Karina Nimmerfall den Konnex von Forschungsexpedition, Feldforschung und Dokumentation in den Fokus. Die ausgewählten Zeitschriften-Arbeiten, installativen Film- bzw. Foto-Text-Arrangements greifen punktuell unterschiedliche Schwerpunkte der skizzierten Theorieansätze auf. Zugleich aber stehen sie exemplarisch für Forschungen im Feld, die sich interdisziplinär zwischen Ethnografie, Soziologie, Geografie sowie Bio-, Erd- und Atmosphärenwissenschaften auffächern und für die Genese des filmisch Dokumentarischen in den 1920/30er Jahren maßgeblich waren – man denke nur an Nanook of the North (USA 1922, R: Robert Flaherty) oder Night Mail (GB 1936, R: Basil Wright, Harry Watt, unter Mitwirkung von John Grierson). Forschungsexpeditionen und Feldforschung gehen von der empirischen Erhebung kultureller, sozialer, geografischer, botanischer Daten in situ, d.h. in einem lebensweltlichen Zusammenhang aus.[12] Sie erscheinen neben dem »Erkenntnisstil des Entdeckens«[13] über die Konstruktion eines Anderen – sei es lokal, kulturell oder sozial bestimmt – verbunden und stecken die Pole einer Ethnografie des Fremden und Nahen ab. Entsprechend spielt im kunstwissenschaftlichen ethnographic turn Alterität u.a. als Garant von Wahrheit,[14] eine entscheidende Rolle, und es werden Bezüge zur site specific und community-based art hergestellt,[15] während die dazugehörigen Operationen des Dokumentierens weniger beachtet wurden. Aufschluss geben solche künstlerischen Adaptionen u.a. deswegen, weil Dokumentation dabei als keineswegs nur nachgängige Praxis schon an der Konstituierung des nie einfach gegebenen Feldes mitwirkt. Dies zeigen in konzeptuell bereinigter Form die *Location, Duration und Variable Pieces* von Douglas Huebler, die durch Versuchsanordnungen mit den titelgebenden Parametern gerade »die Kontaktzone zwischen Feld und Labor«[16] ausloten. Jeff Wall führt sie als prototypische konzeptkünstlerische Fotodokumentationen an, die sich mithin nicht in seinem journalistischen Leitmodell erschöpfen. Stärker wieder an Dokumentation als explizit historisches und narratives Dispositiv zurückgebunden erscheint ein zweiter, von Wall er-

12 Vgl. Becker, Gerd/Escher, Anton: »Feldforschung«, in: Ute Frietsch/Jörg Rogge (Hg.), Über die Praxis kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handbuch, Bielefeld: transcript 2013, S. 146-150, hier S. 146.

13 Breidenstein, Georg u.a.: Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung, Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft 2015, S. 13.

14 Vgl. H. Foster: Artist as Ethnographer, S. 303.

15 Vgl. Coles, Alex (Hg.): Site Specificity. The Ethnographic Turn, London: Black Dog Publishing Limited 2000.

16 Köchy, Kristian: »Feld«, in: Marianne Sommer/Staffan Müller-Wille/Carsten Reinhardt (Hg.), Handbuch Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 255-265, hier S. 255.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

wähnter Künstler aus derselben Zeit, der wegen solch aufschlussreicher Parallelen zur Gegenwartskunst hier zuerst beleuchtet wird.

## Displacing Documentation – Robert Smithson

Im April 1969 fotografierte Robert Smithson in Mexiko seine neun temporär vor Ort installierten *Mirror Displacements*, serielle Arrangements von je gut einem Dutzend mal direkt in die Erde, mal in Vegetation oder Strandgeröll gesteckten quadratischen Spiegeln, und kommentierte deren sukzessive Entstehung. Die so entstandene Foto-Text-Arbeit *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* erschien als illustrierter Zeitschriftenartikel in *Artforum* (Abb. 1).

INCIDENTS OF MIRROR-TRAVEL IN THE YUCATAN

ROBERT SMITHSON

Abb. 1: Robert Smithson: *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, 1969, Doppelseite des Artikels in *Artforum*

Grundsätzlich hat Smithson für das Dokumentationsproblem seiner oft entlegenen Land Art die besondere Dialektik von site und non-site entwickelt, wobei letzteres eine komplementäre Existenz in Form skulptural aufgefasster Karten, Fotos und Behälter mit Materialproben im urbanen Galerieraum bezeichnet. Auch das Schreiben begleitet weniger Smithsons Werk, als dass es ein konstitutiver Teil dessen ist. Dies gilt insbesondere für seine durch Fotos und Reisebericht dokumentierten Exkursionen[17] wie diejenige auf die mexikanische Halbinsel. Deren Titel spielt auf das Genre des Expeditionsberichts, genauer auf die zweibändigen

17 Die von Wall herangezogene *Tour of the Monuments of Passaic* führte in Smithsons alte Heimat New Jersey.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

*Incidents of Travel in the Yucatan* an, die Joseph Lloyd Stephens 1843 zu den dort entdeckten Maya-Stätten publizierte.

Vor dieser impliziten Folie lenkt der (Anti-)Forschungsreisende Smithson den Blick gezielt vorbei an den Tempelruinen, also jenen von der Natur zurückeroberten und damit gleichsam authentifizierten Monumenten, die im 19. Jahrhundert eine bis dahin nicht für möglich erachtete mittelamerikanische Hochkultur bezeugten, und auf seine mitunter unweit davon platzierten *Mirror Displacements* um. Gegenüber der historischen Vorlage kann man seinen Bericht mit Jennifer L. Roberts als spiegelungsbedingte Inversion verstehen: Während sich Stephens' Bände als ein Kampf um Überführung der vom Urwald überwucherten Maya-Relikte in eine Sphäre der Sichtbarkeit und des Geschichtsbewusstseins deuten lassen, an dem es der indigenen Bevölkerung mangele,[18] verweigert Smithson den Blick auf die Artefakte, ersetzt sie durch Spiegel und stellt die Sinnhaftigkeit von Geschichte zur Disposition. Die *Mirror Displacements* und dazugehörigen Fotografien blenden inkonsistente Räume wie Erde, Himmel, Vegetation, Luft und Licht ineinander. Solch fragmentiertes Sehen konterkariert nicht nur jeden machtvollen Akt der Sichtbarmachung mitsamt dessen Erkenntnis- und Überlegenheitsanspruch. In ihnen materialisiert sich gewissermaßen das andere Geschichtsverständnis des zeitlosen wilden Denkens, das Claude Lévi-Strauss selbst im Eingangszitat mit gegenüber liegenden Spiegeln assoziiert.[19] Desgleichen ignoriert Smithson sonstige Kulturerzeugnisse, Sitten und Gebräuche[20] und begegnet der Natur nicht mit botanischer Klassifizierung, sondern schildert sie als inkommensurabel für jede rationalisierende Wahrnehmung und Meisterung durch perspektivierende Blickregime bzw. Bildtechnologien.

Ins Zentrum rückt so die Erfahrung von Differenz und Selbstverlust im dafür topischen, mit kultureller Alterität und Ahistorizität aufgeladenen »elsewhere«[21] in diesem Falle Yucatans: Unterwegs im Mietauto auf den Überlandstraßen wird für Smithson das Paradox des stets fernen und doch überquerten Horizonts zum ersten »in eine[r] Serie von unzähligen Stillständen«,[22] die ein Fortkommen sowie Raum und Zeit auslöschen. Doch anstelle bloßer Negationen und Normverstöße variiert sich darin eine für Feldforschung typische Spannung von Um-

18 Vgl. Roberts, Jennifer L.: Mirror-Travels. Robert Smithson and History, New Haven: Yale University Press 2004, S. 90.

19 Vgl. Smithson, Robert: »Begebenheiten auf einer Spiegel-Reise in Yucatan«, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln: König 2000, S. 144-155, hier S. 144. Zu Smithsons Bezug auf Lévi-Strauss vgl. J. Roberts: Mirror-Travels, S. 107-109 und Reynolds, Ann: Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere, Cambridge: MIT Press 2003, S. 185f.

20 Vgl. A. Reynolds: Smithson, S. 174f.

21 »Yucatan ist woanders.« lautet die programmatische Schlussformel von R. Smithson: Begebenheiten, S. 154.

22 Ebd., S. 144.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

weltgebundenheit und methodischer Fremdstellung.[23] Die metaphernreiche Schilderung durchziehen archäologische, ethnografische, natur- und erdkundliche Dokumentationsansätze, deren charakteristische Überkreuzung Smithson trotz aller Inversion mit den zitierten Popularisierungs- und Frühphasen dieser Wissenschaften auf dem schmalen Grat zwischen Pioniertat und Dilettantismus teilt. Demgegenüber gerät das Historische symptomatisch unter Druck, zumal Archäologie und Anthropologie über den ihren Relikten zugesprochenen Dokumentcharakter auch die Geschichtsfähigkeit einer Kultur verhandeln.

*Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* adaptieren das Muster einer Dokumentation auf Basis von zweierlei Dokument-Typen, als die die Fotos, aber auch schon die earth works selbst fungieren. Die am Boden befindlichen, ausdrücklich nicht auf, sondern in der Erde platzierten[24] Spiegel erinnern an archäologische Fundstätten[25] und mitunter gar an strukturverwandte Ersatz-Monumente, wenn sie ziegelartig angeordnet die abgetreppten Maya-Bauten oder – wie die siebte vertikale *Spiegelversetzung* in einem Baum – die im Text erwähnte[26], einst zugewachsene Stele von Yaxchilàn evozieren. Monument und Dokument, die sich in der Dokumenttheorie wiederholt ineinander verkehrt haben und u.a. die falsche Autorität gezielter Überlieferung problematisieren,[27] stehen hier unterschwellig in besonderem Verhältnis: Die figürlichen Stelen auf Hieroglyph-Quader-Sockeln, die Smithsons Rastern ähneln, sind verstummte Schrift-Dokumente, die nach der missionarischen Vernichtung fast aller Maya-Kodizes bis vor kurzem falsch dechiffriert blieben.[28]

Noch dazu betreffen die archäologischen Bezüge die Herstellung und den Zuschnitt des Feldes, das bei Smithson weniger in einem lebensweltlichen Zusammenhang als in halb vorgefundenen, halb gemachten Fundstätten gründet. Es entsteht dadurch, dass die an neun in einer mitabgedruckten Karte nummerierten Stationen ausgeführten Handlungen und daraus hervorgehenden, foto-

23 Vgl. K. Köchy: Feld, S. 256.

24 Vgl. R. Smithson: Begebenheiten, S. 145.

25 Vgl. Vilches, Flora: »Mirrored Practices. Robert Smithson and Archaeological Fieldwork«, in: Paul Bonaventura/Andrew Jones (Hg.), Sculpture and Archaeology, Farnham: Ashgate 2011, S. 97-112.

26 Vgl. R. Smithson: Begebenheiten, S. 150, wo der vergebliche Abtransport durch Archäologen als mangelnde Dislozierbarkeit ironisiert wird.

27 Vgl. Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 15f und Ricœur, Paul: »Archiv, Dokument, Spur«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 123-137.

28 Vgl. das Eingangszitat zur Kosmografie aus J. Eric S. Thompson: Maya Hieroglyphic Writing (1950) und die erwähnte falsche Da Landa-Übersetzung als Basis für Atlantis-Spekulationen in R. Smithson: Begebenheiten, S. 144 und 153. Zum Geschichtsverständnis, das sich nach Thompson in den Hieroglyphen manifestiert und für Smithson relevant ist, vgl. A. Reynolds: Smithson, S. 184f.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

grafisch dokumentierten Spiegelversetzungen zugleich ein Netz von Orten markieren. Tatsächlich hat sich archäologisches field work in den 1970er Jahren selbst vom Konzept der Fundstätte hin zu verstreuten Überresten etwa nomadischer Kulturen entwickelt, so dass sich Smithsons Report Flora Vilches zufolge als Parallelphänomen und gleichzeitige Revision dieser prozessuralen ›nonsite‹ archaeology interpretieren lässt.[29] Indes bleiben Smithsons aktiv konstruierte notgedrungen paradoxe Fundstücke und nicht nur mobilisierte, sondern eben versetzte ›Monumente‹, denen die Crux »falsche[r] Setzung«[30] inhärent ist. Die diesmal nicht gefundenen,[31] sondern eigens installierten Ersatz-Monumente verschieben die ausgeblendeten Kulturrelikte überdies ins Erdkundliche, das zugleich als Dokument seiner selbst,[32] d.h. einer spezifischen Zuständlichkeit fungiert. Schließlich dokumentiert jede der neun Versetzungen auch eine bestimmte Bodenbeschaffenheit – »Die Anordnung der Quadrate folgte der unregelmäßigen Kontur des Bodens […]«,[33] der mal aus verbrannter Erde, mal aus Kiesgeröll oder Treibsand besteht – und indiziert mit dieser Materialität eine nicht mehr lineare, sondern entropische, letztlich zuständliche Zeitlichkeit.

Die dazugehörigen Bild-Dokumente halten nicht nur diese Versetzung fest. Sie tragen die leitmotivische Spannung von abstrakter Zeitlosigkeit und nicht-messbarer Momenthaftigkeit, die Smithson neben den Spiegelungen etwa einem davon angezogenen Schmetterlingsschwarm zuschreibt, im Medium Fotografie aus. Analog zu den *Begebenheiten*, die Stephens' Spekulationen über die Vergangenheit durch die Begegnung mit Menschen unterbrechen,[34] verdichtet sich in ihnen ein ins Sehen verlegtes, textlich forciertes ›Ereignis‹ bzw. ›Drama‹ zwischen materieller Farbe und reinem Licht,[35] scharfkantiger Strukturierung und amorphem oder wucherndem Grund. Diesen Einbruch von Gegenwart aber fixieren die Fotos im selben Stillstand, der die Reisebewegung, Topografie und Vegetation insgesamt

29 Vgl. F. Vilches: Mirrored Practices, S. 104 mit Bezug auf den von David Hurst Thomas 1975 geprägten Begriff. Vilches sieht in weniger disziplinenübergreifender als fachgeschichtlicher Perspektive Parallelen sowohl zur prozessualen Archäologie der 1960er als auch zur postprozessualen Archäologie der 1980er Jahre.

30 R. Smithson: Begebenheiten, S. 147.

31 Für die gefundenen Monumente wie Sandkasten und Abwasserrohre auf der Tour nach Passaic diskutiert Sophie Berrebi das Verhältnis zum Dokument. Vgl. Berrebi, Sophie: »Not so Transparent Things«, in: Sarah Kramer (Hg.), The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art, Chicago/London: University of Chicago Press 2013, S. 266-276.

32 Vgl. F. Vilches: Mirrored Practices, S. 106 entsprechend über die non-sites.

33 R. Smithson: Begebenheiten, S. 145.

34 Vgl. A. Reynolds: Smithson, S. 177.

35 Vgl. die malereibezogene Lesart bei Linsley, Robert: »Mirror Travel in the Yucatan. Robert Smithson, Michael Fried, and the New Critical Drama«, in: RES. Anthropology and Aesthetics 37 (Frühling 2000), S. 7-30.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

beherrscht und mit der Trägheit der nur einmal erwähnten Einheimischen wie des von seiner Umgebung affizierten forschungsreisenden Künstlers korrespondiert.

Mit der stillstehend kollabierenden Zeitlichkeit, die sich geologisch materialisiert, korrodiert endlich auch das Terrain des Feldes, wenn Smithson zur *Zweiten Spiegelversetzung* in einer kalksteinhaltigen Vorort-Grube die im Karbonzeitalter angesiedelte Landmasse Gondwana, den Südteil eines vorgeschichtlichen Super-Kontinents, als Miniaturkarte aus Glasscherben hinzufügt und zu einer Flussinsel das auf ähnlich »›unsicherem Grund‹ erbaut[e]«[36] Land Mu assoziiert. Tatsächlich sollten die Mayafunde von Yucatan aufgrund oberflächlicher Formanalogien und missinterpretierter Schrift die Existenz einer allem zugrundeliegenden prähistorischen Hochkultur bezeugen, was Smithson über die vor- bzw. pseudowissenschaftliche archäologische Literatur indirekt aufgreift.[37] Ebenso wie topografische Faktoren lenken seine Reise und den Bericht mithin zahlreiche Textquellen mit besonderer (Des-)Orientierungsfunktion, neben Reiseführern und populären Einführungen in die Maya-(Götter-)Welt vor allem solche, die Mythos als Geschichte missverstehen.[38] Gezielt integriert Smithsons Dokumentation zweiter Ordnung Beispiele, die für die Aporien wissenschaftlicher Beweisführung stehen. Unterdessen nutzt er in bewusster Ambiguität selbst die Methode formalen Assoziierens und macht mit ähnlich anti-wissenschaftlicher Ungenauigkeit ebenso Azteken- wie Maya-Götter[39] zu seinen Cicerones. Sicher gehören das Mythische, lokale Legenden und das Fabulieren, das Smithson dem argumentativen Modus vorzieht, seit Gilles Deleuzes Kommentar zu Pierre Perraults Filmen aus den 1960er Jahren schon zum Register des Dokumentarischen hinzu.[40] Doch steht Smithson mit fabelhaften Götterwesen im Zwiegespräch und gerade nicht mit Menschen vor Ort, die als Träger der passiven Haltung nur seinen entropischen Fatalismus affirmieren: Ahistorizität fällt so in ein primitivistisches Muster zurück.[41] Und die »Reise als Wiederholung«[42] neigt statt der verlebendigenden Dauer, mit der sie die Dokumentation ins Einmalige kippt,[43] dem Tod zu.

36 R. Smithson: Begebenheiten, S. 153 und vgl. ebd., S. 146.

37 Vgl. R. Smithson: Begebenheiten, S. 153, 155 und A. Reynolds: Smithson, S. 174f mit Verweis auf James Churchward: The Lost Continent of Mu (1926) und Ignatius Donnelly: Atlantis. The Ante-Diluvian World (1882).

38 Vgl. A. Reynolds: Smithson, S. 174.

39 Vgl. J. Roberts: Mirror-Travels, S. 110.

40 Vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 194-204.

41 Vgl. J. Roberts, Mirror-Travels, S. 109f.

42 A. Reynolds, S. 173. Neben Stephens' Expedition wiederholt Smithson eigene Werkpraktiken, vgl. ebd, S. 172f.

43 Vgl. B. Groys: Kunst, S. 151f.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Dokumentation als Äquivalenz – Pierre Huyghe

Um eine in Ruinen liegende Zukunft auf Basis vergangener Zeugnisse zu imaginieren, die vor allem die Hybris jeder menschlichen Kulturleistung belegen, beschwört Smithson inmitten des gegenwärtigen Yucatan sogar versunkene Super-Kontinente herauf. Quasi in einer weiteren Inversion wendet sich Pierre Huyghe 2005 einer langsam aus dem ewigen Eis auftauchenden Insel zu, die sich ebenso der Lokalisierbarkeit entzieht und Geschichtlichkeit auf den Kopf stellt. Huyghe gehört zu jenen Künstler*innen, die seit den 1990er Jahren eine von Nicolas Bourriaud so bezeichnete relationale Ästhetik entwickelt haben und mit dieser dispersen, vielteiligen Arbeitsweise nicht zuletzt Robert Smithson beerben.[44] Bei Smithson richtet sich die künstlerische Adaption vorrangig auf die Verfahrenslogik des Dokumentierens in seinen disziplinären Überschneidungen und eher unterschwellig auf das Dokumentarische als (literarisches) Genre. Demgegenüber wird hier nun das filmisch Dokumentarische nicht nur als Genrekonvention wieder relevant, sondern als solches sogar zu einem jener Muster, die die Kunst als Aktivität anleiten.

EL DIARIO DEL FIN DEL MUNDO

A JOURNEY THAT WASN'T

The extraordinary events and unlikely phenomena to which sailors bear solitary witness are not easy to record. The narrator must be precise, or it runs the risk of being taken for a fabulator. For the mariner storyteller this would be unthinkable, as he and his story are inseparable. The truth, therefore, must be made believable. One way is to understate the story by weeding out exceptional details, however factual. Another option is to dress the truth in the costume of fiction by using those same details to elaborate the story. But on certain occasions, such as this one, none of these narrative mechanisms are sought.

Due to the effects of global warming, the Antarctic ice shelf is receding. In addition to widespread environmental damage, the seascape has changed to reveal previously uncharted islands with unusual ecosystems and mutations in the wildlife that inhabits them. The discovery of one island in this natural raid to free its entrapped cargo to the attention of Pierre Huyghe. An account of an early Antarctic explorer described the creation of an island in the Weddell Sea, one of the shores of an unnamed island near Marguerite Bay at the height of the Polar Antarctic Circle. Operating on the postulate that such a place should geographically exist, a small group of people embarked on a collective journey toward this southernmost land. Taking their hypothesis as a given and proceeding as if the journey had already been completed, they deduced a path that might lead them toward their quarry. Perhaps, they reasoned, desire itself might produce the island.

They seized an opportunity to navigate south on a world-renowned polar research vessel. Provisions included experimental equipment meant to facilitate contact with the creature, should they encounter it, and a portable radio transmitter to broadcast their movements from extraterrestrial waters to the continents. On February 9, 2005, Jay Chung, Francesca Grassi, Pierre Huyghe, Q Takeki Maeda, Aleksandra Mir, Xavier Veilhan, Marcus Alberti, and ten crew members set sail from the Port of Ushuaia in Tierra del Fuego, the southernmost point of Borges country. The name of the daily newspaper, *El Diario del*

Abb. 2: The Association of Freed Times: *El Diario del Fin del Mundo*, 2005, Doppelseite des Artikels in *Artforum*

Als Ziel seiner Reise, aus der das wiederum in *Artforum* erschienene Expeditionstagebuch *El Diario del Fin del Mundo* (Abb. 2) und die Filminstallation *A Journey that wasn't* hervorgehen, wählt Huyghe das Niemandsland schlechthin, die Antarktis als Paradefall jener »no knowledge zones«,[45] die der Künstler schon in einem

44 Vgl. Godfrey, Mark: »Pierre Huyghe's Double Spectacle«, in: Grey Room 32 (Sommer 2008), S. 38-61, hier S. 48.

45 The Association of Freed Times: »El Diario del Fin del Mundo«, in: Artforum 43, 10 (Summer

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

früheren Stadium des Projekts als dessen inventio und theoretische Prämisse benennt. Wie nirgends sonst erzeugt dieses vage Terrain, wo Packeis und Himmel eine ununterschiedene Wüste bilden, der Tag-/Nacht-Rhythmus aussetzt und »die Geografie mit [den] Sinnen spielt«[46], eine physio-psychische Destabilisierung, die auch Smithsons Yucatan mit gleichnishaften »Polargebiete[n] des Bewußtseins«[47] und aus der Erdachse gelösten Nord- und Süd-Polen durchzieht. Zum anderen reiht sich Huyghes Suche nach einer durch Erderwärmung an die Oberfläche kommenden, erst noch zu kartierenden Insel, wie Fiona Curran im Rekurs auf die geografische Erfassung des Kontinents seit dem 19. Jahrhundert gezeigt hat,[48] in die Geschichte des Scheiterns an einer kaum festzulegenden, undokumentierbaren Landmasse ein. Die Unsicherheit dokumentarischer Evidenz hängt hier vom Eismeer als fraglichem Terrain wie vom Forschungsreisenden als geradezu vormodernem Seefahrer ab, der es als »solitary witness« von »extraordinary events und unlikely phenomena«[49] traditionsgemäß mit prekärer Überprüfbarkeit und der Unwahrscheinlichkeit unbekannter Phänomenalitäten zu tun hat.

Unter der Maxime »The truth, therefore, must be made believable«[50] nennt das Tagebuch als einen Anstoß für die Expedition entsprechend Hinweise eines alten Antarktisforschers, also Perraultsche Gerüchte von einer bis dato unbekannten Insel und dort möglicherweise durch Mutation neu entstandenen Species. Bei Huyghe ist die jede Expedition steuernde Hypothese demnach ausdrücklich eine fiktive – dass ein legendärer Albinopinguin existiere –, die durch Erforschung indes real wird.[51] Solch eine Erzeugung dessen, was eigentlich nur dokumentiert wird, erinnert an jene Rekursivität, die nach Groys Dokumentation und Leben als sonst uneinholbare Aktivität und Dauer eint[52]. Das heißt umgekehrt aber auch, dass eine gerüchteweise Hypothese zur Überprüfung im Realen nötigt und Huyghe sich ungeachtet des für Laien kaum zugänglichen Feldes zusammen mit Künstlerkolleg*innen tatsächlich auf diese Expedition begeben und vor Ort, wie

2005), S. 296-301, hier S. 299. Von der »invention of a no-knowledge zone« ist im Libretto zur Bregenzer Ausstellung *L'Expédition scintillante. A Musical* (2002) die Rede, deren Installationen auf der ersten und dritten Etage des Kunsthauses als erster und dritter Akt eines visuellen Szenarios den Film- und Konzertteil von *A Journey that wasn't* (2005) präformieren.

46 Ebd.

47 R. Smithson: Begebenheiten, S. 151 mit Bezug auf das Netz der drei Orte seiner umgekehrten Bäume.

48 Vgl. Curran, Fiona: »Losing Ground in a No Knowledge Zone. Pierre Huyghe's Antarctic *Journey that wasn't*«, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 2 (2017), S. 28-35.

49 The Association: El Diario, S. 297.

50 Ebd.

51 Vgl. M. Godfrey: Double Spectacle, S. 52.

52 Vgl. B. Groys, Kunst, S. 148.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Smithson, wissenschaftlich-künstlerische Aktivitäten durchgeführt hat – darunter filmische und akustische field recordings. Schon die dramatische Passage durch die Drakestraße begleitete ein radiophonic log mit Gesprächen und Musiksessions, bevor nach Heimkehr ein ›Logbuch‹ in *Artforum* erschien und eine von der Inseltopografie hergeleitete abstrakte Musik auf der Eisbahn des New Yorker Central Parks aufgeführt wurde. Aufnahmen von diesem artifiziellen Bühnenereignis fügen sich schließlich mit Filmdokumenten von der Expedition zu dem gut zwanzigminütigen, museal präsentierten Film *A Journey that wasn't* (Abb. 3 a-d).[53]

Abb. 3 a-d: Pierre Huyghe: *A Journey that wasn't*, 2005, Videostills

Die theatrale Reinszenierung ist Konsequenz der Unzulänglichkeit sprachlicher Beschreibung, die in *El Diario del Fin del Mundo* wie bei Smithson selbstreferenziell und -widersprüchlich betont wird, gegenüber der wiederum zentralen Erfahrung eines Anderswo. Die Partitur aus Noten und Beleuchtungsanweisungen, die auf den vor Ort nicht einfach erhobenen Daten, sondern von einer Spezialmaschine

53 Vgl. zu Huyghes Praxis, seine Ausstellungs- und ortsbezogen-mobilen Projekte im Sinne von Aufführungen und deren Notationsformaten aufeinander zu beziehen, in diesem Fall über eine Ausstellung als vorausgehendes Szenario einer Expedition (Bregenz 2002) und die nachfolgende Schau u.a. in Paris (2006) sowie zu deren installativ-inszenatorischen Aspekten M. Godfrey: Double Spectacle, S. 46-51 und Barikin, Amelia: Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe, Cambridge, Mass.: MIT Press 2012, S. 190-197.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

generierten Übertragungen der Inselmorphologie in Licht- und Soundsequenzen basiert, bringt ein anti-repräsentatives, topologisches Äquivalent[54] der Insel zur Aufführung. Dabei entspricht eine solche Übersetzung der entdifferenzierten, selbst schon abstrakten Landschaft, die anstelle diskreter Entitäten wie im Yucatan-Bericht trügerische, autonomisierte Wahrnehmungsdaten – »reflection and incidence«[55] im Sinne von Lichtbrechung – liefert. Maximale Sichtbarkeit versagt als Erkenntnisinstrument, wo Himmel und Erde, »ice and islands«[56] derart ununterscheidbar sind, dass der vom Bordcomputer gemeldete Landkontakt fraglich und die zu findende Insel immateriell wird.

Wie die Spiegel der Yucatan-Reise schließen Huyghes Feldforschungsmethoden ein auch im Film vorgeführtes experimentelles Set-up ein: Mithilfe pulsierender Lampen und Soundanlage greift er ins Feld ein und registriert nicht nur, sondern sendet auch optische und akustische Signale, die als Medium posthumaner Kommunikation die unbekannte Species anlocken sollen. In vergleichbarer Weise haben die von Smithsons Spiegeln angezogenen Schmetterlinge mit ihrem facettierten Sehen und das Getier in den Kuhlen seiner umgedrehten Steine zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Lebensformen und ihrer Kunstbefähigung vermittelt, ganz gemäß den nach Groys durch Dokumentation bewirkten Entdifferenzierungen.[57] Bei Huyghe entsprechen ihnen u.a. das Konzert mit künstlichen, von einer Lightshow illuminierten Eisbergen samt animatronischem Pinguin, bekrönt von einer holografischen Projektion der Insel. Vor allem aber ist die Wahl eines Mutanten, dem die Expedition nachforscht, dafür symptomatisch, auch wenn der Albinopinguin als von den Artgenossen ausgeschlossene Kreatur die versprochene Kommunalität nur als gestörte einlöst und lediglich ein Kontakt ohne Verständigung mit dem Anderen geschieht.[58]

Mit der Angleichung von Künstlichem und Natürlichem geht die Nivellierung der dem Text vorangestellten Leitdifferenz von Bezeugen und Erzählen einher. Diese beiden Pole rufen die zwei sehr unterschiedlichen Arten Footage auf, bevor sie sich, wie Mark Godfrey angemerkt hat, anders als im linear erzählten ›Logbuch‹ in der Montage von *A Journey that wasn't* topologisch verschlingen[59]. Einerseits klingt das Ethos der naturkundlich-ethnografischen Dokumentarfilmtradition seit Flahertys Nanook of the North an – die Antarktisforschungsreise

54 Äquivalenz als Huyghes Gegenmodell zur Repräsentation muss entgegen M. Godfrey: Double Spectacle, S. 54 keine Abkehr von Dokumentation bedeuten. Vgl. genauer zur Musik von Joshua Cody und zum Topologischen A. Barikin: Parallel Presents, S. 205f und S. 199-223.

55 The Association: El Diario, S. 299.

56 Ebd.

57 Vgl. B. Groys: Kunst, S. 151f.

58 Vgl. M. Godfrey: Double Spectacle, S. 55-57.

59 Vgl. ebd., S. 54.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

beruft sich neben Gerüchten auf Nachrichten von zutage getretenen Inseln im Zuge der Klimaerwärmung.[60] Dramaturgisch durch *El Diario del Fin del Mundo* unterstützt, mischt sich ins alte Narrativ heroischen Entdeckerdrangs vordergründig moderner Umweltaktivismus. Zudem bezieht sich Huyghe auf die suggestiv vertonten, stark anthropomorphisierenden Tier-Dokumentationen von Jacques Cousteau, die zwischen Forschergeist, sensationeller Inszenierung und mitunter sogar quälender Dressur oszillieren, als Impulsgeber dafür, Pinguinen Musik vorzuspielen.[61] Cousteau hing selbst einer Mutations-Phantasie von genveränderten Fischmenschen zur Besiedlung der Meeresgründe an, wirkte nach einer Südpolexpedition 1975 aber auch am Umweltschutzprotokoll zum Antarktisvertrag von 1991 mit.[62] Ein partizipatorisches cinéma vécu im Sinne Perraults läuft mit seinem gemeinsamen Fabulieren von Filmfiguren und -autor indes ins Leere in einer lebensfeindlichen Antarktis mit einem verstoßenen Pinguin.

Andererseits fügen sich die Filmaufnahmen von der konzertanten Reinszenierung als ästhetisches Reenactment einem nicht naiv-repräsentativen, sondern im ästhetischen Denken wurzelnden Dokumentarismus nach Maria Muhle ein: Die Wiederaufführung zielt statt auf das geschichtliche oder sonstwie geartete Ereignis selbst auf dessen mediale Bedingungen und den dazugehörigen Erfahrungsmodus.[63] Das Bühnenereignis macht paradigmatisch die Übersetzung und raum-zeitliche Verschiebung kenntlich, mit denen Huyghe dem korrumpierten exotistischen Anderswo entgegenwirken und der Versuchung widerstehen will, etwas von dort heimbringen zu wollen.[64] Vollends lösen sich die Kategorien dokumentarisch und fiktional dadurch auf, dass die Reise, die dem Titel *A journey that wasn't* zufolge eine fingierte zu sein scheint, doch tatsächlich stattgefunden hat, wenngleich von einem Künstler durchgeführt, dessen Aktivität immer schon ein Als-ob unterstellt wird. Sie aber ist das Lebendig-Wirkliche nach Groys, ihr gilt

60 Vgl. Hodge, David: »Pierre Huyghe. A Journey that wasn't (2005)«, December 2014 www.tate.org.uk/art/artworks/huyghe-a-journey-that-wasnt-t12464 vom 14.02.2020.

61 Vgl. Obrist, Hans Ulrich: »Pierre Huyghe: Collaborating on Utopia«, in: Flash Art (Juli-September 2002), S. 80, zit.n. M. Godfrey: Double Spectacle, S. 48.

62 Vgl. Gunkel, Christoph: »Tauch- und Filmpionier Jacques Cousteau. Ich bin das Meer und das Meer ist in mir.« https://www.spiegel.de/geschichte/jacques-yves-cousteau-das-leben-des-beruehmten-unterwasser-pioniers-a-1124648.html vom 9.12.2016

63 Vgl. Muhle, Maria: »Omer Fast *5,000 Feet is the Best*. Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 11, 2 (2014), S. 91-101, hier S. 96. So diskutiert M. Godfrey: Double Spectacle Huyghes ambivalente Beziehung zu Spektakel und Immersion.

64 Vgl. D. Hodge: Huyghe, o.S. und das kurze Voice-over zu Beginn des Films. Vgl. zu Huyghes gleichzeitiger Nähe zu Victor Segalens positivem Begriff des Exotischen A. Barikin: Parallel Presents, S. 210f.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

das ohnehin narrative Dokumentieren, das in eine Geschichte einschreibt und Lebensdauer verleiht.[65]

Im Metarahmen der Installation können über das filmisch Dokumentarische hinaus andere Dokumenttypen eingebunden und im Zuge eines weniger essayistisch-argumentativen als formal-äquivalenten Verweisens Dinge zu Dokumenten ihrer selbst werden: So vollzieht etwa ein institutionell autorisiertes Schriftdokument den laut Text ausstehenden Akt der Benennung der bisher unkartierten Insel und will durch Huyghes Eingabe beim *UK Antarctic Place-Names Committee* neue rechtsverbindliche territoriale Fakten schaffen. Das handschriftlich ausgefüllte Formular beglaubigt die Existenz der Polarmeer-Insel durch räumliche Koordinaten und das Datum der Entdeckung, während der vorgeschlagene Name Idleness Island – nach dem Müßiggang als »Ort von Ideen, von neu in Erscheinung Tretendem, in diesem Fall eines Albinopinguins«[66] – sie wieder in Zweifel zieht. Hinter der Nicht-Aktivität aber steht anders als bei Smithsons Fatalismus mit Huyghes *Association of Freed Times* ein Gegenmodell zur Arbeits-Produktivität, das über Gruppenausstellungen hinaus dessen kollaboratives Moment zu verstetigen und alternative Zeitnutzungskonzepte wie die Expedition zu entwickeln strebt.

Im Medium der künstlerkuratierten Ausstellung können Karten, Artefakte und sogar Umwelten, die mitunter zu ganz anderen Werkgruppen gehören, durch ihre mal direkte, mal rein assoziative Rückbezüglichkeit auf den Film diesen authentifizieren, umgekehrt darüber selbst Dokumentstatus gewinnen bzw. verschiedenartige Referenzketten generieren (Abb. 4 a-b).

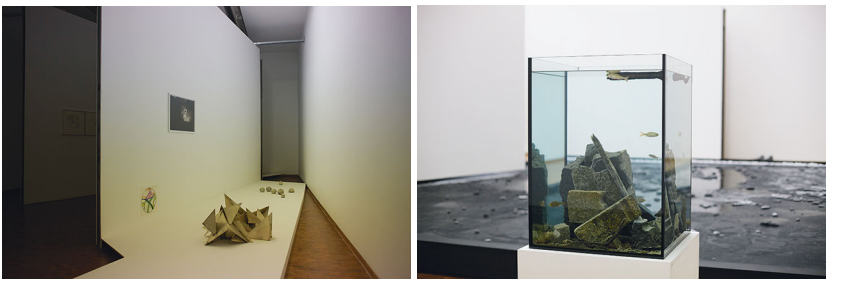


Abb. 4 a-b: *Pierre Huyghe*, Ausstellungsansichten Museum Ludwig Köln, 2014

Dies gilt neben topografischen Darstellungen für ein bodennah präsentiertes, zerklüftetes Metallgebilde als Teil der auf ein Projekt in Mexiko zurückgehenden Arbeit *Crystal Cave* (2009), das vor dem Hintergrund der Antarktis-Expedition an

65 Vgl. B. Groys: Kunst, S. 152.

66 So die Textzeile, übers. nach D. Hodge: Huyghe, o.S., in dem nach Hodge als Tintenstrahldruck ausgestellten Formular, das ferner als schwarze Steintafel reproduziert wurde (vgl. A. Barikin: Parallel Presents, S. 215).

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

bizarre Eisformationen erinnert, aber für sich genommen eine abstrakte Skulptur ist. Eine im Museumsraum installierte künstliche Eisfläche ruft den Schauplatz des Konzertfilms, die Central Park Eisbahn, sowie ein quasi-natürliches Realzeitsystem mit schmelzendem Eis auf. En miniature wird davor dasselbe Element Wasser als Habitat für Zierfische im Glaskasten mit weiterem schroffen Gestein ausgestellt, das wie im Film Künstliches in Natürliches kippen lässt. Eine kleine Bühne ohne Aufführung[67] exponiert die Apparatur jener Lichtschau, die das filmische Konzert-Spektakel ermöglicht. Sogar Umgebungen und Atmosphären präpariert Huyghe demnach als Artefakte heraus, die an dem Verbund von Dokumentation, Dokument und Dokumentarischem mitwirken.

Diese dokumentarische Äquivalenz arbeitet einer Übertragung nicht mehr mimetischer Daten in etwas multisensorisch Erfahrbares zu. Schon Mitte der 1990er Jahre nahm die Gruppe *Knowbotic Research* ebenfalls die Antarktis als a-zivilisatorischen, gängigen Repräsentationen entzogenen Natur-Raum in den Fokus, der sich primär aus den wissenschaftlichen Daten seiner Erforschung als Territorium konstituiert. Als derartiger Wissensraum wird er in *Dialogue with the Knowbotic South* (1994) für einzelne Nutzer*innen via Taster und Mikromonitor vor einem Auge interaktiv erschließbar. Er verbleibt dabei im Status einer weitgehend abstrakten Datensphäre, bei der die suggerierte Echtzeitverbindung zu Forschungsdatenbanken für die Wahrheit des Dokumentierens und Dokumentierten steht. Die als Ballung dargestellten ›Rohdaten‹ ermöglichen dem/der Nutzer*in durch navigierende Annäherung in einem latent weiter räumlichen Modell, unterstützt durch eine »Bodenfolie [mit der] Topologie einer Reihe von datenerzeugenden Forschungsstationen der Antarktis«[68], eine quasi argumentativ-dokumentarische Strukturierungsleistung auf Basis der Clusterung durch unanschauliche Knowbots als Relais ehemaliger Autorschaft. Wie Huyghe zieht *Knowbotic Research* die sinnliche und dennoch ebenso abstrakte Ebene von Klängen hinzu, die ausgehend von Partikeln und Granulaten[69] gleichermaßen eine Kombinier- und Modulierbarkeit suggerieren. Diese datafizierte Dokumentation aus der Zeit des Inkrafttretens des Umweltprotokolls für die Antarktis antizipiert eine faszinierende Echtzeitdokumentation, entwirft (archivische) Dauer jedoch als beständige Transformation, dergegenüber Entwicklungstendenzen oder gar Handlungsmaximen zurücktreten. Huyghes Adaption einer Expeditionsdokumentation hingegen temporalisiert die Datentransfers entlang elliptischer

67 *Untitled (Light Box)* und *Untitled (Black Ice Rink)* fungierten schon als Akt 2 und 3 der als visuelles Szenario einer Expedition konzipierten Bregenzer Ausstellung *L'Expédition Scintillante. A Musical* (2002).

68 Grau, Oliver: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien, Berlin: Reimer 2001, S. 195.

69 Vgl. ebd., S. 197.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Produktionsprozesse (Forschungsreise, Zeitungsartikel, Konzert), die Wissenschaft und Medien/Kultur-Spektakel verquicken, deren topologische Zeitlichkeit aber auch auf Geschichte übertragbar erscheint.[70] Sie bezieht sich zudem explizit auf Geschichtlichkeit zurück, wenn am Ende des *Diario del Fin del Mundo* von einer »journey into the prehistory of an Antarctic zivilization to come«[71] die Rede ist in Anspielung auf die mögliche Revision des Schutzvertrags im Jahr 2041. Die Antarktis erscheint auch in dieser Hinsicht als kein völlig austauschbares Terrain,[72] sondern dient Huyghe, ohne sich dem Klimaaktivismus zu verschreiben, als ein pragmatisch-politisch in die Gegenwart hineinragendes Stück Vorgeschichte. Es führt seinerseits den problematischen Zusammenhang von Zivilisierung und fragiler Geschichtlichkeit vor, die durch eine umkämpfte ausbeuterische Geopolitik ins Endzeitliche zu kippen droht.

## Indirekte Dokumente in zeitlicher Verschiebung – Karina Nimmerfall

In Schieflage aber geriete diese exemplarische Untersuchung künstlerisch-feldforschender Dokumentationen, wenn nicht neben Forschungsexpeditionen, die sich heroisch auf eine immer noch oder wieder unbeherrschbare Natur richten, auch soziologisch-kulturwissenschaftlich orientierte field work-Adaptionen einbezogen würden. Auch hier lässt sich auf einer Metaebene eine Bezugnahme auf historisch gewordene Dokumentationsprojekte feststellen, ohne Geschichte gegen andere Rechercheordnungen auszuspielen und sie stattdessen über das Archiv wieder zu reintegrieren. Als Referenz- und Ausgangspunkt für ihre Foto-Text-Installation *Indirect Interview with Women* (2018) und das dazugehörige Buch wählt Karina Nimmerfall eine breit angelegte Bewegung aus der Hochphase der Dokumentaristen und Dokumentalisten in den späten 1930er Jahren,[73] und zwar die von Tom Harrison und Charles Madge initiierte britische Mass Observation mit u.a. literarisch-künstlerischer sowie journalistischer Prägung und Nähe zur zeitgenössischen Doku-

70 Vgl. A. Barikin: Parallel Presents, S. 222f, die in Huyghes Licht-/Tonsignalen und Frequenzmustern das Modell einer alternativen Historiografie erkennt, die durch Veränderung des Timecodes neue Raum-Zeitrelationen aufzudecken vermag.

71 The Association: El Diario, S. 301.

72 Vgl. M. Godfrey: Double Spectacle, S. 51f und 54, der die triftige Distanzierung vom künstlerischen Aktivismus gestützt auf Aussagen von Huyghe u.a. mit der Austauschbarkeit des Terrains begründet.

73 Die feldforschende Dokumentationsbewegung bleibt erst noch als womöglich dritter Strang innerhalb des von Wöhrer herausgearbeiteten Konnexes zwischen filmisch-fotografischem Dokumentarismus und informationeller Dokumentationswissenschaft zu erforschen. Vgl. R. Wöhrer, Die Kunst, S. 52 mit Bezug auf Monika Dommann.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mentarfilmbewegung[74]. Um der in Medien und Politik nicht ernst genommenen Bevölkerung Gehör zu verschaffen,[75] wollte diese nicht-staatliche Gegen-Dokumentation zunächst ein Korrektiv gegenüber einer selbstgefällig herrschenden Klasse und Presse sein.[76] Symptomatisch ist auch diese Bewegung den Rändern der Wissenschaft(en) bzw. einer hohen Interdisziplinarität zuzuordnen, aufgrund der fachlich diversen Herkünfte der Akteure, aber auch der Rekrutierung von Amateur-Dokumentaristen. Neben Selbstprotokollierungen dominierten der ethnografisch-soziologischen Feldforschung bzw. Sozialdokumentation gemäß Techniken wie Fragebögen, Tagebuch und Interviews. Sie setzten anders als der fotografisch-filmische Sozialdokumentarismus jener Zeit weniger auf argumentatives Selektieren als auf eine radikal-positivistische[77] analoge Frühform von Big Data. Diese exzessive Anhäufung erzeugt ein massives Auswertungsproblem, auch wenn sich Mass Observation als Materialbasis für die Historiker*innen von morgen[78] verstand.

In ihrem Zugriff auf dieses Archiv bringt Karina Nimmerfall genau jenes Spannungsfeld zwischen Sozialdokumentation und historischem Zeugnis zum Sprechen mithilfe einer zeitlichen Verschiebung, die strukturell durchaus dem räumlichen Anderswo korrespondiert, aber die Verankerung in Lebenswelt und menschengemachter Geschichte weit weniger lockert. Für *Indirect Interviews with Women* wählt sie eine Interviewreihe aus, die gleichsam Methode und Feld kurzschließt, d.h. passend zu den Hausbesuchen der Amateur-Dokumentaristen die Frage des privaten Umfelds, der Wohnverhältnisse und Haus- bzw. Erwerbsarbeit stellte und sich diesbezüglich speziell an Frauen wendete. Durch den Fokus auf das Kriegsjahr 1941 kommt die zugleich rückwärtsgewandt-bewahrende wie prospektive Dimension von Dokumentationen ins Spiel. Denn der so destillierte geschichtliche Moment enthält eine Projektion von Zukunft und wird zudem mit der retrospektiven heutigen Sicht konfrontiert. Ausgerechnet während der mehrmonatigen nächtlichen Bombardierungen von London wurden die Frauen

74 Vgl. Hinton, James: The Mass Observers. A History, 1937-1949, Oxford: Oxford University Press 2013 u.a. S. 6f., mit Verweis auf Humphrey Jennings und Stuart Legg sowie auf John Grierson bei Reinhard Braun: »Karina Nimmerfall. *Indirect Interviews with Women*«, Camera Austria Ausstellung 63, https://camera-austria.at/ausstellungen/karina-nimmerfallindirect-interviews-with-women-2/.

75 Vgl. J. Hinton: The Mass Observers, S. 7: Die Presseselbstzensur anlässlich der Abdankung Edwards VIII. war Indiz für diese Volksferne.

76 Vgl. R. Braun: Nimmerfall, o. S. Schon 1940 arbeitete sie indes für das Informationsministerium (vgl. ebd.).

77 Vgl. Highmore, Ben: »Everything is Evidence/Alles ist Hinweis«, in: Reinhard Braun (Hg.), Karina Nimmerfall. Indirect Interviews with Women, Graz: Edition Camera Austria 2018, S. 149-156, hier S. 152.

78 Vgl. ebd., S. 156, Anm. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

nach ihren Wünschen an das Wohnen von morgen befragt. Mit der existenziellen Bedrohung des Bombenkriegs wurde so strategisch-propagandistisch schon die Chance eines besseren Wiederaufbaus verknüpft. Und die Umfrage im Auftrag der mit den Nachkriegsplanungen betrauten Advertising Service Guild suggerierte den Interviewten eine mögliche Mitbestimmung.[79]

Diesen Zwiespalt zwischen einem penibel durchleuchteten gegenwärtigen Alltag, der den Befragten kaum solchen Aufwands wert erschien, und der ihnen schwer fallenden Antizipation eines besseren beeinflussbaren Morgen verschärft die Künstlerin noch, indem sie die alten Gesprächsprotokolle durch heutige Fotodokumente eben jener Orte ergänzt, die sowohl Schauplatz als auch Gegenstand der Interviews waren (Abb. 5 a-b).

Abb. 5 a-b: Karina Nimmerfall: *Indirect Interviews with Women*, 2016-2018, 65-teilige Foto-Text-Serie

Die vermeintliche Königsdisziplin des Dokumentierens aber widerstrebt der Erwartung, im fotografischen Bilde ließe sich das Gelingen oder Scheitern der vergangenen Zukunftsvisionen ablesen. Nimmerfalls Aufnahmen beschränken sich von einer distanzierten Position aus auf oft noch durch Hecken und Mauern abgeschirmte Außenansichten und Fassaden, die von der gelebten Wirklichkeit der Bewohner*innen drinnen allenfalls ebenso indirekt Auskunft geben wie die vorausgehenden Interviews. Trotz des feldforschenden Ethos, auch den unteren Schichten Gehör zu verschaffen, lässt sich an den von Nimmerfall ausführlich transkribierten Passagen bei allen sprechenden Details vor allem nachvollziehen, wie das Frage-Antwort-Spiel die von ihm sezierte alltägliche Praxis im Privaten im Kern oft nicht zu fassen bekommt. So korrespondiert im Gegenteil die den Quellen zu eigene »Opazität der Lebenswelten«[80] mit den fotografisch exakt registrierten, aber dennoch hermetischen Außenansichten der Wohnhäuser. Der reine Aufzeichnungsanspruch zeigt sich zudem von klassenbedingten Vorurteilen und stereotypisierender wissenschaftlicher Kategorisierung durchzogen wie

79 Vgl. R. Braun: Nimmerfall, o. S.

80 Vgl. B. Highmore: Everything, S. 155.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

in den Kürzeln für Geschlecht, Alter, sozialen Status der Interviewpartnerinnen, die Nimmerfall in ihre Transkription übernimmt.

Der indexikalische Ortsbezug der Fotodokumente vermag die Auslassung von gut 75 Jahren kaum zu überbrücken, schon wegen der Transformationen der Häuser durch Renovierung, Abriss oder nachfolgende Bauten, die u.a. Kriegslücken füllten. Auch Nimmerfall setzt also eine Krise der bei ihr verschränkten Dokumentationsbestrebungen von Text und Bild in Szene, die das Geschichtliche nicht unberührt lässt: Allzu hartnäckigen Entzifferungsbemühungen halten dessen Spuren in baulichen Relikten genauso stand wie die Selbst-Aussagen der Frauen aus dem Jahr 1941, die sich dem Erkenntnisdrang teils gezielt verweigerten und als tote Archivmasse die Skepsis über die eigene Relevanz retrospektiv bestätigen. Gleichzeitig jedoch wird anhand der Text-Bild-Kombination die Kontinuität einer zwar immer wieder überbauten, aber häufig beständigen Architektur für so unterschiedliche Lebenswirklichkeiten wie die heutige und die von 1941 erfahrbar. Mit dem Fokus auf Wohnfragen purifiziert Nimmerfall ein Kerngebiet sozialdokumentarischer Fotografie zu menschenleeren Architekturaufnahmen und verlagert den Part der Bewohner*innen in die O-Töne der Quellen.

Abb. 6 a-b: Doppelseite aus: *Karina Nimmerfall, Indirect Interviews with Women*, 2018, o. S. und *Karina Nimmerfall: Indirect Interviews with Women*, Galerie Camera Austria Graz, 2018

Insgesamt bringt *Indirect Interviews with Women* als Dokumentation zweiter Ordnung auf der Metaebene der Historisierung und Reflexion nichtsdestotrotz eine eigene Dokumentation hervor. Dass sich Primärquellen niemals als integre Dokumente erhalten, sondern der immer verändernden Relektüre bedürfen, ist Nimmerfalls Transkriptionen mit dem Korrektur- und Kommentarmodus heutiger Textverarbeitung eingeschrieben, der dem Fetisch des authentischen Dokuments entgegentritt (Abb. 6 a-b). Der Problematik der Gegen- und tendenziellen Selbstdokumentation von Mass Observation mit dem Glauben an die Dokumentfähigkeit noch des geringsten Details antwortet die Künstlerin, indem sie zur Interviewserie – im Sinne des nach Foucault serialisierten Dokuments und

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Multiplikation seiner Schichten[81] – eine zweite, fotografische Serie aktiv konstruiert.

Innerhalb der Ausstellungsinstallation mit in Gruppen arrangierten Text-/Bildtafeln entfalten sich argumentative Zusammenhänge, die die totalisierende Masse durchbrechen und stattdessen durch strukturierende Lenkung das Subjektivierungspotenzial freisetzen, das die essayistische Installation nach Verwoert den Rezipient*innen bietet: Wie manche Rechercheinstallationen der 1990er Jahre zeugen auch *Indirect Interviews with Women* von einer Pragmatik der Geschichte, allerdings unter Verzicht auf autobiografisch-persönliche Involvierung.[82] Sehr klar nimmt Nimmerfall aber eine interessegeleitete Sicht und Auswahl für sich in Anspruch,[83] ohne deswegen die exzessive Materialität und Widerständigkeit der archivierten Dokumentation zu glätten. Insofern gelingt es ihr, Leerstellen sichtbar offen zu halten, die neben der Alltags-Geschichte die Perspektive von Frauen und die Relevanz des Häuslich-Privaten betreffen, und jenseits von Selbstdokumentation das bis heute oft männlich codierte Dokumentationsdispositiv zu unterwandern.

## Literatur

The Association of Freed Times, »El Diario del Fin del Mundo«, in: Artforum 43, 10 (Summer 2005), S. 296-301.

Balke, Friedrich/Fahle, Oliver: »Einleitung in den Schwerpunkt Dokument und Dokumentarisches«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 11, 2 (2014), S. 10-17.

Balsom, Erika/Peleg, Hila (Hg.): Documentary across the Disciplines, Cambridge, Mass.: MIT Press 2016.

Barikin, Amelia: Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe, Cambridge, Mass.: MIT Press 2012.

Becker, Gerd/Escher, Anton: »Feldforschung«, in: Ute Frietsch/Jörg Rogge (Hg.), Über die Praxis kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handbuch, Bielefeld: transcript 2013, S. 146-150.

Bénichou, Anne (Hg.): Ouvrir le Document. Enjeux et Pratiques de la Documentation dans les Arts Visuels Contemporains, Dijon: Presses du Réel 2010.

Berrebi, Sophie: The Shape of Evidence. Contemporary Art and the Document, Amsterdam: Valiz 2014.

81 Vgl. M. Foucault: Archäologie, S. 16, der davon schreibt, »Serien von Serien oder ›Tableaus‹ zu konstituieren«.

82 Vgl. J. Verwoert: Research, S. 192-194.

83 Vgl. ebd., S. 189 und 195.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Berrebi, Sophie: »Not so Transparent Things«, in: Sarah Kramer (Hg.), The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art, Chicago/London: University of Chicago Press 2013, S. 266-276.

Breidenstein, Georg u.a.: Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung, Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft 2015.

Coles, Alex (Hg.): Site Specificity. The Ethnographic Turn, London: Black Dog Publishing Limited 2000.

Curran, Fiona: »Losing Ground in a No Knowledge Zone. Pierre Huyghe's Antarctic *Journey that wasn't*«, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 2 (2017), S. 28-35.

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

Foster, Hal: »The Archival Impulse«, in: October 110 (2004), S. 3-22.

Foster, Hal: »The Artist as Ethnographer?«, in: George E. Marcus/Fred R. Myers (Hg.), The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology, Berkeley: University of California Press 1995, S. 302-309.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.

Godfrey, Mark: »The Artist as Historian«, in: October 120 (2007), S. 140-172.

Godfrey, Mark: »Pierre Huyghe's Double Spectacle«, in: Grey Room 32 (Summer 2008), S. 38-61.

Grau, Oliver: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien, Berlin: Reimer 2001.

Groys, Boris: »Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation«, in: ders.: Topologie der Kunst, München: Hanser 2003, S. 146-160.

Hahn, Daniela (Hg.): Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten, Paderborn: Wilhelm Fink 2016.

Highmore, Ben: »Everything is Evidence/Alles ist Hinweis«, in: Reinhard Braun (Hg.), Karina Nimmerfall. Indirect Interviews with Women, Graz: Edition Camera Austria 2018, S. 149-156.

Hinton, James: The Mass Observers. A History, 1937-1949, Oxford: Oxford University Press 2013.

Köchy, Kristian: »Feld«, in: Marianne Sommer/Staffan Müller-Wille/Carsten Reinhardt (Hg.), Handbuch Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 255-265.

Linsley, Robert: »Mirror Travel in the Yucatan. Robert Smithson, Michael Fried, and the New Critical Drama«, in: RES. Anthropology and Aesthetics 37 (Frühling 2000), S. 7-30.

Muhle, Maria: »Omer Fast *5,000 Feet is the Best*. Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 11, 2 (2014), S. 91-101.

Reynolds, Ann: Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere, Cambridge: MIT Press 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Ricœur, Paul: »Archiv, Dokument, Spur«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 123-137.

Roberts, Jennifer L.: Mirror-Travels. Robert Smithson and History, New Haven: Yale University Press 2004.

Roelstraete, Dieter: »Field Notes«, in: Sarah Kramer (Hg.), The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art, Chicago/London: University of Chicago Press 2013, S. 14-47.

Roelstraete, Dieter: »Wessen ›Ende der Geschichte‹? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst und Historiografie«, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart, Köln: Walther König 2009, S. 76-84.

Smithson, Robert: »Begebenheiten auf einer Spiegel-Reise in Yucatan«, in: ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln: König, 2000, S. 144-155.

Verwoert, Jan: »Research and Display. Transformations of the Documentary Practice in Recent Art«, in: Maria Lind/Hito Steyerl (Hg.), The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1, Berlin: Sternberg Press 2008, S. 188-210.

Vilches, Flora: »Mirrored Practices. Robert Smithson and Archaeological Fieldwork«, in: Paul Bonaventura/Andrew Jones (Hg.), Sculpture and Archaeology, Farnham: Ashgate 2011, S. 97-112.

Wall, Jeff: »Zeichen der Indifferenz. Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst (1995)«, in: ders.: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. von Gregor Stemmrich, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 375-434.

Wöhrer, Renate: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 7-25.

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.

## Online

Braun, Reinhard: »Karin Nimmerfall. Indirect Interviews with Women.«, Camera Austria Ausstellung 63 https://camera-austria.at/ausstellungen/karina-nimmerfallindirect-interviews-with-women-2/ vom 14.02.2020.

Gunkel, Christoph: »Tauch- und Filmpionier Jacques Cousteau. Ich bin das Meer und das Meer ist in mir.« https://www.spiegel.de/geschichte/jacques-yves-cous

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

teau-das-leben-des-beruehmten-unterwasser-pioniers-a-1124648.html vom 9. 12.2016.

Hodge, David: »Pierre Huyghe. A Journey that wasn't (2005)«, December 2014 www.tate.org.uk/art/artworks/huyghe-a-journey-that-wasnt-t12464 vom 14. 02.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Affektpolitische Arbeit am Dokument am Beispiel von Yael Bartana und Sharon Hayes[1]

*Astrid Deuber-Mankowsky*

## Subjektformation und Kollektiv

In aktuellen Bewegungen des Queer Archive, des Speculative Archive, des Queer- und Expanded Cinema wird mit ästhetischen Verfahren experimentiert, welche die Frage der Subjektivierung im Verhältnis zu Politik, Geschlecht und Sexualität so konzipieren, dass sie weder identitätspolitisch noch sozialontologisch (Judith Butler) noch im Rückgang auf biopolitische Modelle hinreichend beschrieben werden kann. Ich möchte diese ästhetischen Verfahren als *affektpolitische Arbeit am Dokument* bezeichnen. Exemplarisch dafür stehen die Arbeiten der Medien- und Performancekünstlerin Sharon Hayes oder auch jene der Videokünstlerin Yael Bartana.

Diese ästhetischen Verfahren nehmen Teil an der gegenwärtigen Transformation der medialen Kultur in mediale Affektkulturen. Zugleich jedoch reagieren sie auch auf diese Entwicklung: Sie stellen sich, wie ich zeigen möchte, quer zu der aktuellen Tendenz, den Begriff des Affekts epistemologisch von den medientechnisch induzierten, messorientierten und einflussreichen Zweigen der Psychologie wie dem Affective Computing her zu verstehen.[2]

Statt *psychologisch* verstehen sie den Begriff des Affekts *ästhetisch* und verbinden ihn mit der Frage des Politischen, das meint mit der Frage nach einer Öffentlichkeit und der Möglichkeit von »kollektiven Aussagen«,[3] die nicht repräsentativ sind. Gilles Deleuze spitzte das Problem in seinen Kinobüchern auf die Frage zu,

1 Bei dem Beitrag handelt es sich um eine geringfügig veränderte Fassung eines Kapitels aus: Deuber-Mankowsky, Astrid: Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes, Berlin: August Verlag 2017, S. 59-89.

2 Vgl. Tuschling, Anna: »The Age of Affect Computing«, in: Marie-Luise Angerer/Bernd Bösel/Michaela Ott (Hg.), Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics, Berlin: Diaphanes 2013, S. 179-190.

3 Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 286.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

wie kollektive Aussagen möglich sind, wenn das Volk als möglicher Bezugspunkt des Politischen fehlt, weil es in Minoritäten zerstreut ist.[4] Die Regisseurin steht am Rand. Ihr ist es nicht gegeben, wie dem Dichter in Hölderlins späten Gedichten nach Benjamin, »die Mitte aller Beziehungen« zu leben.[5] Sie können sich weder auf die Gegenwart noch auf die Vergangenheit eines Volkes beziehen. Sie sind aufgefordert, zu »fabulieren«, kollektive Aussagen hervorzubringen, die, mit Deleuze, »wie die Keime eines zukünftigen Volkes sind und deren politische Wirkung unmittelbar und unausweichlich ist«.[6] Mit einem so verstandenen ästhetischen Zugriff wird die »affektpolitische Arbeit am Dokument« zugleich eine politische Arbeit am Begriff des Affekts. Sie ist gegendokumentarisch, insofern sie sich kritisch verhält zu der messorientierten Psychologie und dem Affect Computing und zugleich die Einschreibung des Affektiven in das Dokumentarische untersucht.

»One of the things I was most compelled by when I started collecting spoken words«, sagt Sharon Hayes in einem Gespräch über ihre Arbeit mit Tondokumenten, »was the power of a voice to transport emotional affect and the centrality of the affect to operations of historical memory.«[7] Ebenso betont die israelische Videokünstlerin Yael Bartana, die mit der Trilogie And Europe will be stunned (Finnland 2007-2011) und der Gründung des *Jewish Renaissance Movement in Poland* (JRMiP) international bekannt wurde, ihr Interesse an der Ästhetik der zionistischen Propagandafilme der 1920er und 1930er Jahre mit der imaginativen Verführungskraft dieser Bilderwelt, die zugleich stark (im Sinn von kreativ) und manipulativ, gewaltsam sei.[8]

Die Arbeiten beider Künstlerinnen, auf die ich mich hier beziehen möchte, zeichnen sich durch eine hohe Präzision in der Verwendung unterschiedlicher medialer Techniken und Ästhetiken aus. Sie sind historisch situiert und medientheoretisch informiert, das heißt, sie beziehen die jüngeren Medien-, Kultur-, Gender- und Queertheorien in ihre ästhetischen Verfahren und Experimente ein. Beide untersuchen die Frage, wie wir uns als Subjekte im Verhältnis zu einem Kollektiv, einer Nation oder einer Gemeinschaft formieren. Sharon Hayes' Arbeit ist geprägt von den künstlerischen Experimenten und Erfahrungen, die sie Anfang der 1990er Jahre in der *AIDS Coalition to Unleash Power*, kurz der ACT-UP-Bewegung in New York machte. Yael Bartanas Arbeiten kreisen um die ambivalenten und traumatischen Erfahrungen der Geschichte Israels, des Zionismus und der

4 Vgl. ebd., S. 284.

5 Benjamin, Walter: »Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin«, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 105-126, hier S. 124.

6 G. Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 285.

7 http://herbalpertawards.org/artist/influences-2 vom 15.3.2019.

8 https://www.youtube.com/watch?v=xjUToEWrFLI vom 15.3.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diaspora. Gender und Sexualität sind dabei ein wichtiger, die Politik herausfordernder Aspekt, aber nicht im Sinne einer Identitätspolitik, sondern als ein Faktor, der das Verhältnis von Subjektformation und Kollektiv weiter differenziert, öffnet und komplexer werden lässt. Bartana ist an der Situation des Postnationalen interessiert, Hayes an der Exploration des Singulären, das durch das Politische, die politische Öffentlichkeit, durch Kollektive und Nationen hindurchgeht. Beide arbeiten mit verschiedenen Dokumenten – Tondokumente, Filmdokumente, Protokolle –, die sie mit einer politischen Ästhetik des Affekts und dokumentarischen Verfahren konfrontieren und zugleich darin einbinden.

## Affekt

Doch was meint nun Affekt im Kontext einer affektpolitischen Arbeit am Dokument? Es gibt seit dem Ausruf des *affective turn* im Jahr 2007[9] eine Vielzahl unterschiedlicher Theorien, mit denen die medialen Affektkulturen beschrieben, kritisiert, befördert und diskursiv eingebettet werden. Die interessantesten sind im Bereich der Queer Theory entwickelt worden: die *Public Feeling*-Bewegung mit den Arbeiten von Ann Cvetkovich[10] und Lauren Berlant,[11] die Arbeiten von Sara Ahmed.[12] Zu nennen sind aber auch die unterschiedlichen Richtungen der *New Materialisms*,[13] die im Anschluss und in kritischer Auseinandersetzung mit Brian Massumi entstanden sind.[14]

Ich werde mich im Folgenden auf den Bereich der Ästhetik konzentrieren. Ich beziehe mich dabei auf Gilles Deleuze und Félix Guattari, die den Begriff des Affekts als ein ästhetisches, und das meint, als *ein Phänomen des Ausdrucks* konzeptualisiert haben. Dabei gehe ich in meiner Auslegung in eine andere Richtung als etwa Steven Shaviro, der mit seiner Studie *Post-Cinematic Affect*[15] die Diskussion

9 Clough, Patricia Ticineto/Halley, Jean: Affective Turn: Theorizing the Social, Durham: Duke University Press 2007.

10 Cvetkovich, Ann: Depression: A Public Feeling, Durham: Duke University Press 2012.

11 Berlant, Lauren: The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture, Durham: Duke University Press 2008; Dies.: »Cruel Optimism«, in: Differences 17/5 (2006), S. 21-36; Dies.: »Slow Death«, in: Critical Inquiry 33 (2007), S. 754-780.

12 Ahmed, Sara: The Promise of Happiness, Cambridge: Cambridge University Press 2010.

13 Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.): New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics, Durham: Duke University Press 2010.

14 Marie-Luise Angerer hat diese Diskussion in ihrem Buch *Vom Begehren nach dem Affekt* (Berlin: Diaphanes 2007) zusammengefasst und in dem von ihr, Bernd Bösel und Michaela Ott herausgegebenen Sammelband *Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics* (Berlin: Diaphanes 2013) kritisch reflektiert.

15 Shaviro, Steven: Post-Cinematic Affect, Winchester/Washington: Zero Books 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

über das Post-Cinema maßgeblich geprägt hat. Zwar bezieht sich auch Shaviro auf Deleuze und Guattari, wenn er in der Einleitung als Ziel seines Buches die Antwort auf die Frage sucht, »*what it feels like* to live in the early twenty-first century« und Videos und Filme im post-kinematischen Zeitalter als »blocs of affect« beschreibt.[16] Doch folgt er zur weiteren Charakterisierung des Affektbegriffs nicht Deleuze und Guattari, sondern der Auslegung, die Brian Massumi in *Parables for the Virtual. Movement. Affect. Sensation*[17] gegeben hat. Massumi geht aus von den Versuchen der empirischen Psychologie, Affekte als vorsubjektive psychophysiologische Reaktionen am organischen Körper zu messen.[18] Zwar betont Massumi, dass die zeitliche Verzögerung, die jede Messung von Affekten begleitet, ein Indiz für die Unmöglichkeit sei, die Prozessualität und das In-Bewegung-Sein des Körpers zu messen. Er spricht in der Folge vom Körper-in-Bewegung, für den die Affekte einstehen, als einer »unkörperlichen Dimension des Körpers«.[19] Die Differenz zwischen Körper und Körper-in-Bewegung bezeichnet Massumi zunächst als ontologische Differenz, vergleich sie dann jedoch mit der *physikalischen* Differenz von Masse und Energie, die von Einstein in die berühmte Gleichung $E= mc^2$ gebracht wurde.[20] Dieses Schwanken zwischen physikalischer und ontologischer Differenz setzt sich fort in Massumis Auslegung der Materie und der Immanenz. Von der Differenz zwischen »Körper-in-Bewegung« und »Körper« ausgehend unterscheidet Massumi Affekte von Emotionen. Während Affekte primär und näher am Leben, asubjektiv oder vorsubjektiv, unqualifiziert und intensiv seien, definiert er Emotionen als abgeleitet, bewusst, definiert, qualifiziert und bedeutend; anders als Affektionen verfügten Emotionen über einen ›Inhalt‹ und könnten einem Subjekt attribuiert werden.[21] Shaviro übernimmt diese Unterscheidung und spitzt sie in die Behauptung zu, nach der Subjekte von Affekten überwältigt und durchquert würden, während sie Emotionen *haben* bzw. *besitzen*.[22] Es ist offensichtlich, dass Shaviro Affekte nicht als ästhetische Ausdruckssphänomene versteht, sondern als Energien, die das Subjekt überwältigen und denen die Filme und Videos, die Shaviro als exemplarisch für den *Post-Cinematic Affect* analysiert, »eine Stimme verleihen«.[23] Shaviro teilt mit Massumi und Frederic Jameson die Einschätzung, nach der sich unsere Gegenwart durch eine Zunahme des Affekti-

16 Ebd., S. 2.

17 Massumi, Brian: Parables for the Virtual: Movement. Affect. Sensation, Durham: Duke University Press 2002.

18 Vgl. ebd., S. 23-25.

19 Ebd., S. 5.

20 Vgl. ebd.

21 Vgl. ebd., 27-28.

22 Vgl. S. Shaviro: Post-Cinematic Affect, S. 3.

23 Ebd., S. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ven und ein Schwinden des Subjekts auszeichne. Anders als Massumi ist Shaviro durch diese Entwicklung jedoch beunruhigt, da er eine Parallele zwischen der Zunahme und Intensivierung von affektiven Flows und der Zunahme und Intensivierung von Kapitalflüssen feststellt. Beide investieren, so Shaviro, Subjektivität und konstituieren Subjektivität, während sie sich zugleich dem Zugriff durch das Subjekt entziehen.[24] Das post-kinematografische Medienregime zeichnet sich nach Shaviro in der Folge dadurch aus, dass es Affektflüsse im beschleunigten Takt der neoliberalen Kapitalflüsse kolonialisiert und destabilisiert, was dazu führt, dass wir uns in einer »chronischen Situation der Krise«, in einem zur Regel gewordenen Ausnahmezustand, in einem Alptraum befinden, in dem sich die digital-medial gesteuerte Zirkulation der Affekte mit der Zirkulation des Kapitals überlagert.[25] Von daher scheint es logisch, dass Steven Shaviro den einzigen Ausweg aus der Bedingung des *Post-Cinematic Affects* in der Überbietung und Zuspitzung der Verhältnisse sieht, wie sie das Programm der akzelerationistischen Ästhetik propagiert.[26]

Zu Recht wendet Adrian Ivakhiv gegen Shaviros Engführung von sich intensivierenden Affektflüssen und sich intensivierenden Finanzkreisläufen ein, dass dabei die Differenz zwischen Post-Kino und Kapitalismus kassiert werde. Zwar räumt Ivakhiv ein, dass Kino und Kapitalismus historisch und technisch miteinander verschränkt sind, doch gibt er zu bedenken, dass die Reduzierung des Kinos auf den Kapitalismus zugleich die Möglichkeiten einer Veränderung der Welt verpassen würde.[27]

Shaviro bezeichnet jene Videos und Filme, die er als exemplarisch für den *Post-Cinematic Affect* analysiert, als »blocs of affect«.[28] Er bezieht sich dabei, wie bereits erwähnt, auf Deleuze und Guattari, spezifiziert jedoch in der angefügten Endnote korrekt, dass Deleuze und Guattari das Kunstwerk nicht als Affektblock bestimmten, sondern als einen »*Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten*«.[29] Shaviro lässt die Differenz unkommentiert, obwohl gerade in ihr deutlich wird, was in seinem Bezug auf Deleuze unberücksichtigt bleibt: dass dieser den Affekt im Hinblick auf die Kreation von Artefakten ästhetisch begründet und nicht physikalisch und auf eine Subjektformation bezieht, die im Subjekt, wie der französische Filmwissenschaftler Jacques Aumont

24 Vgl. ebd., S. 5.

25 Ebd., S. 131.

26 Vgl. ebd., S. 138-139.

27 Ivakhiv, Adrian: »The Art of Morphogenesis: Cinema in and beyond Capitalocene«, in: Sane Denson/Julia Leyda (Hg.), Post-Cinema,Theorizing 21st-Century Film, Falmer: Reframe Books 2106 http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/S. 7, vom 15.3.2019.

28 Ebd., S. 2.

29 Ebd., S. 152, vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Was ist Philosophie?, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 191.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zusammenfasst, »neue Möglichkeiten« entstehen lassen und es nicht überwältigen.[30] Diese Differenz weist nun aber genau auf jene Momente voraus, welche die ästhetischen Verfahren der hier vorgestellten Beispiele des queeren Post-Cinema von den Bedingungen des *Post-Cinematic Affect* unterscheiden. So stehen die Arbeiten von Sharon Hayes und Yael Bartana nicht exemplarisch für die Frage, »*what it feels like* to live in the early twenty-first century«, sondern sie positionieren sich von den Rändern her zu den Fragen, wie kollektive Aussagen unter der Bedingung möglich sind, dass das Volk in Minoritäten zerstreut ist, und wie sich Sexualität und Politik in diesen Begehrensgefügen zueinander verhalten. Sie suchen nicht die apokalyptische Zuspitzung eines Ausnahmezustandes, sondern untersuchen Beziehungsgefüge zwischen Subjekten und Kollektiven, die Differenzen nicht nivellieren, sondern multiplizieren. Sie wenden mediale Techniken nicht einfach nur an und verleihen nicht Affektflüssen eine Stimme, sondern experimentieren mit Techniken und Dokumenten und kreieren dabei neue Begehrensgefüge.

## Potenzialität der Vergangenheit

Deleuze legt den Begriff des Affekts in Übereinstimmung mit der Bedeutung des lateinischen Partizip Perfekt *affectus*, das einen Zustand oder eine Verfassung der Leidenschaft, der Erregung oder der Begierde bezeichnet, als einen Zustand aus und unterscheidet ihn von den Affektionen. Affekte sind also nicht als individuelle Gefühlsreaktionen auf Bilder, Filme, Literatur oder Musik zu verstehen, sondern im wörtlichen Sinn als Gefühls*zustände*, die, wie Deleuze betont, unabhängig bzw. losgelöst sind von empirischen und zufälligen Gefühlen. Als solche losgelöste – oder deterritorialisierte – Gefühlszustände bilden Affekte zusammen mit den Perzepten, den wahrgenommenen Wahrnehmungen, Empfindungsblöcke, die als Literatur, Malerei, Musik, Filme, Skulpturen, Installationen oder Perfomances Eingang in die Kunst finden. Gegen eine Ästhetik, die Kunstwerke – Bilder, Töne, Texte, Filme – als Repräsentationen, Abbilder oder Symbole versteht, legt Deleuze Kunstwerke als *bewahrte* Empfindungen aus oder, wie er sie auch nennt, als »Empfindungswesen« (*êtres de sensations*)[31]. Kunstwerke entstehen, wie er mit Guattari ausführt, wenn es gelingt, Perzeptionen und Affektionen in einem Material einen, oftmals nur flüchtigen, Halt zu geben, so dass sie unabhängig von den empirischen Gefühlen als *Empfindungswesen* existieren. Im Bewahren dieser flüchtigen Kräfte besteht das eigentliche Spezifikum der Kunst. Nun endet das

30 »Das Bild wirkt auf das Subjekt, und nicht nur, indem es sein Imaginäres nährt: es ändert das Subjekt und lässt in ihm neue Möglichkeiten entstehen.« Aumont, Jacques: L'image, Paris: Arman Colin 2011, S. 76.

31 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Qu'est-ce que la philosophie?, Paris: Les Éditions de Minuit, S. 155.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Bewahren der Kunst nicht mit der Haltbarkeit der Materialien. Das Bewahren der Empfindungen bezieht sich vielmehr auf die Dauer eines Zustandes – in der Sprache der Philosophie auf die Qualität –, die unabhängig ist von der Extension oder faktischen Existenz eines Dings (*res*) im Sinne eines Wesens. Deleuze und Guattari zitieren die scholastische Unterscheidung *quid juris* und *quid facti*, die von Kant auf die Differenz von transzendentalem und empirischem Bereich bezogen wurde, um anzuzeigen, dass sich das Dauern der Empfindungsblöcke nicht auf den Bereich des Faktischen bezieht, sondern auf den Bereich des Vermögens und das meint, der Potenzialität.[32] »Das Ziel der Kunst besteht darin«, so formulieren Deleuze/Guattari drastisch, »mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts und den Zuständen eines perzipierenden Subjekts zu entreißen, den Affekt den Affektionen als Übergang eines Zustands in einen anderen zu entreißen.«[33] Die Formulierung »Übergang eines Zustands in einen anderen« ist hier im wörtlichen Sinne gemeint, und sie verweist auf einen zentralen Punkt für das Verständnis des Verhältnisses von Subjetkformation und Kollektiv in den hier fokussierten Verfahren der affektpolitischen Arbeit am Dokument.

Affekte sind nach Deleuze *Werdensprozesse*. Als *Werdensprozesse* aber fügen die Affekte der Welt neue Spielarten und neue Varietäten hinzu. Affekte sind reine Potenzialität, und das meint, reines Vermögen. Wenn Affekte Übergänge in einen anderen Zustand sind, dann sind diese Zustände unendlich differenziert. Sie ziehen den Menschen in den Prozess dieser Differenzierung hinein, sie öffnen einen Raum der Differenz, der zugleich ein Raum des Wünschens ist, in dem sich gegenwärtige Wünsche und gegenwärtiges Begehren und längst vergangene Wünsche und längst vergangenes Begehren durchkreuzen. Die ästhetische Erfahrung eröffnet damit nicht nur einen Zugang zu Spielarten der Gegenwart, sondern auch zur Potenzialität der Vergangenheit. Deleuze macht den Unterschied, den die Affekte als *Werdensprozesse* machen, am Beispiel der möglichen Bezugnahmen auf das öffentliche Ereignis der Revolution deutlich. Während die Revolution für die empirische Geschichtswissenschaft ihren Sieg nicht überdauert hat, also gescheitert ist, ist dieses faktische Scheitern für die ästhetische Erfahrung nicht ausschlaggebend. Denn für die ästhetische Erfahrung beruht der Erfolg einer Revolution »nur in ihr selbst, eben in den Schwingungen, den Umklammerungen, den Öffnungen, die sie den Menschen im Moment ihres Vollzugs gab und die in sich ein immer im Werden begriffenes Monument bilden […]. Der Sieg einer Revolution«, so fügen Deleuze und Guattari hinzu, »ist immanent und besteht in den neuartigen Banden, die sie zwischen den Menschen stiftet, auch wenn sie

32 Vgl. G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 191.

33 Ebd., S. 196.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

nicht länger Bestand haben als ihr geschmolzener Stoff und rasch der Trennung, dem Verrat weichen.«[34]

## I Am a Man

In exakt diesem Sinn beharrt Sharon Hayes in einem Gespräch mit dem Künstler Lawrence Weiner darauf, dass der Feminismus als politische Bewegung einen Impakt auf die Formung ihrer politischen Subjektivität hatte, auch wenn sie selbst, erst zu Beginn der 1970er Jahren geboren, die Zeit der zweiten feministischen Bewegung Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre nicht persönlich erlebt hatte. Was diesen Impakt ausmache, seien all die unzähligen unerfüllt gebliebenen Hoffnungen, die sie, selbst wenn der historische Moment des Feminismus und dieser Hoffnungen nicht ihr Moment gewesen sei, als politisches Subjekt geprägt hätten. Und sie fügt hinzu, dass sie, eben weil sie die Erfahrung gemacht habe, dass sie von einem historischen Moment in der Geschichte geprägt worden sei, der *nicht ihr Moment* gewesen sei, auch anders über Erfolg und Scheitern nachdenke, wenn sie ein dokumentarisches Bild dieser politischen Bewegungen sehe.[35] In ihrer künstlerischen Arbeit geht Hayes von dieser Erfahrung aus, sie problematisiert und potenziert sie zugleich, wie auf dem Bild der auf einer »Action«[36] basierenden Installation »In the Near Future« (New York, 2005) zu sehen ist.

Für diese Installation stellte sich Hayes von 2004 bis 2008 in sechs Städten für jeweils eine Stunde mit Protestplakaten auf signifikante öffentliche Plätze. Die Slogans, die auf ihren Plakaten zu lesen waren, zeichneten sich dadurch aus, dass sie in vergangenen Protestbewegungen den Charakter von »kollektiven Aussagen« hatten, wie zum Beispiel der Slogan »I Am a Man«. Hayes nennt diese Auftritte »Iterationen von Aktionen«. Zu diesen Aktionen lud sie ein Publikum ein, das aus verschiedenen Perspektiven dokumentarische Fotografien machte. In der Installation »In the Near Future« projizieren dreizehn nicht synchronisierte Diaprojektoren Dias von dreizehn unterschiedlichen Aktionen aus unterschiedlichen Perspektiven in schnellem Takt an die Wände.

34 Ebd., S. 209.

35 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=bviC4bfSAQw vom 15.3.2019.

36 Hayes bezeichnet die Arbeit »In the Near Future« als »Action«. Vgl. Bryan-Wilson, Julia: »We have a Future. An Interview with Sharon Hayes«, in: Grey Room 37 (2009), S. 79-93, hier S. 85.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 1: Installationsansicht von *In the Near Future*, 2009 von Sharon Hayes

Zum Klicken der Diaprojektoren sieht man die Künstlerin hundertfach alleine mit ihren anachronistischen Protestplakaten auf öffentlichen Plätzen stehen, die zudem nicht jene sind, auf denen die politischen Demonstrationen stattgefunden hatten, die in den Plakaten aufgerufen werden. Die schiere Anzahl der Bilder und die unterschiedlichen Perspektiven, die auf die Präsenz des Publikums hinweisen, das die Bilder aufgenommen hat, verwandeln die singuläre Aktion in eine kollektive. Wie die Flüchtigkeit der sich ablösenden Projektionen zeigt, haben wir es hier jedoch mit einem neuen, sich immer weiter differenzierenden hybriden Kollektiv zu tun. Die reflektierende und sich differenzierende Bewegung der Bilder setzt sich, wie auf dem einzelnen Bild zu sehen ist, auf der Ebene des Verhältnisses von Gender, Sexualität und politischem Raum fort. Die Diskrepanz zwischen dem Satz »I Am a Man«, der auf die *Civil-Rights*-Bewegung während des Memphis Sanitation Strike im Jahr 1968 verweist, und dem geschlechtlichen Körper der Trägerin des Protestplakats, die alleine auf einer Straße in New York City steht, wirft neue Fragen auf, die das Verhältnis von Rasse, Gender, Sexualität und politischem Raum, die Möglichkeit von kollektiven Aussagen und das damit verbundene Begehren betreffen.

## To Wonder: Staunen und Denken

In seiner Philosophie des Kinos beschreibt Deleuze das Affektbild als zweite Metamorphose des Bewegungsbildes. Das Affektbild löst das Wahrnehmungsbild (die erste Verwandlung des Bewegungsbildes) ab, indem es die Bewegung vom Objekt zurück auf das Subjekt lenkt, so dass Subjekt und Objekt koinzidieren. In diesem Schwingungszustand stellt das Affektbild, wie Deleuze schreibt, »die Art dar, in der sich das Subjekt selbst wahrnimmt«, oder anders formuliert: Das Affektbild

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

stellt das Subjekt als sich Empfindendes dar.[37] Deleuze schließt daraus, dass das Bewegungsbild im Affekt zur Ausdrucksbewegung wird. Formal zeigt sich diese Ausdrucksbewegung als ein Zustand, in dem sich eine unbewegliche Einheit und winzige, empfangende Bewegungen die Waage halten. »Das Affektbild«, so heißt es an einer Stelle, »ist die Potenzialität oder Qualität als solche betrachtet, das heißt als Ausgedrücktes.«[38] Kinematografisch exemplarisch stellt sich die Ausdrucksbewegung in der Großaufnahme des menschlichen Gesichtes dar. Wobei auch eine Landschaft zu einem Gesicht werden kann. Denn auch eine Landschaft kann formal zur Ausdrucksbewegung mutieren, wenn sie zur reflektierten und zugleich reflektierenden Einheit wird und die beiden Pole der reflektierenden Einheit und der intensiven Mikrobewegungen verbindet.

Eine solche Ausdrucksbewegung kennzeichnet die Eingangsszene in Yael Bartanas Video True Finn – Tosi suomalainen (Finnland 2014): Von der Pro Arte Foundation Finnland aufgefordert, ein Videoprojekt als Kunstwerk im öffentlichen Raum zu schaffen, lud Bartana acht in Finnland lebende Menschen unterschiedlicher ethnischer Herkunft, unterschiedlicher Hautfarbe, unterschiedlichen Alters, unterschiedlichen Geschlechts, unterschiedlicher religiöser Zugehörigkeit (oder auch keiner) für eine Woche in ein Tagungshaus im finnischen Wald ein, um dort der Frage nachzugehen, was »*true finn*«, also wahrhaft finnisch sei. Der Titel True Finn lehnt sich an den Namen der rechtspopulistischen Partei »Wahre Finnen« an, die bei den Parlamentswahlen 2015, ein Jahr nach der Fertigstellung des Videos, den Eintritt in die Regierung schaffte. Im Genre der Reality-TV-Show begleitete Bartana die Gruppe während des gesamten Aufenthaltes mit der Kamera. Zu den Aufgaben, die den Protagonist_innen gestellt wurden, gehörte u.a. der Entwurf einer neuen finnischen Nationalhymne und einer Nationalflagge, die alle unterschiedlichen Vorstellungen und Erwartungen der Beteiligten an eine Gemeinschaft berücksichtigen sollten, die niemanden aus- und sie selbst einschließt. Wie bereits in ihren früheren Arbeiten umkreist auch True Finn – Tosi suomalainen das Thema der Zugehörigkeit und das affektive Verhältnis von Subjekt und Kollektiv. Ebenso wie in den früheren Arbeiten bezieht Bartana auch hier Dokumente und das filmische Genre des Dokumentarischen mit ein. So beginnt der Film mit einem Zusammenschnitt von filmischem Archivmaterial und aktuellen Landschaftsaufnahmen um das Tagungshaus, in dem sich die acht Mitspieler_innen treffen:

37 Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 96.

38 Ebd., S. 136.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abb. 2 und 3: Stills aus True Finn – Tosi Suomalainen (FIN 2014, R: Yael Bartana)

Die Überlagerung der Zeitebenen und Bildebenen und die unterlegte Filmmusik, die sich über die Schnitte fortsetzt, verbinden die Landschaften aus den Archiven mit den aktuellen Landschaftsaufnahmen über die Zeit hinweg zu *einer* Landschaft, die wiederum zu einer kontinuierlichen Ausdrucksbewegung wird. Die Gesichter reflektieren das Licht und werden so zum Teil der Ausdrucks- und Deterritorialisierungsbewegung des kinematografischen Bildes – und verschmelzen doch zugleich nicht ineinander. Deleuze beschreibt die Substanz des Affektbildes als jenen Affekt, der aus »Begehren und Verwundern« zusammengesetzt sei. Dieser aus Begehren und Verwundern zusammengesetzte Affekt zeige sich in der »Wendung der Gesichter zum Offenen, zum Lebendigen«.[39] Nun gibt es jedoch auch eine Erscheinungsweise des Affekts – Deleuze verortet sie an der Grenze des Affektbildes –, in der Angst und Gespenstisches die Oberhand gewinnen. Das Gespenstische erhebt sich, wie Deleuze eher beiläufig und unter Bezugnahme auf Kafka ausführt, wenn es zu einem Kollaps von Affekt und Technik bzw. technischen Ausdrucksmedien komme: »Es gibt keine Großaufnahme des Gesichts. Die Großaufnahme *ist* das Gesicht […] seine Nacktheit ist größer als die des Körpers, seine Unmenschlichkeit größer als die der Tiere.«[40] Das Gesicht in der Großaufnahme hat nichts Individuelles an sich, es suspendiert, wie es etwa exemplarisch

39 Ebd., S. 142.

40 Ebd., S. 139.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

in Ingmar Bergmanns PERSONA (Schweden 1966) der Fall ist, die Individualität und zeigt sich in der Verschmelzung der Gesichter ineinander. Damit es nicht zu diesem gespenstischen Kollaps kommt, müssen die Affekte, wie Deleuze ausführt, »einzigartige, mehrdeutige und immer wieder neue Kombinationen bilden und zwar so, dass die aufeinander bezogenen Gesichter sich gerade so weit voneinander abwenden, damit sie nicht zerfließen und verschwinden«.[41] Dies erst verleiht dem Affektbild Leben und Substanz, das nun, statt im Gespenstischen zu enden, in der Provokation von folgenden zwei Fragen kulminiert: »Woran denkst Du?« und/oder: »Was fühlst Du?« Deleuze bezieht sich hier auf Descartes und Lebrun, die als Staunen das bezeichnen, was ein Höchstmaß an reflektierter Einheit darstellt,[42] und führt das englische »to wonder« an[43], in dem sich die Verbindung von Staunen und Denken erhalten hat. Das Affektbild formt mit anderen Worten ein Subjekt, das sich öffnet, das staunt und das in einem emphatischen Sinn zu denken beginnt. Eben das meint Aumont, wenn er zusammenfasst, dass das Affektbild das Subjekt ändere und in ihm neue Möglichkeiten entstehen lasse.

In der Eingangssequenz von Bartanas Videoarbeit TRUE FINN bezieht sich nun – und dies ist der Effekt der affektpolitischen Arbeit am Dokument – die Änderung nicht allein auf das Subjekt, sondern sie umfasst auch, wie im Weiteren gezeigt werden soll, das dokumentarische Material. Die affektpolitische Arbeit am Dokument führt das Dokument in den offenen Raum der Potenzialität zurück. Sie erweist sich darin als produktive Aneignungs- und Widerstandskraft und kann mithin als eine gegendokumentarische Operation betrachtet werden.

## Was ist ein Dokument?

Doch was ist ein Dokument? Was ist sein epistemischer Status, und welche Funktion kommt dem Dokument im Gefüge von Subjektivierung, Politik, Gender und Sexualität zu? Die Geschichte des Dokumentes ist verflochten mit der Geschichte der Medien. Bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts war der Begriff des Dokuments, der sich vom lateinischen *docere*, lehren, herleitet, eng verknüpft mit der Lehre. Ein Dokument bezeichnete, wie Renate Wöhrer, deren historischer Darstellung des Dokumentbegriffs ich hier folge, zusammenfasst, alles, »was dem Unterricht dient.«[44] Diese Verbindung zur Lehre behielt der Begriff bis ins 18. Jahrhundert

41 Ebd., S. 141.

42 Ebd., S. 124.

43 Ebd. 125.

44 Wöhrer, Renate: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ›dokumentarisch‹, in: Daniela Hahn (Hg.), Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten, Paderborn: Fink 2016, S. 45-

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bei, als man begann, mündliche Vereinbarungen durch schriftliche Aufzeichnungen zu ersetzen und unter Dokument ein Schriftstück zum Beweis einer Tatsache zu verstehen. Dokumente wurden zu Schriftstücken und Schriftstücke zu Beweismitteln. Zugleich blieb jedoch, wie Wöhrer unterstreicht, die Funktion der Informationsvermittlung bestehen. Mit der Veränderung der Wissenschaftskultur und der Ausweitung des Beweises auf den *empirischen* Beweis weitete sich im 19. Jahrhundert auch der Begriff des Dokumentes wieder aus. Ausschlaggebend dafür waren die Erfindung und der Einsatz von einer Vielzahl von Aufzeichnungstechniken, zu denen auch der Film, die Fotografie und das Grammophon gehörten und die zugleich als Speichermedien und als Reproduktionstechniken dienten. Das Neue dieser Aufzeichnungsverfahren war die Indexikalität, die bis heute als Spezifikum der dokumentarischen Aufzeichnung gilt. Gleichzeitig entstanden neue Textformen wie Patentschriften und Statistiken, was zu einer Pluralisierung der materiellen und schriftlichen Medien führte und zur Folge hatte, dass jede Form materiell fixierten Wissens, das dem Studium, der Konsultation oder dem Beweis dienen konnte, zu einem Dokument wurde. Die große Menge an dokumentiertem Wissen ließ ihrerseits ein neues Wissensfeld entstehen: die Dokumentation, deren Aufgabe die Erschließung des aufbewahrten Wissens war. In den Dokumentationsstellen wurde das gesammelte Material, zu dem auch Bilder, Filme und Töne gehörten, mithilfe der gleichen technischen Medien, die nun zur Speicherung und Reproduktion des Materials dienten, in Informationseinheiten zerteilt, selektiert und neu sortiert. Denn gesammelte Texte, Töne und Bilder wurden, wie Wöhrer unterstreicht, erst dann zu Dokumenten, wenn Sie durch diesen Prozess der Dokumentation hindurchgegangen waren.[45] Überzeugend plädiert Wöhrer deshalb dafür, die Kategorie des Dokumentarischen und ihre Entstehung im Zusammenhang mit den Praktiken und Techniken der Informationserschließung und mit den Praktiken zur Herstellung von Dokumenten zu sehen.

Nun werden in diesen Verfahren der institutionalisierten Selektion und Sortierung nicht nur Dokumente hervorgebracht, sondern es wird Realität hergestellt. Denn was als Dokument gilt, dient, im wissenschaftlichen ebenso wie im juristischen Kontext, zugleich der Sicherung und der Legitimation von Wahrheit im Sinne der Faktizität. Wenn die affektpolitische Arbeit am Dokument das Dokument in den offenen Raum der Potenzialität zurückführt, dann bedeutet dies, dass durch die medieninduzierten Identifizierungsprozesse hindurch jene ästhetische Erfahrung rekonstituiert wird, welche die Potenzialität – das Vermögen – der Gegenwart mit dem Vermögen der Vergangenheit verbindet.[46] Die

57, hier S. 50. Vgl. auch: Wöhrer, Renate: Dokumentation als emanzipatorische Praxis. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Arbeit unter globalisierten Bedingungen, München: Fink 2015.

45 Vgl. R. Wöhrer: Die Kunst des Dokumentierens, S. 11.

46 Vgl. G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 209.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

ästhetischen Verfahren der affektpolitischen Arbeit am Dokument stellen mithin nicht nur, wie ich eingangs ausgeführt habe, eine politische Arbeit am Begriff des Affekts dar, sondern sie rekonstruieren zugleich jene Differenzierungsprozesse, die in den Identifizierungsprozessen der Dokumentation und Informationserschließung verschwinden, und geben der Geschichte ihr Vermögen zurück. Die affektpolitische Arbeit am Dokument stellt eine im Kern gegendokumentarische Operation dar: sie öffnet das Dokument für seine eigene Geschichtlichkeit und destabilisiert etablierte und fiktionale Ordnungen und Normen.

Ich möchte dies zum Schluss anhand von zwei Momenten aus den Arbeiten von Bartana und Hayes konkretisieren, um so auf die Frage zurückzukommen, was diese affektpolitische Arbeit am Dokument für das Gefüge von Subjektivierung, Politik, Gender und Sexualität bedeutet.

## Spielfelder für das Erproben von kollektiven Aussagen

Das erste Beispiel bezieht sich auf eine Szene in True Finn und die Entstehung einer neuen Nationalhymne. Nachdem die Arbeit alle Mitspieler_innen in unterschiedlichen Situationen begleitet und gezeigt hat, wie sie ihre je individuellen Texte für eine neue finnische Nationalhymne entwerfen, sitzen sie nun an einem Tisch und versuchen, die Texte zu einer gemeinsamen Hymne zu verbinden. Es geht um die Frage, wer eingeschlossen ist in die Gemeinschaft, der die Hymne gilt. Alle Kreaturen? Alle Menschen? Frauen und Männer? Auch der Bär, der als er/sie und Symbol von Finnland immer wieder auftaucht? Welche Rolle spielt die Religion? Als der Vorschlag auftaucht, den Satz »In the community we can be free, gay and weak« aufzunehmen, verlässt eine Mitspielerin den Raum: Sie fühlt sich »nicht glücklich« damit, weil die Affirmation der Homosexualität sich nicht vertrage mit ihrem christlichen Glaubensbekenntnis.

Die Zurückgebliebenen suchen einen Kompromiss und einigen sich in einer Diskussion auf den Satz: »In the community we can be free, equal and weak.« Die Mitspielerin, die sich angegriffen fühlte, ist einverstanden und kommt in den Kreis zurück. Doch durch die Einführung der Sexualität und die Ersetzung von »gay« – »homosexuell« – durch »equal« – »gleich« ist ein Problem aufgetaucht, das die Frage nach der Möglichkeit von kollektiven Aussagen direkt betrifft. Die Ersetzung durch »equal« verdeckt die Differenz der sexuellen Orientierung, und sie verdeckt die Homophobie, die das Gemeinschaftsgefühl in der kleinen Gruppe trübte. Entstehen in dieser Weise kollektive Aussagen? Gibt es keine Gemeinschaft ohne Ausschluss? Der Film gibt keine Antwort, der Konflikt wird nicht gelöst, es bleibt ein Unbehagen. Eine Nation ist damit nicht zu begründen. Das Verhältnis von Subjektivierung, Politik, Sexualität und Gender beginnt sich in einen Prozess der Differenzierung auszufalten.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abb. 4: Still aus *True Finn – Tosi Suomalainen* (FIN 2014, R: Yael Bartana)

Das zweite Beispiel bezieht sich auf die zu einem größeren Projekt gehörende Einkanal-Videoarbeit *Ricerche: Three*,[47] die Sharon Hayes 2013 auf der Biennale in Venedig gezeigt hat. Die Arbeit zitiert das ästhetische Verfahren, das der italienische Regisseur Pier Paolo Pasolini in seinem 1964 gedrehten Dokumentarfilm *Comizi d'Amore*, auf Deutsch: *Gastmahl der Liebe*, in Anlehnung an das Cinéma Vérité angewandt hatte. Pasolini, der die Ästhetik des Queer Cinema prägte, bevor es den Begriff gab, dachte in besonders komplexer Weise über das Verhältnis von Sexualität, Religion, Nation, politischer Subjektivierung und Kollektiv nach. In *Comizi d'Amore* mischt er sich im wörtlichen Sinn mit seinem Kamerateam und dem Mikrofon unters Volk, um mit den Leuten über Sexualität zu sprechen, was in jener Zeit in Italien tabu war. Man müsse aber, so forderte Pasolini, über Sexualität sprechen, und so reiste er vom Norden in den Süden und sprach mit Menschen aus allen Klassen und Schichten über Sex vor, nach und in der Ehe, über Scheidung, Prostitution, Homosexualität, über Religion, die Stellung der Frauen und mit den Kindern über die Frage, wo die Kinder herkommen. Das Besondere dieser Bestandsaufnahme aber war Pasolinis Interviewtechnik. Er befragte die Leute in Gruppen, brachte sie abwechselnd zum Sprechen, urteilte nicht und gab in den Bildern den Bewegungen zwischen den Zuhörenden, ihren Berührungen, ihrem Lachen, Ärger und ihrer Verlegenheit viel Raum. Es sind kollektive Interviews. Zu Recht schreibt Julia Bryan-Wilson, dass der Film weniger eine soziologische Studie als eine Unterweisung in die epistemologische Unsicherheit des Dokumentarfilms sei.[48]

In Ricerche: Three übernimmt Hayes das Verfahren des kollektiven Interviews und gibt den Berührungen, den nicht sprachlichen Interaktionen, Spielen

47 Die Arbeit wurde 2013 auch auf dem Internationalen Frauenfilmfestival in Dortmund/Köln gezeigt und dort als Dokumentarfilm bezeichnet: www.frauenfilmfestival.eu/index.php?id=2013 vom 15.3.2019.

48 Vgl. Bryan-Wilson, Julia: »Sharon Hayes Sounds Off«, in: Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry 38 (2015), S. 16-27.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

und Anziehungen ebenso viel Raum wie den singulären, sich immer weiter differenzierenden und oft widersprechenden Aussagen ihrer Gesprächspartnerinnen. Hayes besuchte für ihre Bestandsaufnahme Mount Holyoke, ein Frauen-College in Massachusetts, und lud die Studentinnen zu den Filmaufnahmen ein, die im Freien stattfanden. Die noch existierenden Frauen-Colleges haben sich in den USA aus Orten, in denen junge Frauen konservativ erzogen werden sollten, in Räume verwandelt, in denen sehr frei über Sexualität, Genderidentität, über Globalisierung, Rassismus und Kolonialismus gesprochen werden kann, sie sind zu einem Schutzraum für eine progressive Genderpolitik und für das Experimentieren mit Geschlechtsidentitäten geworden. Die Gespräche zeigen, dass sich nicht alle Studierenden als Frauen fühlen, und sie zeigen, wie sehr diese junge, internationale Generation die Geschlechterbinarität als einschränkend empfindet.

Abb. 5: Still aus Ricerche: Three (USA 2013, R: Sharon Hayes)

In Hayes kollektivem Interview will sich so wenig wie in Pasolinis *Comizi d'Amore* eine einheitliche und repräsentative Stimme herstellen. Im Verlauf des Gesprächs wird vielmehr deutlich, dass die Gemeinschaft des Mount Holyoke-College vielstimmig ist. Dies gilt auch für die Haltung zum Feminismus. Es gibt so viele Positionen, wie es Stimmen gibt. Dennoch, und das zeigt der Film auch, bleibt die feministische Bewegung in ihrer Potenzialität als Bezugspunkt erhalten. Der Feminismus existiert, wie Bryan-Wilson formuliert, zugleich als ein historisches Artefakt und als eine vitale, gegenwärtige und umfassende Arena für vielstimmige Debatten. Die jungen Frauen beziehen sich ähnlich auf diese Potenzialität, wie es bereits Todd Haynes in seinem frühen Filmen *Superstar: The Karen Carpenter Story*, *Poison* und *Safe* tat. Der Feminismus wird, anders formuliert, zum Spielfeld für das Erproben von kollektiven Aussagen. Genau darin aber wird das Vermögen wirksam, das Vergangenheit und Gegenwart verbindet und Zukunft eröffnet. Die Öffnung dieses Raums von möglichen Spielarten der Gegen-

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wart und der politischen Subjektivierung kann als ein Ertrag der affektpolitischen Arbeit am Dokument gesehen werden.

## Literatur

Ahmed, Sara: The Promise of Happiness, Cambridge: Cambridge University Press 2010.

Angerer, Marie-Luise: Vom Begehren nach dem Affekt, Berlin: Diaphanes 2007.

Angerer, Marie-Luise/Bösel, Bernd/Ott, Michaela (Hg.): Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics, Berlin: Diaphanes 2013.

Aumont, Jacques: L'image, Paris: Arman Colin 2011.

Benjamin, Walter: »Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin«, in: ders.: Gesammelte Schriften Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 105-126.

Berlant, Lauren: The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture, Durham: Duke University Press 2008.

Berlant, Lauren: »Cruel Optimism«, in: Differences 17/5 (2006), S. 21-36.

Berlant, Lauren: »Slow Death«, in: Critical Inquiry 33 (2007), S. 754-780.

Bryan-Wilson, Julia: »We have a Future. An Interview with Sharon Hayes«, in: Grey Room 37 (2009), S. 79-93.

Bryan-Wilson, Julia: »Sharon Hayes Sounds Off«, in: Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry 38 (2015), S. 16-27.

Clough, Patricia Ticineto/Halley, Jean: Affective Turn: Theorizing the Social, Durham: Duke University Press 2007.

Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.): New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics, Durham: Duke University Press 2010.

Cvetkovich, Ann: Depression: A Public Feeling, Durham: Duke University Press 2012.

Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Qu'est-ce que la philosophie?, Paris: Les Éditions de Minuit 1991.

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

Deuber-Mankowsky, Astrid: Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes, Berlin: August Verlag 2017, S. 59-89.

Ivakhiv, Adrian: »The Art of Morphogenesis: Cinema in and beyond Capitalocene«, in: Sane Denson/Julia Leyda (Hg.), Post-Cinema,Theorizing 21st-Century Film, Falmer: Reframe Books 2016. Online verfügbar unter http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema vom 15.3.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Massumi, Brian: Parables for the Virtual: Movement. Affect. Sensation, Durham: Duke University Press 2002.
Shaviro, Steven: Post-Cinematic Affect, Winchester/Washington: Zero Books 2010.
Tuschling, Anna: »The Age of Affect Computing«, in: Marie-Luise Angerer/Bernd Bösel/Michaela Ott (Hg.), Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics, Berlin: Diaphanes 2013.
Wöhrer, Renate: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ›dokumentarisch‹, in: Daniela Hahn (Hg.), Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten, Paderborn: Fink 2016, S. 45-57.
Wöhrer, Renate: Dokumentation als emanzipatorische Praxis. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Arbeit unter globalisierten Bedingungen, Paderborn: Fink 2015.

## Online

http://herbalpertawards.org/artist/influences-2 vom 15.3.2019.
https://www.youtube.com/watch?v=xjUToEWrFLI vom 15.3.2019.
https://www.youtube.com/watch?v=bviC4bfSAQw vom 15.3.2019.
www.frauenfilmfestival.eu/index.php?id=2013 vom 15.3.2019.

### Filmverzeichnis

And Europe will be stunned (FIN 2007-2011, R: Yael Bartana)
True Finn – Tosi suomalainen (FIN 2014, R: Yael Bartana)
Persona (S 1966, R: Ingmar Bergmann)
Comizi d'Amore (I 1964, R: Pier Paolo Pasolini)
Superstar: The Karen Carpenter Story (USA 1988, R: Todd Haynes)
Safe: (USA 1995, R: Todd Haynes)
Poison: (USA 1991, R: Todd Haynes)
Ricerche: Three (USA 2013, R: Sharon Hayes)

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# IV. Archivordnungen und Datenmobilisierung im digitalen Zeitalter

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Networked Documents. Dokumentmobilität und Archiv im digitalen Medienwandel

*Simon Rothöhler*

Etwas zu dokumentieren bedeutet in aller Regel, ein Phänomen, einen Sachverhalt festzuhalten. Ohne wie auch immer umgesetzte Operationen der Fixierung und Speicherung, ohne Medientechniken des Auf- und Festschreibens scheint zumindest die Genese einer Vielzahl materialer Artefakte, die typischerweise als Dokumente bezeichnet werden, nur bedingt vorstellbar. Das gilt nicht nur für offizielle, bürokratisch sanktionierte Dokumente wie Heiratsurkunden oder Personalausweise, sondern auch für zahlreiche andere materiale Formen, über die sich sagen lässt: »X dokumentiert Y«. So fluide diese Relation sich im Einzelfall darstellen mag, so prozesshaft, kontextabhängig, widersprüchlich, umstritten sie sich praxeologisch ausbildet, scheint doch wesentlich, dass ein in derartiges Verweishandeln einbindbares Objekt X in der Lage sein sollte, den Effekt einer gewissen Formstabilität zu erzeugen.

Man könnte folglich behaupten, Dokumente seien Medien der Arretierung – sofern sie darauf spezialisiert sind, aus der permanenten Dynamik lebensweltlichen Formwandels etwas zu extrahieren, das sich nicht oder nur langsamer, vermittelter und vorwiegend gebrauchsbezogen, situationsadaptiv wandelt. Dokumentieren bezeichnet in diesem Zusammenhang so gesehen den Versuch, qua Auf- und Festschreibung Artefakte zu gewinnen, die über einen gewissen Zeitraum hinweg relativ gleichförmig, selbstidentisch bleiben. Entscheidend dabei ist die Stabilität einer möglichen Bezugnahme, das Bestreben, einen dokumentförmig fixierten Ist-Zustand, eine material inskribierte Referenzbeziehung mit zusätzlichen Zeitressourcen auszustatten, sie zu verstetigen. Medien und Materialien werden dokumentarisch eingesetzt, wenn es darum geht, faktografische Ansprüche zu verteilen, Verbindlichkeit und Dauer herzustellen. Denn wer in der Gegenwart etwas dokumentiert, möchte sich auch in Zukunft auf eine nun dokumentarisch formatierte, dokumentvermittelt festgeschriebene – und insofern: demobilisierte – Relation beziehen können. Dafür ist es hilfreich, wenn nicht notwendig, dass sich X zwischenzeitlich nicht derart transformiert und weiterbewegt hat, dass die Verweisstrecke zu Y aus pragmatischer Perspektive zu umwegig geworden ist.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Grundsätzlich ist andererseits kaum zu bestreiten, dass viele Dokumente nur deshalb überhaupt generiert und aufbewahrt werden, damit aktuell und zukünftig die Möglichkeit besteht (bzw. bestehen bleibt), sie zu bewegen, mit ihnen in unterschiedlichsten Konstellationen zu handeln. Sofern die Situationen, auf die sich das Dokument als Handlungsressource bezieht, vielgestaltig sind, ist somit eine gewisse Flexibilität erforderlich – was die Frage aufwirft, ob Dokumente wirklich stabil und gleichförmig emergieren oder vielmehr überaus bewegliche, adaptionsfähige Elemente jener Sorte sind, die Bruno Latour als »immutable mobiles« theoretisiert hat.[1] Denn ein Dokument, das nicht operativ zirkulieren, von nichts und niemandem mobilisiert werden kann, scheint tendenziell ebenso unbrauchbar, wie eines, das über keinerlei »Formkonstanz« verfügt, sich also mit jeder Bewegung so fundamental wandelt, dass die – etwa papiermedial fixierten – »Inskriptionen« nicht nur transportabel, sondern im Zuge des Transfers vollständig transformiert und letztlich aufgelöst werden.[2]

Vor dem Hintergrund dieser tentativen Überlegungen deutet sich, mit Blick auf die Frage, wie beweglich Dokumente sind, eine variabel ausgestaltete Spannungsbeziehung zwischen Arretierung und Mobilisierung an, der im Folgenden in zwei Schritten weiter nachgegangen werden soll. Zunächst geht es mit dem Archiv um einen paradigmatischen institutionellen Akteur der Dokumentverwaltung, dessen operativer Horizont prima facie ein Arretierungsauftrag zu sein scheint: Archive demobilisieren Dokumente, insofern sie diese als objekthafte Wirklichkeitsausschnitte einlagern und nach Kriterien der Langfristsicherung auf einen konkreten, typischerweise räumlich definierten Ablageort festlegen. Aber, so lässt sich fragen, gibt es in Archiven traditionellen Zuschnitts nicht dennoch allerhand Wandel und Bewegung? (I) Im zweiten Schritt steht dann die Frage im Mittelpunkt, inwiefern sich an bestimmten Dimensionen archivbezogener Dokumentmobilität etwas ändert, wenn sich Medien, Materialien und Infrastrukturen des dazugehörigen institutionellen Netzwerkes digitaltechnisch transformieren. (II)

1 Latour, Bruno: »Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente«, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.), ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld: transcript 2006, S. 259-308.

2 Vgl. Schüttpelz, Erhard: »Elemente einer Akteur-Medien-Theorie«, in: ders., Tristan Thielmann (Hg.), Akteur-Medien-Theorie, Bielefeld: transcript 2013, S. 9-70.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# I

Wenn Objekte ins Archiv eingehen, werden sie routinemäßig inventarisiert, klassifiziert und nach Maßgabe einer avisierten Langfristsicherung gespeichert. Derart prozessiert sind sie, wenn sie am zugeteilten Ablageort, in der taxonomischen, oftmals auch räumlichen Nachbarschaft anderer, in bestimmten Hinsichten ähnlich eingestufter Speicherobjekte ankommen, Archivdokumente geworden – und zwar völlig unabhängig davon, ob die betroffenen materialen Artefakte vor ihrer archivarischen Einlagerung bereits als Dokumente betrachtet und behandelt wurden. Weil sich im Zuge der Einsortierung ausgewählter Objekte die Archivordnung in diese einschreibt, dokumentieren Archivdokumente immer auch Kriterien und Protokolle ihrer archivbürokratischen Vermessung und Festschreibung.[3] Man kann Archivdokumente, ungeachtet dessen, was sie sonst noch dokumentieren (falls sie etwas dokumentieren), deshalb immer daraufhin befragen, in welcher Form – nach welchen Verfahrensregeln, unter Hinzuziehung welcher Medienensembles – sie archivarisch verarbeitet, mit institutionell gesteuerten Repositorien, Ordnungs- und Klassifikationssystemen kurzgeschlossen wurden: »Im Archiv sind die gespeicherten Materialien, die Prinzipien seiner Organisation und die Medien, die sie aufzeichnen, so miteinander verschränkt, dass sie nicht voneinander abgezogen werden können.«[4] Wer sich für die Dokumentordnung des Archivs interessiert, muss deshalb nach den Medien des Archivs fragen.

Als Demobilisierung kann der Prozess der Archivaufnahme verstanden werden, weil archivarisch adressierte – und dabei in unterschiedlichem Umfang repositorisch metadatierte – Objekte in tendenziell unzugängliche Archivräume transferiert werden, um sie mit einem speichermedialen Persistenzversprechen zu imprägnieren. Die sichere Aufbewahrung erfordert einen Einschluss, der das archivarisch eingelagerte Dokument in gewisser Weise aus der Zirkulation nimmt. Der Archivraum soll temporal induzierte Korrosionseffekte ausschalten oder vermindern und das Dokument vor unautorisiertem Zugriff schützen. Sofern Gebrauch Spuren nach sich zieht, Nutzung Abnutzung impliziert, scheint aus Sicht der Bestandserhaltung die Regel zu gelten: je unzugänglicher und unbeweglicher eingelagert, desto sicherer und dauerhafter aufbewahrt.

Weil Archive aber üblicherweise einem institutionell verstetigten kulturellen Tradierungsauftrag verpflichtet sind, bedeutet archivarischer Einschluss nicht (zumindest nicht nur) Wegschluss und Stillstand. Archive ziehen diskrete Wirklichkeitsausschnitte aus dem Verkehr der Gegenwart, konsolidieren sie als

3 Vgl. Bowker, Geoffrey C./Leigh Star, Susan: Sorting Things Out. Classification and Its Consequences, Cambridge, MA: MIT Press 1999.

4 Spieker, Sven: »Einleitung. Die Ver-Ortung des Archivs«, in: ders. (Hg.), Bürokratische Leidenschaften, Berlin: Kadmos 2004, S. 7-28, hier S. 18.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Archivdokumente, legen dafür aber neue Kanäle und Transportmedien an, über die die Speichergüter – auch in abgeleiteter Form: über Verzeichnisse, Listen, Kataloge oder als über Referenzketten abgesicherte Kopien – zukünftig erreichbar, konsultierbar bleiben sollen. Archivarische Speicherung ist deshalb auf Protokolle und Medien der Verteilung bezogen. Strategien und Techniken der Einlagerung müssen mit Ressourcen prinzipieller Auslagerbarkeit kalkulieren. Archivdokumente werden zwar demobilisiert, in ein Zugangsbarrieren errichtendes, Archivautorität kommunizierendes Regime[5] konservatorischer Bewegungsvorbehalte eingebunden, erhalten aber, gewissermaßen zur Kompensation, zugleich Anschluss an archivarisch vorgezeichnete und verwaltete Transportwege, bleiben also grundsätzlich verkehrsfähig, nämlich adressierbar, verteilbar, mithin: remobilisierbar.[6]

Logistisch betrachtet sind Archive denn auch weniger Endlager als Depots. Speichertheoretisch gesehen führt die systemische Forderung nach Erreichbarkeit zum Einsatz von Arbeits- und Zwischenspeichern. Archiveinrichtungen sammeln nicht einfach materiale Artefakte zur An- und Endlagerung ein, sondern bewahren sie als Archivdokumente für unterschiedlich zugeschnittene distributive Agenden auf. Das müssen sie, weil Archivdokumente gemäß der kulturellen Tradierungsintention der Institution nicht einfach tote, für immer abgelegte Materie sind, sondern, informationstheoretisch gesprochen, eher als archivbürokratisch prozessierte artefaktische Signale aufgefasst werden können. So jedenfalls ließe sich mit George Kubler argumentieren, dessen primär (aber ausdrücklich nicht nur) auf Artefakte, die als Kunstwerke gelten, bezogene Studie *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (1962) zuletzt wieder verstärkte Rezeption erfährt und bereits in Hans-Jörg Rheinbergers Wissenschaftstheoriegeschichte des »Experimentalsystems«[7] eine hintergründige Rolle als metahistoriografischer Stichwortgeber spielte.

Kublers medientheoretisch verallgemeinerbare Überzeugung, dass Tradierung auf »Apparaten der Übermittlung und Übersetzung, […] auf den Signalübermittlungen der Vergangenheit und den Transformationen im Relais beruht«,[8] deutet auf die Notwendigkeit hin, das, was erhalten werden, was – im Sinne einer

5 Vgl. Farge, Arlette: Der Geschmack des Archivs, Göttingen: Wallstein 2011, S. 40ff.

6 Vgl. Rothöhler, Simon: Das verteilte Bild. Stream – Archiv – Ambiente, Paderborn: Fink 2018, S. 75ff.

7 Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge, Göttingen: Wallstein 2001.

8 Maupeu, Sarah/Schankweiler, Kerstin/Stallschuss, Stefanie: Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Zur Aktualität von Kublers ›The Shape of Time‹, in: dies. (Hg.), Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Eine Revision von George Kublers ›The Shape of Time‹, Berlin: Kadmos 2014, S. 7-23, hier: S. 19.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

»Übertragung längs der Achse der Zeit«,[9] wie Hartmut Winkler den Tradierungsauftrag des Archivs definiert hat – erreichbar bleiben soll, immer wieder aufs Neue zu (re-)mobilisieren. Dafür werden, schreibt Kubler, »Schaltstationen« benötigt, deren kommunikations- und verwaltungstechnische Protokolle sich ebenfalls in das einschreiben, was in jeder Gegenwart auf je eigene Weise als Dokument empfangen werden kann. Was dabei grundsätzlich mittransportiert wird, ist die Möglichkeit, die Signalkette zu verlängern:

> Historische Kenntnis beruht auf Übermittlungen, bei denen Sender, Signal und Empfänger jeweils variable Elemente sind, die die Stabilität der Botschaft bewirken. Da der Empfänger eines Signals im weiteren Verlauf der historischen Übermittlung dessen Sender wird (wie der Entdecker eines Dokuments gewöhnlich auch dessen Herausgeber wird), können wir Empfänger und Sender beide unter dem Oberbegriff ›Relais‹ oder Schaltstation fassen. […]. Jedes Relais deformiert absichtlich oder unabsichtlich das Signal, je nach seiner eigenen historischen Position.[10]

Im Umkehrschluss folgt daraus, dass Archivdokumente, die nicht mehr bewegt werden, gerade nicht sicher verwahrt, sondern mit einem zunehmenden Obsoleszenzrisiko behaftet sind. Der Erhalt, das Überdauern von Dokumenten hängt nicht nur von technischen Parametern wie beispielsweise der Regulation von Luftfeuchtigkeit im Archivraum ab, sondern auch von der Kontinuität der empirischen Dokumentabfrage und -nutzung. Dokumenten, die niemals (oder schon lange nicht mehr) konsultiert werden, droht Unsichtbarkeit, Vergessen und letztlich Verschwinden. Mit Aleida Assmann könnte man sagen: Ungenutzte Dokumente mögen zwar, wenn die Kontinuität der Konservierungspraktiken aufrechterhalten wird, als materiale Artefakte immer noch »latent« im Speichergedächtnis sein – sie verlieren aber an Signalstärke. Im Fall fortdauernder Nichtnutzung wird die revitalisierende, gleichsam lebenserhaltende Mobilisierung Richtung Funktionsgedächtnis trotz physischer Dokumentpersistenz immer unwahrscheinlicher, die Transportstrecke immer länger.[11]

Ähnlich sieht es auch Lorraine Daston, die nicht mnemokulturell, sondern, mit Blick auf Archive der Wissenschaften, praxeologisch argumentiert, den Dokumenterhalt aber ebenfalls an wiederkehrende Nutzung, an aneinander anschlie-

9 Winkler, Hartmut: Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion, Paderborn: Fink 2015, S. 182.

10 Kubler, George: Die Form der Zeit. Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 58.

11 Assmann, Aleida: »Archive im Wandel der Mediengeschichte«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin: Kadmos 2009, S. 165-175.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

ßende Transportbewegungen koppelt und hier von Verfahren der Transkription und von »chains of transmission« spricht. Gemeint ist eine Übertragungskette verteilter *agency*, die darauf basiert, dass in Archivspeichern abgelegte Dokumente für jede Gegenwart neu mobilisierbar bleiben müssen:

> Longevity is no accident: a chain of individuals and institutions links Babylonian cuneiform tablets with NASA's Five Millenium canons and the fossils piled up in a seventeenth century cabinet of curiosities with a twentieth-century digital database. At each stage of transmission, key information about the original context in which the archive was compiled might be lost; standards for precision, reliability, and relevance also have their history. Without scholars and scientists, copyists, printers, proofreaders, curators, librarians, archivists, programmers, and the institutions that at every step support them, from monastic scriptoria to the modern university library, the chain would break.[12]

Archivdokumente sind demzufolge schon allein deshalb in Bewegung, weil sie Produkte fortgesetzter Transkriptionsgeschichten sind, in deren Verlauf Informationen nicht verlustfrei kopiert, sondern immer auch neu »geschichtet« und dabei modifiziert werden. Transport bedeutet für Daston, wie für Latour, Transformation. Das Transportgut bleibt aber grundsätzlich auf die transformativen Effekte der zurückgelegten Transportstrecke befragbar:

> But the new, handier archives do not supplant the old ones; layers of transcription simply accumulate. […] At any moment a query could send a researcher burrowing down through the layers of transcription in search of some overlooked detail that has suddenly become crucial. […] The archive is not and cannot be unchanging. But its usable past must be spliced and respliced with a mutable present in order to guarantee a usable future.[13]

Bewegung ist im Archiv also einerseits durch elementare Anforderungen der Dokumentausgabe, die auch in Einrichtungen, die mit langjährigen Sperrfristen, nur selektiv ausgestellten »Passierscheinen« (Farge) oder sonstigen Restriktionspolitiken der Zurückweisung von Zugangsberechtigung operieren, nicht vollständig und dauerhaft aufkündbar ist. Hinzukommt, dass selbst dort, wo der Zugriff auf Archivdokumente ausgesetzt wird, archivinterne Bewegungsmuster für Mobilität im System sorgen. Archivarische Speicherung geht grundsätzlich

12 Daston, Lorraine: »Epilogue. The Time of the Archive«, in: dies. (Hg.), Science in the Archive. Pasts, Presents, Futures, Chicago: University of Chicago Press 2017, S. 329-332, hier S. 330.

13 Daston, Lorraine: »Introduction. Third Nature«, in: dies. (Hg.), Science in the Archive. Pasts, Presents, Futures, Chicago: University of Chicago Press 2017, S. 1-14, hier S. 10f.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

mit institutionell regulierten Prozessen der »(Um)Schreibung« einher.[14] So führen routinemäßig ablaufende archivarische Dokumentverwaltungsvorgänge, die etwa mit der Aufnahme neuer Artefakte, mit Operationen der Neubewertung, Reklassifizierung und Umwidmung oder mit der Etablierung erstmalig eingeführter Kategorien zusammenhängen, zu wiederholten Umschichtungen, die nicht nur einzelnen Dokumenten (relativ) neue Orte im Raum des Archivs zuweisen, sondern das gesamte archivarische Relationssystem dynamisieren. Neben Archivaufnahme steuernden Verfahren der Selektion und Kassation sind es insbesondere permanente Prozesse des Ein- und Umordnens, über die Archive produktiv, handlungsmächtig, geschichtsbildend werden – auch weil sie Dokumente variabel (bzw. reversibel) in taxonomischen Ordnungen und Sichtbarkeitshierarchien verorten.

Aus Sicht des Dokuments sind Archive insofern trotz aller Speicheragenden keine letzte Ruhestätte, sondern stellen einen institutionell regulierten, von Mobilitätskontrollen durchzogenen Zirkulationsraum dar, in dem dokumentarische Artefakte grundsätzlich transportabel bleiben, weil sie in bestimmten Rhythmen umgeschichtet, durch neu hinzukommende Objekte sukzessive weiter in die (zeitlich gedachte) Tiefe des Archivraums verlagert, aber auch durch Nutzungsanfragen und Ausgabe zu Konsultationszwecken wieder an sichtbare, zugängliche, gegenwartsnahe Oberflächen bewegt werden können.

Archive sind nicht nur deshalb entscheidende Akteure eines umfassenden »network of documentation«, weil sie Dokumente mit langfristig gespeicherten Adressen und prinzipiellen Erreichbarkeiten ausstatten, sondern auch, weil gerade archivintern eine ganze Reihe von »secondary documents« – wie etwa Kataloge, Verzeichnisse, Repositorien – produziert und verwaltet werden. Als mit Speicherkapazitäten und Tradierungsvorgaben ausgestattete »documentary agencies«, wie es bei Suzanne Briet heißt – die die Produktivität unterschiedlicher Agenturen, die in ein übergreifendes Netzwerkes dokumentarischer Kulturtechniken eingebunden sind, bereits in den 1950er Jahren theoretisiert hat –, tragen Archive wesentlich zur »documentary fertility« bei, weil sie eine regelhafte Form der Dokumentmobilität institutionalisieren, die nicht nur präskribierten Bewegungsmustern folgt, sondern auch die fortlaufende Generierung neuer Dokumente ermöglicht.[15]

Einerseits entstehen, proliferieren und ›überleben‹ Dokumente, wie Briet am Beispiel der vielfachen dokumentarischen Prozessierung einer Antilope durch

14 Ebeling, Knut/Günzel, Stephan: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin: Kadmos 2009, S. 7-26, hier S. 17.

15 Briet, Suzanne: What is Documentation?, Lanham: Scarecrow Press 2006 [1951]. Vgl. dazu auch: Day, Ronald E.: »›A Necessity of Our Time‹: Documentation as ›Cultural Technique‹ in *What is Documentation*?«, in: Ebd., S. 47-64.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zoologisch-wissenschaftliche, museal-archivarische, journalistisch-populärkulturelle Agenturen zeigt, gerade durch Zirkulation.[16] Andererseits bedeutet diese Mobilität nicht, dass die institutionellen Bahnen, entlang derer dokumentarisch adressierte Artefakte (erster oder zweiter Ordnung) zirkulieren, ihrerseits sonderlich flexibel und beweglich wären. Anders gesagt: Die konstitutive Mobilität im Archiv, über die Dokumente hergestellt, bereitgestellt und erhalten werden, übersetzt sich nicht unmittelbar in eine offene Bewegung des Archivs als Ordnungs- und Transportsystem langfristiger Dokumentverwaltung. Eher scheint sich die archivgesteuerte Dokumentmobilität entlang relativ unbeweglicher, nämlich institutionell vorgezeichneter und sich üblicherweise gerade nicht schlagartig wandelnder Protokolle und Skripte zu vollziehen, deren Beharrungsvermögen darauf zielt, archivarische Transportstrecken und Bewegungsmuster über längere Zeiträume hinweg möglichst konstant zu halten.

Während die Dokumente permanent in Bewegung sind – zumindest insofern, als sie potenziell (re)mobilisierbar bleiben sollen –, scheinen die »Maschenwerke« (Kubler), über die sie zirkuliert werden, deutlich unflexibler, pfadanhängiger, immobiler. Wenngleich die Netzwerke archivarischer Dokumentsteuerung in diesem Sinn an Stabilität und Dauerhaftigkeit ausgerichtet sind, geraten sie dennoch unweigerlich unter Dynamisierungsdruck, wenn die institutionell beanspruchten Medien, die mit der Speicherung und Distribution der Archivdokumente beauftragt sind, von übergreifenden Transformationsprozessen wie der Digitalisierung erfasst werden.

16 »In our age of multiple and accelerated broadcasts, the least event, scientific or political, once it has been brought into public knowledge, immediately becomes weighted down under a ›vestment of documents‹ [vêture de documents] (Raymond Bayer). Let us admire the documentary fertility of a simple originary fact: for example, an antelope has been encountered in Africa by an explorer who has succeeded in capturing an individual that is then brought back to Europe for our Botanical Garden. A press release makes the event known by newspaper, by radio, and by newsreel. The discovery becomes the topic of an announcement at the Academy of Science. A professor of the Museum discusses it in his courses. The living animal is placed in a cage and catalogued (zoological garden). Once it is dead it will be stuffed and preserved (in the Museum). It is loaned to an Exposition. It is played on a soundtrack at the cinema. Its voice is recorded on a disk. The first monograph serves to establish part of a treatise with plates, then a special encyclopedia (zoological), then a general encyclopedia. The works are catalogued in a library, after having been announced at publication […]. The documents are recopied (drawings, watercolors, paintings, statues, photos, films, microfilms), then selected, analysed, described, translated (documentary production). The documents that relate to this event are object of scientific classifying (fauna) and of an ideologic classifying (classification). […]. The catalogued antelope is an initial document and the other documents are secondary or derived.« (S. Briet: What is Documentation?, S. 10f.).

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

## II

Der Einzug digitaler Medien ins Archiv bedeutet zunächst, dass die Speicher- und Distributionsprozesse, auf denen die Institution basiert, medientechnisch anders operationalisiert und verkoppelt werden. Was sich dabei zwangsläufig mitverändert, sind Formen und Materialitäten archivarisch adressierbarer Artefakte, wie auch jene Infrastrukturen und Transportstrecken, über die diese als Archivdokumente eingespeist, gesichert und kontinuierlich umgeschichtet werden, um konsultierbar zu bleiben. Welche artefaktischen Wirklichkeitsausschnitte wie prozessiert ins Archiv eingehen und zu welchen Tarifen sie temporär und selektiv einsehbar sind, wie sich Verfahren der Aufnahme zu solchen der Kassation verhalten, hängt wesentlich von der Operativität archivarisch eingesetzter Speichermedien und den daran angeschlossenen Übertragungskanälen ab.

Stellt man in Rechnung, dass digitale Medienkulturen allgemein von einer massiven Ausweitung informationstechnischer Speicheragenden, von lebensweltlich ausgreifenden Prozessen des Verdatens und Registrierens, von einer datenspeicherfüllenden »increasing traceability«[17] aller möglichen Handlungsmuster gekennzeichnet sind, ergibt sich hier aus archivtheoretischer Sicht die grundlegende Frage, wie sich die mit der immer engmaschiger strukturierten Medienökologie des Internets der Dinge nochmals proliferierende Speicherung alltäglichen Handelns und Verhaltens[18] zum institutionellen Speicherauftrag herkömmlicher Archiveinrichtungen verhält.

Sven Spieker hat in diesem Zusammenhang vorgeschlagen, die nicht selten diagnostisch in Anschlag gebrachte Proliferation der Archivsemantik – gemeint ist die vielfältige begriffliche Anschlüsse, aber eben auch Unschärfen akkumulierende Mobilisierung des Archivs als medien- und kulturwissenschaftlichem Konzept[19] – gleichsam ›institutionell‹ zu verlangsamen bzw. heuristisch zu reperspektivieren:

---

17 Latour, Bruno: »Beware, Your Imagination Leaves Digital Traces«, in: Times Higher Literary Supplement, 06.04.2007.

18 »Products, such as clothes, vehicles, fridges, maps, houses, phones, are likely to carry a knowledge content, which not only renders them ›smart‹ but has the potential to render them capable of remembering past use and modifying themselves to facilitate future use. The physical world has become an information system formed by networks of sensors and actuators embedded in objects that have an increasingly active role in shaping the processes of their own production and are capable of creating memory architectures pertinent to their own use. In this sense, objects will become their own archive.« (Giannachi, Gabriella: Archive Everything. Mapping the Everyday, Cambridge, MA: MIT Press 2016, S. 161).

19 »The archive itself is […] no longer easy to archive, that is, it is no longer easy to control the concept, to store it, to stop it, to arrest it, and safely guard its meaning or origin from slippery semiosis. We can no longer shelter it from the flow of meanings and uses it is constantly getting

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

> Gemäß der traditionellen Archivlehre speichern Archive sicherlich vieles, aber eben nicht unbedingt alles. Heute spielt sich hingegen die Zirkulation von Daten und Informationen zunehmend in einem globalen Archivraum ab, dem sein Außen verloren gegangen ist. In diesem Sinne ist die Rede vom Archiv, wenn sie sich auf die globalen Datenspeicher unserer Tage bezieht, irreführend. Das Problem für uns Gegenwärtige besteht weniger darin, zu entscheiden, was ein Archiv ist, sondern eher darin, zu begreifen, wie ein archivfreier Raum, wenn es ihn denn noch geben könnte, aussehen müsste. Und hier tut sich ein Paradox auf […]: das Außen des Archivs, das sind heute eben jene traditionellen Archive, in denen es noch immer darum geht, das Aufbewahrenswerte von nicht Aufbewahrenswertem zu trennen, zu entscheiden, was unter den gegebenen Umständen archivwürdig ist.[20]

Aus der Binnenperspektive traditioneller Archiv-Akteure ist im Zeitalter des ›Globalarchivs‹ – im Zuge der »ins Unermessliche gesteigerten Datenverarbeitungsleistung am Ende der Epoche der Akten«[21] – zunächst festzuhalten, dass die digitalen Transformationsprozesse neue, auf Datenbanken und Computer-Netzwerken basierende Speicher- und Übertragungsformen in den institutionellen Handlungsraum implantiert und dabei insbesondere auch die Dokumentmobilität verändert haben. Digitale Dokumente werden nicht physisch aus Archivräumen extrahiert, sondern unter Nutzung komplexer Dateninfrastrukturen auf Screens und Displays transportiert – und dabei, medientechnisch gesehen, immer wieder neu generiert, wie Lisa Gitelman mit Blick auf das *Portable Document Format* schreibt:

> Using a file manager application to look on your own hard drive for a PDF is something like rooting through a filing cabinet, if you could ever root through files paying attention only to file names and locations, and not to things like thickness or signs of wear. And if you can let go of the idea that the document you call to the screen is actually entirely the same (rather than just looking the same) each time you call it up.[22]

Der Zugriff auf digitale Archivdokumente, die nun auch im computertechnischen Sinn ›networked documents‹ sind, erfolgt vermehrt per *remote access* und *on de-*

involved in. Reflections on the archive today cannot seek the security of a shelter, of an archive; it has to walk out, get moving.« (Røssaak, Eivind »The Archive in Motion: An Introduction«, in: ders. (Hg.), The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices, Oslo: Novus Press 2010, S. 11-26, hier S. 15).

20 S. Spieker: Die Ver-Ortung des Archivs, S. 8.

21 Vismann, Cornelia: Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2011, S. 305.

22 Gitelman, Lisa: Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents, Durham: Duke University Press 2014, S. 133.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

*mand* – also aus beliebiger räumlicher Entfernung und in sogenannter Echtzeit.[23] Pragmatisch bedeutet dies, dass für die Konsultation derartiger Archivdokumente realräumlich zu kalkulierende Reisezeit entfällt respektive durch medientechnisch vermittelte Zugriffszeit ersetzt wird: »Web-based full-text search decouples data from place. […] Digital search offers disintermediated discovery. Algorithms fetch for us, doing away with the need for intermediaries like brick-and-mortar stores […].«[24] Daraus resultiert eine Dokumentzirkulation, die zum einen beschleunigt ist (allein zugriffspragmatisch) und zum anderen – weil digitale Dokumente einfach und verlustfrei kopierbar sind – vergleichsweise aufwandlos in jene Informationskreisläufe überführt werden kann, die sich im »globalen Archivraum« (Spieker) vollziehen.

Der Effekt einer digital infrastrukturierten Mobilität von Archivdokumenten – derzeit handelt es sich objektseitig noch überwiegend um Digitalisate, also um unterschiedlich formatierte Datensätze, die etwa auf der artefaktischen Grundlage papiergebundener Schriftstücke oder analoger Fotografien hergestellt wurden; hinzukommen mittlerweile aber auch vermehrt ›nativ digitale‹ Dokumente (*born digital*) – besteht so gesehen in einer lebensweltlich evidenten Vervielfältigung und Akzelerierung, die in verschiedenen Medientheorien des digitalen Archivwandels auf eine allgemein beobachtbare speichertechnische Dynamisierung zurückgeführt werden. So heißt es beispielsweise bei Wolfgang Ernst: »Daß raumfixierte Archive auf temporäre Zwischenarchive umgestellt werden, resultiert im *streaming archive*. An die Stelle des residenten emphatischen Speichers rückt der dynamische Zwischenspeicher, der Übertragungskanal selbst als ›Archiv auf Zeit‹, als dynamisches Archiv.«[25]

Die Vorstellung einer räumlich gedachten, langfristig-dokumentstabilen Ablage wird, wo die Mobilisierung von Archivinformationen und Archivobjekten

23 Mit Blick auf die erforderliche Rechenzeit liegt hier medientechnisch gesehen eigentlich genau genommen »Rechtzeitigkeit« vor (Volmar, Axel: »Zeitkritische Medien im Kontext von Wahrnehmung, Kommunikation und Ästhetik. Eine Einleitung«, in: ders. (Hg.), Zeitkritische Medien, Berlin: Kadmos 2009, S. 9-26, hier S. 10. Siehe dazu auch: Rohrhuber, Julian: »Das Rechtzeitige. Doppelte Extension und formales Experiment«, in: ebd., S. 195-212).

24 Putnam, Lara: »The Transnational and Text-Searchable Digitized Sources and the Shadows They Cast«, in: American Historical Review, 121/2 (2016), S. 377-402, hier S. 377.

25 Ernst, Wolfgang: Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende des 20. Jahrhunderts, Berlin: Kadmos 2007, S. 313. Vgl. dazu auch: Gehl, Robert: »The Archive and the Processor: The Internal Logic of Web 2.0«, in: New Media & Society, 13 (2011), S. 1228-1244 und Parikka, Jussi: What is Media Archaeology?, Cambridge: Polity Press 2012, S. 123ff. Für eine Kritik an Ernsts Konzeptualisierung – unter dem Hinweis auf dynamische Prozesse der Verzeitlichung in herkömmlichen ›papierbasierten‹ Archiven« vgl. Moss, Michael »Memory Institutions, the Archive and Digital Disruption?«, in: Andrew Hoskins, Andrew (Hg.), Digital Memory Studies. Media Past in Transition, London: Routledge 2017, S. 253-279, hier S. 257f.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

auf Datenbanken und Datenleitungen beruht, einerseits durch das Prinzip instantaner Neugenerierung auf Anfrage ersetzt, andererseits ist die Ablage unter digitalen Vorzeichen auch insofern neuartig ›verzeitlicht‹ und in Bewegung, als langfristige Datenspeicherung, um digitaler Obsoleszenz und *data rot* entgegenzuwirken, Routinen kontinuierlicher Datenmigration und fortlaufende Update-Zyklen installieren muss.[26] Zu den medienübergreifenden archivarischen Mobilisierungsmustern – die, wie oben angedeutet, mit institutionstypischen Erfassungs-, Umschichtungs-, Reklassifizierungs- und Konsultationsprozessen verbunden sind – kommen nun digitaltechnische Bewegungsdynamiken und Eigenzeiten hinzu. Archivarische Speicherung und Tradierung, die institutionell organisierte »Übertragung längs der Achse der Zeit« (Winkler), nimmt diese auf – und kann sich in der Folge nicht mehr auf festgelegte Ablageorte, auf gleichsam räumlich garantierte Persistenzmodelle verlassen.[27]

Zusammenfassend lässt sich mit Blick auf die Ausgangsfrage nach der Dokumentmobilität festhalten, dass der rezente Medienwandel des Archivs zum einen zu neuen Transkriptionspraktiken wie der Herstellung von Digitalisaten geführt hat. Während diese vergleichsweise beschleunigt, weiträumiger und weniger restriktiv zirkulieren – was auch von der archivarischen Übernahme kompatibler Formate abhängt: formatiert als PDF oder JPEG gehen Digitalisate tendenziell ohne Reibungsverluste in die von hegemonialen Standards und kommerziellen Anbietern dominierten digitalen Datenkreisläufe ein –, sind die institutionsintern als Originaldokumente verwalteten analogen Vorlagen in vielen Fällen weitgehend aus der Zirkulation genommen worden und de facto immer weniger leicht erreichbar.[28] Die beobachtbare Intensivierung der Dokumentmobilität im

26 Daniel Rosenberg hat zu Recht darauf hingewiesen, wie eminent wichtig gerade auf dieser Ebene ansetzende Archivagenden wären: »In electronic space, objects once traditionally thought of as documents mingle, disintegrate, and recombine according to protean systems and rules. For understanding recent history, these systems and rules are themselves objects of great archival importance, though their traces are not often intentionally conserved. Figuring out how to archive this archive is no small matter. It will be the foundation for the history of the epistemology of our contemporary era.« (Rosenberg, Daniel: »An Archive of Words«, in: Lorraine Daston (Hg.), Science in the Archive. Pasts, Presents, Futures, Chicago: University of Chicago Press 2017, S. 271-310, hier S. 272).

27 Wendy Chun spricht deshalb von »dynamic preservation«: »[…] to ›store‹ something digitally, one often destroys what actually exists […] when ›saving‹ a file, one writes over an existing one. […] To access repeatedly is to preserve through construction (and sometimes destruction).« (Chun, Wendy Hui Kyong: Updating to Remain the Same. Habitual New Media, Cambridge/MA: MIT Press 2016).

28 Dies gilt beispielsweise für zahlreiche analoge Fotoarchive, die per sub-zero cold storage in unzugänglichen Langfristspeichern wie den Eisenerzminen der Iron Mountain Corporation – einem Global Player der Dokumentverwaltungsindustrie – eingelagert werden, um Lizenzansprüche, die an den analogen Ausgangsmaterialien haften, abzusichern (vgl. Blaschke, Estelle: Banking on Images. The Bettmann Archive and Corbis, Leipzig: Spector Books 2016).

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Digitalen geht flächendeckend mit einer tendenziellen Demobilisierung analoger Archivdokumente einher, zumindest im Hinblick auf die Pragmatik der Dokumentabfrage und -ausgabe.

Zum anderen ist aber auch nicht zu übersehen, dass die Speicherbestände institutioneller Archive nicht unterschiedslos in das Netzwerk »globaler Datenspeicher« eingehen müssen, sondern gerade im Vergleich zu den dortigen Mobilitätsstandards Effekte der Abbremsung und Verlangsamung von Zirkulation freisetzen können – was etwa der Fall ist, wenn die Einrichtungen auf eigene Rechnung Plattformen etablieren, um darüber einerseits Archivautorität und eine Art Grenzregime des Archivs zu kommunizieren und andererseits die Kontinuität institutioneller Praktiken zu gewährleisten.[29]

Es ist nicht zuletzt diese Mobilitätsdifferenz, die – folgt man dem oben zitierten Vorschlag Sven Spiekers – die tradierten Archivpraktiken als auf Dauer gestellte Handlungsmuster eines »Außen« des Globalarchivs beschreibbar werden lässt. Dafür spricht auch die empirische Realität der institutionellen Gegenwart: Statt digitalisierte Dokumente einfach über kommerzielle Anbieter in den digitalen Datenverkehr einzuspeisen, sind zahlreiche institutionell verwaltete, auf Basis archivintern entwickelter Datenbanken betriebene Plattformen entstanden, die sicherstellen, dass auch Elemente der Archivordnung wie Repositorien digital übersetzt werden und nun gewissermaßen als referenzstiftender Bewegungsvorbehalt mitzirkulieren. Die digitale Dokumentmobilität wird dabei nicht arretiert und ausgesetzt, aber doch insofern verlangsamt, als das Datenpaket, welches das digitale Archivobjekt technisch gesehen ist, mit archivinformationsökonomischem Ballast beschwert wird.

Dass der digitale Medienwandel grundsätzlich nicht widerstandlos, sondern nur über komplexe Aushandlungsprozesse in archivarischen Einrichtungen ankommt, hat Debra Ramsay in einer medienethnografischen Studie exemplarisch untersucht. Als konkretes Fallbeispiel diente die Entwicklung eines neuen Interfaces für die Plattform des britischen Nationalarchivs (TNA), für deren Konzeption und Umsetzung Vertreter der Institution mit Webdesignern kooperieren mussten. Im Ergebnis zeichnet sich, wie Ramsay zeigen kann, ein grundsätzliches Konfliktfeld ab, in dem die Vorstellung einer unidirektionalen Dynamik digitaler Transformationsprozesse durch institutionelle Beharrungskräfte gewissermaßen umgelenkt und abgeschwächt wird:

29 Vgl. Berry, David M.: »The Post-Archival Constellation: The Archive under the Technical Conditions of Computational Media«, in: Ina Blom/Trond Lundemo/Eivind Røssaak (Hg.), Memory in Motion. Archives, Technology, and the Social, Amsterdam: Amsterdam University Press 2017, S. 103-125.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

> User expectations generated by familiarity with commercial websites such as Google exert a definite and tangible pressure on the process of interface design in archives, and are increasingly inflecting perceptions of what is accessible from the past and how it can be accessed. But the design process demonstrates that commercial design principles are not simply or blindly implemented within heritage organisations like TNA, because the archive itself pushes back against them by asserting and upholding archival responsibilities and identity through a series of representational strategies.[30]

Der den digitalen Medienwandel insgesamt kennzeichnende vertiefte Eingriff nichtmenschlicher Akteure betrifft in archivoperativer Hinsicht dabei nicht nur informationstechnische Prozesse und Infrastrukturen der Dokumentsicherung und Dokumentverwaltung, sondern auch Modi der Dokumentmobilisierung im Sinne ihrer Lesbarmachung. Das von Lara Putnam aus Sicht der Geschichtswissenschaft untersuchte »applying computing power to historical documents«[31] reicht vom datenbankbasierten Zugriff auf digitale Repositorien durch menschliche Nutzer bis zu weitergehenden Formen »nichtmenschlicher Speicherlektüre«.[32] Als »Zugriff nicht nur auf, sondern in die Urkunden selbst«[33] findet hier eine Mobilisierung dokumentarischer Gehalte durch technische Akteure statt, die tief in digitale Archivdokumente eingreifen und deren Informationen komputierbar machen (etwa wenn digitalisierte Schriftstücke nach Worten oder sonstigen alphanummerischen Zeichenketten granular durchsuchbar werden). Die dabei generierten Dokumentanordnungen – beispielsweise in Form von in Sekundenschnelle aggregierten, auf Volltextsuche basierenden Ergebnislisten – sind abrufbar per *remote access*, emergieren automatisch, konstituieren sich also in relativer Distanz zu institutionellen Praktiken der Klassifizierung, Verortung und Ausgabe dokumentarischer Artefakte (die Beteiligung menschlicher Archiv-Akteure

30 Ramsay, Debra: »Tensions in the Interface. The Archive and the Digital«, in: Andrew Hoskins (Hg.), Digital Memory Studies. Media Past in Transition, London: Routledge 2017, S. 280-302, hier S. 299.

31 L. Putnam: The Transnational and Text-Searchable, S. 400.

32 Ernst, Wolfgang: »Jenseits der AV-Archive – Optionen der Streaming Media«, in: Verein für Medieninformation und Mediendokumentation (Hg.), Fokus Medienarchiv. Reden/Realitäten/Visionen. 1999 bis 2009, Münster: LIT Verlag 2010, S. 81-100, S. 87.

33 Ernst, Wolfgang: »Zwischen(-)Speichern und Übertragen. Eine medienarchäologische Analyse des digitalen Gedächtnisses«, in: Oliver Hinte/Eric W. Steinhauer (Hg.), Die Digitale Bibliothek und ihr Recht – ein Stiefkind der Informationsgesellschaft? Kulturwissenschaftliche Aspekte, technische Hintergründe und rechtliche Herausforderungen des digitalen kulturellen Speichergedächtnisses, Münster: Monsenstein und Vannerdat – MV Wissenschaft 2014, S. 85-108, hier S. 104.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

konzentriert sich in dieser Hinsicht zunehmend auf den Aufbau und die Pflege relationaler Datenbanken).

Sofern die skizzierte Diagnose – derzufolge der digitale Medienwandel des Archivs zwar zu einer tendenziellen Restriktionsbefreiung und Beschleunigung der Dokumentmobilität geführt hat, gleichwohl aber nicht ohne die Berücksichtigung gegenläufiger Dynamiken konzeptualisierbar ist – auf einen allgemeinen Kompetenzzuwachses nichtmenschlicher Akteure verweist, gilt es schließlich festzuhalten, dass dieser mit der Ausbreitung einer neuen, informationstechnisch bedingten Sorte an »secondary documents« verbunden ist. Gemeint ist die Proliferation technischer Dokumente, die von nichtmenschlichen Akteuren operativ benötigt und erzeugt werden, um digitale Dokumente in welcher Form auch immer zu mobilisieren: um sie auf Screens zu »rufen« (Gitelman), zu öffnen, zu durchsuchen oder zu versenden.

Unter digitalen Bedingungen generiert die Zirkulation und Nutzung archivarischer Dokumente permanent und automatisch neue Dokumente – nämliche solche, die mit den transaktionalen Prozessen der Dokumentnutzung und -verteilung zu tun haben. Die Mobilisierung digitaler Archivdokumente hängt einerseits von technischen Dokumenten ab (wie den administrativen Metadaten im Header einer Datei, die von Anwendungsprogrammen und Übertragungsprotokollen identifiziert und prozessiert werden), führt gleichzeitig aber auch zu einer fortlaufenden Erzeugung distributionsbezogener Dokumente, die den Datenbezug, also den Transport der Archivdokumente, mittels algorithmischer Skripte registrieren (beispielsweise in Form von HTTP-Cookies, die den Verlauf von Suchanfragen dokumentieren). Digitale Dokumentmobilität ist insofern nicht nur durch schnellere Zugriffszeiten, aufwandlose Kopiertechniken und gleichsam instantane Zirkulierbarkeit gekennzeichnet, sondern auch durch eine automatisierte Mitschrift der dabei umgesetzten Mobilisierungsmuster, die bei jeder Bewegung in Form technischer Dokumente protokolliert und gespeichert, auf- und festgeschrieben werden.

## Literatur

Assmann, Aleida: »Archive im Wandel der Mediengeschichte«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin: Kadmos 2009, S. 165-175.

Berry, David M.: »The Post-Archival Constellation: The Archive under the Technical Conditions of Computational Media«, in: Ina Blom/Trond Lundemo/Eivind Røssaak (Hg.), Memory in Motion. Archives, Technology, and the Social, Amsterdam: Amsterdam University Press 2017, S. 103-125.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Blaschke, Estelle: Banking on Images. The Bettmann Archive and Corbis, Leipzig: Spector Books 2016.

Bowker, Geoffrey C./Leigh Star, Susan: Sorting Things Out. Classification and Its Consequences, Cambridge, MA: MIT Press 1999.

Briet, Suzanne: What is Documentation?, Lanham: Scarecrow Press 2006 [1951].

Chun, Wendy H. K.: Updating to Remain the Same. Habitual New Media, Cambridge, MA: MIT Press 2016.

Daston, Lorraine: »Introduction. Third Nature«, in: dies. (Hg.), Science in the Archive. Pasts, Presents, Futures, Chicago: University of Chicago Press 2017, S. 1-14.

Daston, Lorraine: »Epilogue. The Time of the Archive«, in: dies. (Hg.), Science in the Archive. Pasts, Presents, Futures, Chicago: University of Chicago Press 2017, S. 329-332.

Day, Ronald E.: »›A Necessity of Our Time‹: Documentation as ›Cultural Technique‹ in What is Documentation?«, in: Suzanne Briet: What is Documentation? [1951], Lanham: Scarecrow Press 2006, S. 47-64.

Ebeling, Knut/Günzel, Stephan: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin: Kadmos 2009, S. 7-26.

Ernst, Wolfgang: Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende des 20. Jahrhunderts, Berlin: Kadmos 2007.

Ernst, Wolfgang: »Jenseits der AV-Archive – Optionen der Streaming Media«, in: Verein für Medieninformation und Mediendokumentation (Hg.), Fokus Medienarchiv. Reden/Realitäten/Visionen. 1999 bis 2009, Münster: LIT Verlag 2010, S. 81-100.

Ernst, Wolfgang: »Zwischen(-)Speichern und Übertragen. Eine medienarchäologische Analyse des digitalen Gedächtnisses«, in: Oliver Hinte/Eric W. Steinhauer (Hg.), Die Digitale Bibliothek und ihr Recht – ein Stiefkind der Informationsgesellschaft? Kulturwissenschaftliche Aspekte, technische Hintergründe und rechtliche Herausforderungen des digitalen kulturellen Speichergedächtnisses, Münster: Monsenstein und Vannerdat – MV Wissenschaft 2014, S. 85-108.

Farge, Arlette: Der Geschmack des Archivs, Göttingen: Wallstein 2011.

Gehl, Robert: »The Archive and the Processor: The Internal Logic of Web 2.0«, in: New Media & Society, 13 (2011), S. 1228-1244.

Giannachi, Gabriella: Archive Everything. Mapping the Everyday, Cambridge, MA: MIT Press 2016.

Gitelman, Lisa: Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents, Durham: Duke University Press 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Kubler, George: Die Form der Zeit. Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.

Latour, Bruno: »Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente«, in: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.), ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld: transcript 2006, S. 259-308.

Latour, Bruno: »Beware, Your Imagination Leaves Digital Traces«, in: Times Higher Literary Supplement, 06.04.2007.

Maupeu, Sarah/Schankweiler, Kerstin/Stallschuss, Stefanie: Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Zur Aktualität von Kublers ›The Shape of Time‹, in: dies. (Hg.), Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Eine Revision von George Kublers ›The Shape of Time‹, Berlin: Kadmos 2014, S. 7-23.

Moss, Michael: »Memory Institutions, the Archive and Digital Disruption?, in: Andrew Hoskins (Hg.), Digital Memory Studies. Media Past in Transition, London: Routledge 2017, S. 253-279.

Parikka, Jussi: What is Media Archaeology?, Cambridge: Polity Press 2012.

Putnam, Lara: »The Transnational and Text-Searchable: Digitized Sources and the Shadows They Cast«, in: American Historical Review, 121/2 (2016), S. 377-402.

Ramsay, Debra: »Tensions in the Interface. The Archive and the Digital«, in: Andrew Hoskins (Hg.), Digital Memory Studies. Media Past in Transition, London: Routledge 2017, S. 280-302.

Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge, Göttingen: Wallstein 2001.

Rohrhuber, Julian: »Das Rechtzeitige. Doppelte Extension und formales Experiment«, in: Axel Volmar: »Zeitkritische Medien im Kontext von Wahrnehmung, Kommunikation und Ästhetik. Eine Einleitung«, in: ders. (Hg.), Zeitkritische Medien, Berlin: Kadmos 2009, S. 195-212.

Røssaak, Eivind: »The Archive in Motion: An Introduction«, in: ders. (Hg.), The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices, Oslo: Novus Press 2010, S. 11-26.

Rosenberg, Daniel: »An Archive of Words«, in: Lorraine Daston (Hg.), Science in the Archive. Pasts, Presents, Futures, Chicago: University of Chicago Press 2017, S. 271-310.

Rothöhler, Simon: Das verteilte Bild. Stream – Archiv – Ambiente, Paderborn: Fink 2018.

Schüttpelz, Erhard: »Elemente einer Akteur-Medien-Theorie«, in: ders., Tristan Thielmann (Hg.), Akteur-Medien-Theorie, Bielefeld: transcript 2013, S. 9-70.

Spieker, Sven: »Einleitung. Die Ver-Ortung des Archivs«, in: ders. (Hg.), Bürokratische Leidenschaften, Berlin: Kadmos 2004, S. 7-28.

Vismann, Cornelia: Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Volmar, Axel: »Zeitkritische Medien im Kontext von Wahrnehmung, Kommunikation und Ästhetik. Eine Einleitung«, in: ders. (Hg.), Zeitkritische Medien, Berlin: Kadmos 2009.

Warnke, Martin: Theorien des Internet zur Einführung, Hamburg: Junius 2011.

Winkler, Hartmut: Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion, Paderborn: Fink 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# ›Be the Data‹. Von Schnürbrüsten, Halsketten und der Dokumentation der Daten

*Stefan Rieger*

»Uneigentlich bedeutet es vertrauen, zuversicht, hoffnung, bestreben, doch meist bei nicht löblichen dingen.«[1]

»Oft sammelt man Daten, ohne daß man vorher angeben kann, zu welchen Prognosen man sie wohl einmal mittelbar oder unmittelbar werde verwenden können.«[2]

## 1. Romantische Datenverarbeitung

Die Geschichte der Dokumentation wird häufig als die eines technischen Exzesses beschrieben, skandiert durch Veränderungen in den soziotechnischen Assemblagen ihrer Zeit. In deren Zuge kommt es zu einer Verschränkung von Subjektkonstitution, Individualisierungsversprechen und Datenverarbeitung. Friedrich Kittler hat einen solchen Prozess anlässlich der Zeit um 1800 als *romantische Datenverarbeitung* sichtbar gemacht und gezeigt, wie dort Phantasmen einer Vollaufzeichnung erwogen wurden, die nicht zufällig in der Literatur ihren Fluchtpunkt fanden.[3] Angesichts der Zuwachsraten auf einem proliferierenden Buchmarkt darf davon geträumt werden, wie es denn wäre, die Leben nicht nur der infamen Menschen in wundersamer und speicherexhaustiver Vollständigkeit

1 Es handelt sich beim Datum um einen Partizip Perfekt Passiv des lateinischen Verbs dare – eine Formel, die als Abschluss von Dokumenten seine Faktizität, seinen Status als Gegebenes beglaubigt. Grimms Wörterbuch, Eintrag Datum, online verfügbar unter http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=datum (10.02.2020).

2 Neurath, Otto: »Soziologische Prognosen«, in: Erkenntnis 6 (1936), S. 398-405, hier S. 400.

3 Vgl. Kittler, Friedrich, »Über romantische Datenverarbeitung«, in: Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hg.), Die Aktualität der Frühromantik, Paderborn u.a.: Schöningh 1987, S. 127-140.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

vorliegen zu haben. Ort dieser Überlegung ist ein Text von Novalis mit dem Titel *Dialogen und Monolog*, in dem zwei Protagonisten A. und B. bereits um 1800 über den sich abzeichnenden Datengau ihrer Zeit sinnieren – aus Anlass eines Messkatalogs, der eine exponentielle (und nicht lineare) Progression gedruckter Schriften in Aussicht stellt und Fragen sowohl nach der Überbürdung des Menschen als auch nach der Verarbeitung der Datenmengen laut werden lässt. Während der eine Gesprächspartner (A.) vor der Fülle verzagt (»Welche Last Buchstaben – welche ungeheure Abgabe von der Zeit«), geht dem anderen (B.) die Entwicklung noch nicht weit genug. »Wilhelm Meisters Lehrjahre – haben wir jetzt allein – wir sollten soviel Lehrjahre, in demselben Geist geschrieben, besitzen, als nur möglich wären – die sämtlichen Lehrjahre aller Menschen, die je gelebt hätten.«[4] Die Umstellung auf den Menschen als Zentrum und nicht exhaurierbare Datenquelle des Wissens wird vor dem Hintergrund des Aufschreibesystems 1800 und seiner Individualisierungsschübe sichtbar, allerdings tut sich das Projekt mit seiner Realisierung schwer. Die technischen Möglichkeiten der Dokumentation sind solchen Progressionen zu dieser Zeit und zu diesen Bedingungen kaum gewachsen. Wenn Individualitäten als unerschöpfbare Datenquellen konzeptualisiert werden, sind Probleme mit den endlichen Kapazitäten von Speicherung und Verarbeitung unausweichlich.

## 2. Der sperrige Singular

Was an Daten zählt, sind die Umgangsweisen mit ihnen. Ihren Plural halten wir für naturgegeben und ein etwaiges Nachdenken über ihren Singular gilt als eine Art ökonomische Verschwendung – höchstens für die Kulturwissenschaften von historischem oder gar nostalgischem Interesse, für eine auf Praxis abzielende Informatik allerdings gänzlich belanglos. Neben den Umgangsweisen und ihren als einem rasanten technischem Wandel unterworfenen Apparaturen tritt in den Hintergrund, was ein Datum überhaupt ist und wie es in bestimmten Kontexten als ein solches hat Kontur gewinnen können. Doch auch in diese Überlegungen mischen sich solche der kapazitativen Beschränkung. Eine Rückbesinnung tut gerade mit Blick auf die zunehmende Praxis der Datenakkumulation daher umso mehr not, weil die Bestimmung dessen, was ein Datum ausmacht, eine Argumentation in Stellung bringt, die den Menschen betrifft und die in dieser Funktion den Diskussionen um Big Data, über automatisierte Formen der Verarbeitung, über den Realitäts- oder Virtualitätsgehalt von Daten und nicht zuletzt über ver-

4 Novalis: »Dialogen und Monolog«, in: Gerhard Schulz (Hg.), Novalis Werke, 2. neubearbeitete Ausgabe, München: C.H. Beck 1981, S. 414-427, hier S. 418.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

änderte Praxeologien eine sehr eigene Kontur verleiht[5]. Am Datum wird, so die These, nicht weniger als der Status des Menschen sichtbar.

Löst man Datenverarbeitung vom Computer als Leitmedium und nimmt man historische Dimensionen einer Datenverarbeitung trotz der Bescheidenheit der quantitativen Verhältnisse für einen Moment ernst, so tritt eine Situation zu Tage, die mit der Geschichte des Datums zugleich die des Menschen erzählt. Sie hält Diskussionslagen sichtbar, die terminologisch als Post- oder Transhumanismus gefasst und unter Epochenbezeichnungen wie Anthropozän oder Chthuluzän als Neupositionierung (oder gar als Abdankung) des Menschen beschrieben werden.[6] Was in literarischen Planspielen über die Aufzeichnung sämtlicher Leben durch Bildungsromane erwogen und als Universaldatenbank einer sich in ihrer Wichtigkeit zunehmend Ernst nehmenden Menschheit phantasiert werden darf, muss sich im Modus der Fiktion und im Überschwang des totalisierenden Gestus nicht mit Materialitäten und Details der Umsetzung aufhalten. Ist der Mensch erst einmal als Quelle des Wissens inthronisiert, ist ein Ende des Wissens nicht absehbar. Es ist auf unendlich gestellt. Epistemische Relevanz, Individualität und eine Form der sich selbst fortschreibenden Unerschöpflichkeit bilden einen Regelkreis zur Stabilisierung seines Selbsterhalts. Während sich barocke Aufschreibesysteme im Argument der großen Zahl noch darüber versicherten, dass Literatur als unerschöpfbar gelten konnte und dabei die große Zahl mit einer praktischen Unendlichkeit gleichsetzten, kam es in der Goethezeit zu einer Umschichtung, die nicht nur die Inthronisierung des Menschen als Zentrum des Wissens zum Inhalt hatte, sondern zugleich eine Revolution des Denkens über Daten. Es ist die Einmaligkeit des Menschen als Datenquelle, die sicherstellt, dass das System einer anthropologischen Datenverarbeitung kein Ende zu fürchten braucht.

Die Individualisierung der Datenverarbeitung kennt viele Facetten, die als solche auch hinreichend beschrieben sind: Magazine zur Erfahrungsseelenkunde und Repertorien für empirische Psychologie sind der manifeste Ausdruck für eine Logik, die Sprechanreize liefert, die Themen setzt, die Aufzeichnungsformate vorgibt und die nicht nur den Vertrieb eines Datenverkehrs, sondern auch dessen Archivierungslogik klärt.[7] Über dem operativen Geschäft mit seinen Adressierungen, Sammlungen und Organisationen steht der Mensch als Imperativ (»Und was

5 Siehe Glossar: → *Das Dokumentarische zweiter Ordnung*.

6 Vgl. Haraway, Donna J.: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän, Frankfurt/New York: Campus 2018.

7 Zu den Seelenmagazinen vgl. Moritz, Karl Philipp (Hg.): Magazin zur Erfahrungsseelenkunde, Berlin 1783ff.: August Mylius und Mauchart, Immanuel David (Hg.): Allgemeines Repertorium für empirische Psychologie und verwandte Wissenschaften, Nürnberg: Felsecker, S. 179ff.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ist dem Menschen wichtiger, als der Mensch?«[8]). Überall sollen daher Sonden auf ihn gerichtet und ein Wissen von ihm akkumuliert werden – in Tagebüchern und Briefen für die Selbstbeobachtung, in Protokollen und Gutachten, in Dossiers und Memoranda für den Blick von außen. Besorgt um die Neutralität der Daten tut Objektivierung not – wie in einem Ratgeber zur Observierung von Kindern von 1808 zu lesen ist.

> Sagen Sie sich, daß die Mutterliebe oft blind sey; beobachten Sie die Handlungen, Aeusserungen Ihrer Kinder vorerst blos als Thatsachen, ohne sie sich zu erklären oder erklären zu wollen; stellen Sie sie nach einander hin in Ihrem Gedächtniß, oder noch besser in einem Tagebuch, das Ihnen überhaupt von dem größten Vortheil für Ihre Erziehung seyn wird.[9]

Durch den Zugriff der Schriftmacht, durch die »kleinen Notierungs-, Registrierungs-, Auflistungs- und Tabellierungstechniken« werden nicht mehr Monumente für ein künftiges Gedächtnis bereitgestellt, sondern Dokumente »für eine fallweise Auswertung«,[10] für die Kasuistik der Humanwissenschaften.[11] Der epistemische Narzissmus des Menschen wurde so zur Apotheose von Daten. Anders ist das im Fall einer Gruppe von Statistikern, die zur selben Zeit wie Novalis ebenfalls mit Fragen nach der Vollständigkeit befasst sind und eine romantische Datenverarbeitung mit ihren sowohl konzeptuellen als auch technischen Grenzen konfrontieren. Mit Blick auf die materialen Möglichkeitsgründe stellen sie die Frage, was denn überhaupt ein Datum sei und welche Konsequenzen für die Speicherung aus einer entsprechenden Bestimmung erwachse.[12] Was also ist ein *Datum*, das dann das Reich der Datenverarbeitung, der Datenpolitik und jener bei Novalis erträumten Datenhypertrophie soll begründen können? Was ist ein *Datum*, das im 21. Jahrhundert zu Wortfügungen wie *datafication*, *dataism* und *dataveillance* Anlass gibt und das in Form von *Big Data* allgegenwärtig ist?[13]

Eine Antwort aus dem Umfeld der frühen Statistik fällt zunächst schwer, werden dort doch Beispiele angeführt, die auf den ersten Blick so absonderlich wirken,

---

8 Nettelbeck, Petra/Nettelbeck, Uwe (Hg.): Karl Philipp Moritz. Die Schriften in dreissig Bänden, Band 1, Nördlingen: Greno 1986, hier S. 7.

9 Ewald, Johann Ludwig: Vorlesungen über die Erziehungslehre und Erziehungskunst für Väter, Mütter und Erzieher, Schwan und Götzische Buchhandlung: Heidelberg und Mannheim 1808, hier S. 4.

10 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, hier S. 246.

11 Siehe Glossar: → *Das Dokument*.

12 Siehe Glossar: → *Das Dokumentarische zweiter Ordnung*.

13 Vgl. Dijck, José van: »Datafication, dataism and dataveillance: Big Data between scientific paradigm and ideology«, in: Surveillance & Society 12/2 (2014), S. 197-208.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

dass man geneigt ist, sie schulterzuckend auf das Konto historischer Distanz zu buchen und dem kulturwissenschaftlichen Gestus eines differenzlosen Interesses für schlechthin alles anheimzustellen. Ausgerechnet Hunde, Holzwürmer und Schnürbrüste sollen über einen Begriff informieren, der im Plural zur universalen Währung der Gegenwart hat werden können. Gefragt wird anhand dieser Exempel nach ihrer Relevanz und damit danach, was ihren Status als *Datum* und damit auch ihre Speicher(merk)würdigkeit legitimiert. Das Problem, das sich stellt, ist die Verlaufsform der datenorganisierenden Disziplin Statistik, einer Wissensformation, die sich aus den Staatslehren des 17. und 18. Jahrhunderts entwickelt und in Absetzung zu diesen etabliert. Einer der Protagonisten, der mit der Theoriebildung befasste Wirtschafts- und Staatswissenschaftler August Ferdinand Lueder, thematisiert in seiner *Kritischen Geschichte der Statistik* aus dem Jahr 1817 die damit verbundenen Probleme, um auf diese Weise die Unmöglichkeit einer solchen Form der Datenverarbeitung aufzuzeigen. Lueder geht auf die Zeitlichkeit, auf den Aufschub und die notwendige Nachträglichkeit explizit ein, indem er anhand mehrerer Beispiele das Versagen des Futurs durchspielt. Dabei dient ihm die – in seinen Augen allzu unkritische – Theorie des Historikers und Staatsrechtlers August Ludwig von Schlözer als Referenz für die Frage, »wann ein Ding statistisch zu werden beginnet; wann es aufhört, statistisch zu seyn?«[14] Der Anspruch der Statistik, so führt Lueder mit unverhohlener Süffisanz vor, scheitert an einer unmöglichen Temporalisierung von Komplexität.

> ›Die Kleidung, heißt es weiter bei Schlözer'n, ist an sich keine Staatsmerkwürdigkeit: aber wenn die Schnürbrüste, wie auf den Oberalpen, einen nachtheiligen Einfluß auf die Schwangern haben, wird die Schnürbrust zu einer Staatsmerkwürdigkeit.‹ […] ›Die Anzahl der Hunde in einem Reiche zu wissen, ist gewöhnlich nicht nöthig; aber ein anderes ist es, wenn Hungersnoth drohet, oder der Finanzminister eine Auflage auf entbehrliche Hunde vorschlägt: also was zu einer Zeit keine Staatsmerkwürdigkeit ist, kann es zu einer andern Zeit und unter eigenen Umständen werden‹. […] so können Gegenstände als Staatsmerkwürdigkeiten erscheinen und verschwinden wie die Irrlichter. Es bedarf nur einiger Federzüge von der Hand des Finanzministers, und unsere bisher unstatistischen Hunde werden statistisch, und unsere statistischen Hunde werden wieder unstatistisch. Eines weisen Schneiders Hand nimmt den schädlichen, und eben deswegen statistischen Schnürbrüsten ihre Unschädlichkeit, und die Schnürbrüste hören auf, statistisch zu sein![15]

Was hier beginnt, ist jenes von Foucault beschriebene Bemühen, systematisch und mit den entsprechenden Artikulationsanreizen versehen ein Wissen von den In-

14 Lueder, August Ferdinand: Kritische Geschichte der Statistik, Göttingen: Röwer 1817, S. 130.

15 Schlözer nach A. F. Lueder: Kritische Geschichte der Statistik, S. 131-132.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

dividuen zu erheben, um es zu ihrer Führung einzusetzen. Und dabei ist eben alles sachdienlich: die Gewohnheiten des Lebens, die Sorgfalt auf Kleidung und Ernährung, auf Kinderaufzucht und Wohngestaltung, auf die Organisation von Arbeit und Erholung. Dieses Wissen, das in Foucaults Episteme der Moderne um den Menschen angelegt ist, wird zur Voraussetzung seiner Führung, die in den entsprechenden Praxen des Self-Tracking, der Selbst-Vermessung und der Selbst-Optimierung in der Gegenwart noch einmal die Frage nach der Freiwilligkeit anklingen lässt.[16] Verhandelt wird im Segment der Aufklärung ein Übermaß an Regierung und komplementär dazu – ein Übermaß an Wissen, das dazu erforderlich ist. »Zum Alles regieren gehört das Alles wissen: dieses war die unerlaßliche Bedingung von jenem; die Statistiker übernahmen es, Alles zu enthüllen, zu offenbaren, sogar zu berechnen.«[17] Um das leisten zu können, wäre es allerdings notwendig, sämtliche Data in ihrer differenzlosen Fülle aufzuzeichnen. Weil aber erst nachträglich über deren Status befunden werden kann, müsste eine Art Datenbevorratung in gigantischem Ausmaße stattfinden – unter den technischen Bedingungen der Goethezeit ein Ding der Unmöglichkeit. Ein derartiges Unternehmen muss am Stand der zu dieser Zeit verbürgten Speichertechnik scheitern.

## 3. Abundant Storage

Solchen Planspielen folgen in der Gegenwart Unternehmungen, die das in der Goethezeit bereits ins Große Gedachte (Protagonist B.) nun ihrerseits noch größer denken und das Geschäft der Datenakkumulation einer (teil)autonomen Technik überantworten. Projekte wie das des amerikanischen Computeringenieurs, Managers und Microsoft-Beraters Gordan Bell oder des kanadischen Informatikers Steve Mann zielen auf Totalaufzeichnung und schwelgen in der Programmatik, schlechthin alles aufzuzeichnen, was aufzuzeichnen möglich ist – ohne Filter, automatisch, mittels so genannter Wearables ubiquitär und mit einem verschwenderischen Gestus gegenüber den Datenträgern und ihren Kapazitäten, der sich seiner selbst bewusst ist (Digital Memories in an Era of Ubiquitous Computing and Abundant Storage).[18] Was wie das Digitale (fast) nichts kostet, muss für mögliche Einschränkungen gar nicht erst weiter ins Kalkül gezogen werden: Jeder

16 Zu deren Freiwilligkeit vgl. Peschl, Mareike: »Die Bereitschaft sich führen zu lassen. Selbst- und Fremdführungstechniken in der Self-Tracking-Praxis«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 2016, www.zfmedienwissenschaft.de/online/die-bereitschaft-sich-f%C3%BChren-zulassen vom28.09.2016.

17 A. F. Lueder: Kritische Geschichte der Statistik, S. 3.

18 Czerwinski, Mary et al.: »Digital Memories in an Era of Ubiquitous Computing and Abundant Storage«, in: Communications of the ACM 49/1 (2006), S. 44-50.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Herzschlag zählt, wie es Gordon Bell phantasiert und wie es Steve Mann und seine Mitstreiter in der *Declaration of Veillance* propagieren.[19] Vor allem, wenn die Proliferation der Daten dabei automatisiert erfolgt, ist kein Ende abzusehen.[20]

Weil die Bedürfnisse und die Möglichkeiten der totalen Lebensaufzeichnung sowohl die historischen Semantiken als auch die entsprechenden Darstellungsformen der Individualisierung bemühen, werden solche Projekte häufig im Namen historisch verbürgter Formen des Selbstaufzeichnung verhandelt.[21] Die Rede ist vom *diary*, dem Logbuch, dem *life logging* oder anderen Formaten einer vormaligen Selbstkonstitution.[22] Ermöglicht wird eine entsprechende Erinnerungskultur durch eine Automatisierung der Aufzeichnung – die Verfahren reichen von Tagebuch schreibenden Pflegerobotern über die Sorgfalt auf individuelle Bewegungsmuster bis hin zu einer digitalen Ethnografie.[23] Hinzu kommt eine schier beliebig anmutende Verfügbarkeit der Aufzeichnungstechniken und besagter Überfluss an vorhandenem Speicher.[24] Unter der Voraussetzung, dass jedes Detail zählt und gezählt wird, kommt es zum Phantasma einer gelungenen Totalerfassung. Dabei ist es zweitrangig, ob Informationen automatisiert einer Umwelt entnommen werden oder ob es sich um die Regungen physiologischer

19 Vgl. zu den Details sowie den entsprechenden Nachweisen Rieger, Stefan: »Alles, was zählt. Observations by a Quantified Selfie«, in: Themenheft der Zeitschrift psychosozial (Das sich vermessende Selbst) 41/152, Heft II (2018), S. 47-56.

20 Vgl. dazu Jilek, Christian et al.: »Diary Generation from Personal Information Models to Support Contextual Remembering and Reminiscence«, Vortrag, Workshop on Human Memory-Inspired Multimedia Organization and Preservation. IEEE International Conference on Multimedia and Expo, June 29-July 3, Torino, Italy, 2015; Lindström, Madelene et al.: »Affective Diary: Designing for Bodily Expressiveness and Self-Reflection«, in: CHI '06 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2006, S 1037-1042 sowie Ståhl, Anna et al.: »Experiencing the Affective Diary«, in: Personal and Ubiquitous Computing 13/5 (2009), S. 365-378. Vgl. übergreifend Fuentes, Carolina et al.: »A systematic literature review about technologies for self-reporting emotional information«, in: Journal of Ambient Intelligence and Humanized Computing 8/4 (2017), S. 593-606.

21 Siehe Glossar: → *Die Selbstdokumentation*.

22 Vgl. Jilek, Christian et al.: »Diary Generation from Personal Information Models to Support Contextual Remembering and Reminiscence«, Vortrag, Workshop on Human Memory-Inspired Multimedia Organization and Preservation. IEEE International Conference on Multimedia and Expo, June 29-July 3, Torino, Italy, 2015.

23 Vgl. Wolfgang, Hürst et al.: »Geospatial Access to Lifelogging Photos in Virtual Reality«, in: Proceedings of the 2018 ACM Workshop on The Lifelog Search Challenge, New York: ACM 2018, S. 33-37 sowie Thoring, Katja C./Müller, Roland M./Badke-Schaub, Petra: »Ethnographic Design Research With Wearable Cameras«, in: Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2015, S. 2049-2054.

24 Vgl. zum Lifelogging auch Whittaker, Steve et al.: »Socio-Technical Lifelogging: Deriving Design Principles for a Future Proof Digital Past«, in: Human-Computer Interaction 27/1-2 (2012), S. 37-62.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Körper handelt.[25] Das Projekt der vollständigen Selbsterfassung wird gegenläufig zu irgendwelchen Kautelen der Datensicherheit, des Privatsphärenschutzes oder einer in welche Theorieform auch immer gefassten Angst vor Überwachung als Möglichkeit der Selbstermächtigung propagiert und von den Protagonisten solcher Programmatik auch entsprechend umgesetzt.[26] Die damit verbundenen Aufzeichnungsoptionen umschließen auch Szenarien der Lebensverlängerung und selbst solche einer digitalen Unsterblichkeit werden vor dem Hintergrund der technischen Möglichkeiten erwogen.[27]

Derartige Datenhypertrophien verweisen die Benutzersubjekte auf die Ränge und behandeln sie im besten Fall als Statisten, im schlechtesten Fall als Faktoren, die einfach nur der Prozesshaftigkeit einer solchen zum Teil autonomen Datenverarbeitung im Wege stehen. Der Mensch ist, wie in Diskussionen um die Anpassung an das technische Gerät ersichtlich wird, zweifelsohne das schwächste Glied in der Kette. Die Instanz, die vormals als Quelle der Daten gesetzt und gefeiert wurde, erweist sich bereits in der Mitte des letzten Jahrhunderts als ungenügend. Er hätte, wie es in einer emblematischen Stellungnahme aus dem Jahre 1957 unter dem Titel *Psychology and the Design of Machines* nachzulesen ist, zu wenig Hände, Füße und Köpfe, um den Affordanzen der technischen Gerätschaften entsprechen zu können.[28]

Man kann diesen Befund kulturkritisch als prometheische Scham bedauern. Man kann ihn aber auch praktisch mit besonderen Maßnahmen zu kompensieren suchen. Eine solche operative Herangehensweise erfolgt im Modus der Rücksichtnahme und ist häufig mit Gesten der Anthropophilie verbunden.[29] Besonders markant für diesen Befund sind die Diskussionen um die Gestaltung von Interfaces. Deren akronymreiche Geschichte (GUI, NUI, TUI, WIMP u.a.) ist für entsprechende Bemühungen symptomatisch. Besonders einschlägig dafür ist das *participatory design* mit seinem Anspruch, den Anschluss möglichst vieler Nut-

25 Vgl. Bell, Gordon: »Counting Every Heart Beat: Observations by a Quantified Selfie«, Microsoft Research, Silicon Valley Laboratory: Technical Report, MSR-TR-2015-53, 2015. Vgl. dazu ferner Aspell, Jane E. et al.: »Turning body and self inside out: Visualized heartbeats alter bodily self-consciousness and tactile perception«, in: Psychological Science 24/12 (2013), S. 2445-2453.

26 Vgl. Mann, Steve et al.: »Declaration of Veillance (Surveillance is Half-Truth)«, Vortrag, Games Entertainment Media Conference, Toronto, 2015.

27 Vgl. Michael, Katina: »Beyond Human: Lifelogging and Life Extension«, in: IEEE Technology and Society Magazine (Summer 2014), S. 4-6 und Bell, Gordon/Gray, Jim: »Digital Immortality«, in: Communications of the ACM 44/3 (2001), S. 29-32.

28 Taylor, Franklin V.: »Psychology and the Design of Machines«, in: The American Psychologist 12 (1957), S. 249-258.

29 Zu dieser Formulierung vgl. Andreas, Michael/Kasprowicz, Dawid/Rieger, Stefan: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), Unterwachen und Schlafen. Anthropophile Medien nach dem Interface, Lüneburg: Meson-Press 2018, S. 7-31.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

zer herzustellen und zu gewährleisten. Es tut dies mit Gestaltungskriterien, die, blendet man die Details der Umsetzung einmal aus, immer wieder in Gesten der Reduktion münden.[30] Diese Zurücknahme erfolgt ausgerechnet auf einem Feld, das sonst durch ein schier ungebrochenes Steigerungsnarrativ geprägt ist und durch die Abfolgen von immer weiter eskalierenden Zahlen getaktet wird. Die Figur des exponentiellen Wachstums hat nach wie vor nichts an ihrer Attraktivität verloren. Einigermaßen mühelos spannt sie den Bogen von Novalis und seinen Ausführungen über das Wachstumsverhalten des deutschen Buchmarktes bis hin zu Ausführungen über die quantitativ dann doch in einer ganz anderen Liga spielenden Befunde im Umfeld von Big Data.

> We are living in the era of big data […]. The amount and complexity of the data available for analysis in the physical-, life- and social-sciences – as well as that available for guiding business and government decision making – is growing exponentially. Several overlapping research fields are concerned with the development of methods to support the analysis of such data; particularly: information visualisation, scientific visualisation, machine learning, data mining, data science, human computer interaction and visual analytics.[31]

## 4. Participatory Data Design

Die oft als Exzess beschriebene Akkumulation von Daten verdoppelt auf ihre Weise das Problem und damit den Eingangsbefund der Interfaces. Wie sollen Menschen in ihrer überschaubaren Ausstattung mit Datenmengen Umgang haben, wenn man derlei Umgangsweisen nicht direkt auslagert und an technische Intelligenzen verweist? Wie sollen sie deren schiere Masse bewältigen können, wo es ihnen doch allein schon an einer hinreichenden Zahl von Gliedmaßen zur Bewältigung entsprechender Komplexität mangelt? Auch hier machen sich also ähnlich wie bei der Gestaltung von Schnittstellen Gesten der Zurücknahme und damit der Reduktion von Komplexität geltend. Es bedarf vor dem Hintergrund einer solchen Überbürdung anderer Formen der Teilhabe und es bedarf einer Veränderung im Datendesign: Forderungen nach einem *Participatory Data Design* verschaffen sich zunehmend Gehör und verändern den Umgang mit ihnen auch qualitativ. Es ge-

30 Um jedwedes Missverständnis über den inhärenten Steigerungscharakter dieser Reduktionsgesten zu vermeiden, sei auf die Belange der *ecological interfaces* hingewiesen. Vgl. dazu Rieger, Stefan: Die Enden des Körpers. Versuch einer negativen Prothetik, Wiesbaden: Springer VS 2018 (= Anthropologie – Technikphilosophie – Gesellschaft, Hg. Klaus Wiegerling).

31 Chandler, Tom et al.: »Immersive Analytics«, Vortrag, Big Data Visual Analytics, Hobart, 2015, n. pag.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

raten Überlegungen auf den Plan, die auf die Ausdehnung oder gar Totalität der Sinne setzen und dabei auch die niederen, die tierlichen Sinne integrieren (*Multisensory Storming*).[32]

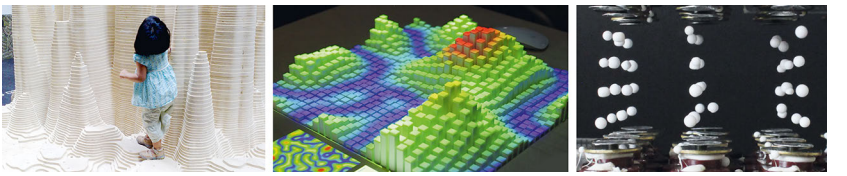


Abb. 1: *Datenphysikalisierungen*. Jansen, Yvonne et al., in: Proceedings of the ACM Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2015

Immer wieder werden im Umfeld solcher Überlegungen Umsetzungen erwogen, die sich ihres besonderen Status als unkonventionell bewusst sind und diesen auch eigens hervorheben.[33] Den Datenobjekten, die das leisten sollen, wird dabei eine fast schon ontologische Eigenständigkeit zuwiesen. Sie sind Teil eine Lebenswelt, animieren zu eigenen Umgangsformen und setzen spezifische Praxeologien frei.[34] Berücksichtigt werden dabei unterschiedliche Adressatenkreise, die nicht zuletzt auch spielerische Formen im Umgang mit ihnen ermöglichen.

Die Chancen und Möglichkeiten für alternative Darstellungsarten sind vielfältig, sie betreffen unterschiedliche Gegenstandbereiche, sie betreffen unterschiedliche Adressaten und sie betreffen unterschiedliche Formen.[35] Es scheint eine ausgemachte Sache, dass die Daten selbst dokumentiert werden müssen, dass sie sich nicht einfach benutzen lassen, sondern dass sie zu diesem Behufe einer entsprechenden Aufarbeitung bedürfen. Das führt auf dem Feld von Big Data zu einer regelrechten Politik der Visualisierung (data visualization). Bei der Frage, wie Daten zu ihrer Veranschaulichung gelangen, wurden oft architektonische Einheiten wie Städte und Landschaften herangezogen – das gilt nicht zu-

32 Vgl. zum Begriff und zur Programmatik des Multimodalen Caon, Maurizio et al.: »Towards Multisensory Storming«, in: Conference on Designing Interactive Systems Companion Volume (2018), S. 213-218.

33 Zum Participatory Data Design vgl. die Aktivitäten um Torben Elgaard Jensen und das Techno-Anthropology Lab CPH (Details online verfügbar unter https://www.tantlab.aau.dk/lab-philosophy/participatory-data-design/).

34 Vgl. dazu Anderson, Theresa Dirndorfer/Knight, Simon/Tall, Kelly: »Data Play: Participatory Visualisation to Make Sense of Data«, in: Sanda Erdelez/Naresh Agarwal (Hg.), 80th Annual Meeting of the Association for Information Science & Technology, Proceedings of the Association for Information Science and Technology Volume 5, New York: ACM 2017, S. 617-618.

35 Zu einem guten Überblick vgl. die Doktorarbeit von Jansen, Yvonne: Physical and Tangible Information Visualization, Paris: Université Paris-Sud 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

letzt für historische Bemühungen.[36] Diese Ausrichtung am Sehen verliert jedoch zunehmend ihren Alleinstellungsstatus und zwar vor allem dort, wo Strategien der data physicalization verhandelt werden.[37] Auffallend ist, dass neben der reinen Visualisierung unter Ausnutzung vor allem von Taktilität und Haptik auch Strategien einer Physikalisierung treten, mit denen Daten ein legitimer Teil von begreifbaren, von teilbaren, von begehbaren und anderweitig sinnlich erfahrbaren Umwelten werden.[38] Die Bestimmung dieser erst am Anfang stehenden Bewegung ist tentativ und erfolgt als Vorschlag: »A data physicalization (or simply physicalization) is a physical artifact whose geometry or material properties encode data.«[39] Die multimodal erfahrbaren Datenobjekte werden auf ihre eigene Weise Teil der Welt und fügen sich in diese saumlos und ruhig ein, um es mit einem Terminus aus der Theoriediskussion zu fassen.[40] Datenbäume und Datenfontänen in einem nicht-metaphorischen Sinne sind solche Objekte, in denen sich das Anliegen alternativer Darstellungsarten materialisiert.[41] Zurückgegriffen wird dabei gezielt auf Gegenstände des Alltags.[42]

Dabei findet eine Physikalisierung nicht nur von wissenschaftlichen Daten statt, sondern auch von durchaus privaten. Vor allem biometrische Daten, wie sie

36 Vgl. Wagner, Kirsten: Datenräume, Informationslandschaften, Wissensstädte. Zur Verräumlichung des Wissens und Denkens in der Computermoderne, Berlin: Rombach Druck- und Verlagshaus 2006 (zu vergleichbaren Konzepten allerdings in der Klassischen Moderne vgl. entsprechende Pläne bei Paul Otlet. Dazu van Acker, Wouter: »Architectural Metaphors of Knowledge: The Mundaneum Designs of Maurice Heymans, Paul Otlet, and Le Corbusier«, in: Library Trends 61/2 (2012), S. 371-396.

37 Hull, Carmen/Wesley, Willett: »Building with Data: Architectural Models as Inspiration for Data Physicalization«, in: Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2017, S. 1217-1264.

38 Vgl. etwa Zhao, Jack/Moere, Andrew Vande: »Embodiment in Data Sculpture: A Model of the Physical Visualization of Information«, in: Proceedings of the 3rd international conference on Digital Interactive Media in Entertainment and Arts, New York: ACM 2008, S. 343-350.

39 Vgl. Jansen, Yvonne et al.: »Opportunities and Challenges for Data Physicalization«, in: Proceedings of the ACM Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2015, S. 3227-3236, hier S. 3228.

40 Vgl. dazu etwa den Beitrag Weiser, Mark/Brown, John Seely: »Das kommende Zeitalter der Calm Technology«, in: Christoph Engemann/Florian Sprenger (Hg.), Internet der Dinge – Smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt, Bielefeld: transcript 2015, S. 57-91.

41 Zu einer Naturalisierung von Daten vgl. Eggen, Berry/Mensvoort, Koert van: »Making Sense of What Is Going on ›Around‹: Designing Environmental Awareness Information Displays«, in: Panos Markopoulos/Boris de Ruyter/Wendy Mackay (Hg.), Awareness Systems. Advances in Theory, Methodology, and Design, London: Springer 2009, S. 99-124, hier S. 116.

42 Vgl. zu diesem Aspekt Pousman, Zachary/Stasko, John T./Mateas, Michael: »Casual Information Visualization: Depictions of Data in Everyday Life«, in: IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics 13/6 (2007), S. 1145-1152.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

etwa im Zuge von persönlichen Aktivitätsmustern zunehmend anfallen, werden als Gegenstand alternativer Darstellungsformen entdeckt und entsprechend in Form gebracht.[43] So stellen sie etwa als *Activity Sculptures* individuelle Bewegungsverläufe in den Raum.[44]

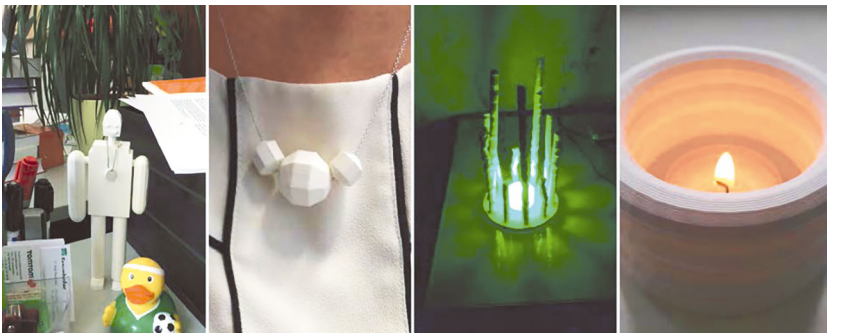


Abb. 2: *Activity Sculptures.* Stusak, Simon et al., in: Visualization and Computer Graphics 99/1 (2014)

Ihre Funktion beschränkt sich, in der Lesart der Forscher, dabei nicht nur auf die Aufzeichnung vergangener Fitnessbemühungen. Die Orientierung an den dinghaften Datenmodellierungen soll über den eigenen Körper Aufschluss geben und einer datenvermittelten Selbstreflexion Vorschub leisten.[45] Darüber hinaus sollen sie Einfluss auf das künftige Laufverhalten haben. Daten halten also nicht nachträglich Ereignisse fest, sondern greifen präfigurativ in das Geschehen ein und sind in der Lage, dieses zu steuern und zu modellieren. Was dabei ins Auge sticht, ist die hochgradige Individualisierung und Intimisierung, die den Datenobjekten zuteil wird. Was man mit den entsprechenden Gebilden macht, ob man es als Schmuck um den Hals trägt, ob man sie in Form einer Lampe oder eines Kruges seinem Mobiliar hinzufügt, ob man sich einfach nur ihrer Form erfreut oder ob man sie gar verzehrt – das bleibt den Nutzern selbst überlassen. Doch bei allem Anschein der Selbstgenügsamkeit der so generierten Datengebilde sind diese Tei-

43 Vgl. zum Stand Khot, Rohit Ashok: Understanding Material Representations of Physical Activity, Melbourne: School of Media and Communication – College of Design and Social Context RMIT University 2016.

44 Vgl. dazu etwa Stusak, Simon et al.: »Activity Sculptures: Exploring the Impact of Physical Visualizations on Running Activity«, in: Visualization and Computer Graphics 99/1 (2014), S. 2201-2210.

45 Vgl. Li, Ian/Dey, Anind K./Forlizzi, Jodi: »Understanding My Data, Myself: Supporting Self-Reflection with Ubicomp Technologies«, in: Proceedings of the 13th international conference on Ubiquitous computing, New York: ACM 2011, S. 405-414 sowie Abend, Pablo/Fuchs, Mathias: »The Quantified Self and Statistical Bodies«, in: Digital Culture and Society 2/1 (2016), S. 5-21.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

le einer Logik, die auf ein Kalkül der Steigerung abzielt und dazu im ganz großen Stil *data mining* betreibt.

Eine vergleichbare Datenindividualisierung liegt den Produkten von Meshu zugrunde.[46] Allerdings verkörpern die schmuckförmigen Gebilde keine physiologischen Daten wie im Fall der *Activity Sculptures*, sondern es sind Raumbewegungen, also Spuren, die jemand als Teil seines konkreten Lebensweges hinterlässt und wie sie etwa im Rahmen einer Urlaubsreise anfallen. Die Intimisierung, die Schmuckförmigkeit und damit der Anschluss an Belange der Ästhetik (*aesthetic* oder *beauty computing*) sind dabei Gegenstand eigener Aufmerksamkeiten.[47] Damit stehen die Meshus stärker im Rahmen gängiger Erinnerungskulturen und dienen weniger, wie es bei den *Activity Sculptures* der Fall ist, einer Verhaltensregulation. Sie dokumentieren einen Lebensweg und greifen damit auf eine Semantik zurück, die für die Individualisierung kennzeichnend ist und die nicht zuletzt in der Romantik kultiviert wurde.[48] Die damit einhergehende Intimisierung von Kommunikation ist programmatisch: Sie benutzt eigene Wahrnehmungskanäle, unkonventionelle Formen und sie versammelt sich um eigene, entsprechend aufgeladene Objekte.[49]

Bei diesen Prozessen, die ausgerechnet das terminologisch so spröde *Datum* mit Individualität, Affektivität und Empathie aufladen, kommt dem technischen Verfahren des 3-D Drucks (auch *Additive Manufacturing*) zentrale Bedeutung zu. Dieser wird nicht nur zur Voraussetzung neuer ökonomischer Modelle, er spielt eine tragende Rolle im Partizipationsdesign, in der Herstellung dessen, was man möglicherweise als dokumentarische Dinge bezeichnen kann, in den vielfältigen Do-It-Yourself-Bewegungen sowie in den Umsetzungen von sowohl intim-privaten als auch breiter zugänglichen Formen der Datenphysikalisierung.[50] Derlei

46 Vgl. dazu die Homepage: http://meshu.io vom 10.02.2020.

47 Vgl. dazu etwa Vega, Katja/Fuks, Hugo: Beauty Technologies. Designing Seamless Interfaces for Wearable Computing, Cham: Springer 2016.

48 Zur Semantik des Weges und ihrer Nähe zur Goethezeit und namentlich zu Novalis vgl. Rieger, Stefan: »Der Weg ist das Ziel. Zur Unwahrscheinlichkeit des Lebens«, in: Christian Moser/Jörg Dünne (Hg.), Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, München: Fink 2008, S. 353-369.

49 Vgl. zu beiden Aspekten Choi, Yongsoon et al.: »Ring*U: A Wearable System for Intimate Communication using Tactile Lighting Expressions«, in: Proceedings of the 11th Conference on Advances in Computer Entertainment Technology, New York: ACM 2014, Article No. 63 und Kaye, Joseph/Goulding, Liz: »Intimate Objects«, in: Proceedings of the 5th conference on Designing interactive systems: processes, practices, methods, and techniques, New York: ACM 2004, S. 341-344.

50 Aufgerufen sind damit Zugangsweisen zum Dokumentarischen, die sich wie im Fall von Paul Otlet dezidiert der Dinghaftigkeit von Objekten versichern. Vgl. dazu Tietmeyer, Elisabeth/Hirschberger, Claudia/Noack, Karoline u.a. (Hg.): Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur, Münster, New York, München, Berlin: Waxmann 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Anliegen sind Gegenstand einer systematischen Aufmerksamkeit – wie in den *10 Design Themes for Creating 3D Printed Physical Representations of Physical Activity Data*.[51] Die Bandbreite der dabei zu berücksichtigenden Aspekte ist entsprechend vielfältig – die Beispiele reichen bis zur Frage nach einem veränderten Weltbezug der so geschaffenen Objekte.[52] Gedruckt werden nicht nur Reiserouten oder Bewegungsprofile, sondern im Zuge des Food-Printing auch Datenkörper, die in einem nicht metaphorischen Sinne inkorporiert, weil gegessen werden sollen. Was im Fall des Food-Printing sonderbar anmutet, ist allerdings kein Einzelfall und auch nicht auf die Schokolade als Motivationshilfe für sportlich Beflissene beschränkt – wie in den Überlegungen zum *EdiPulse* deutlich wird.

> We present EdiPulse that translates physical activity data into 3D printed activity treats (Figure 1). These treats are created from 20 grams of dark chocolate and embody four forms: Graph, Flower, Slogan and Emoji. This quantity remains the same irrespective of the amount of physical activity done by the user. Instead, their representations become more gratifying with more physical activity.[53]

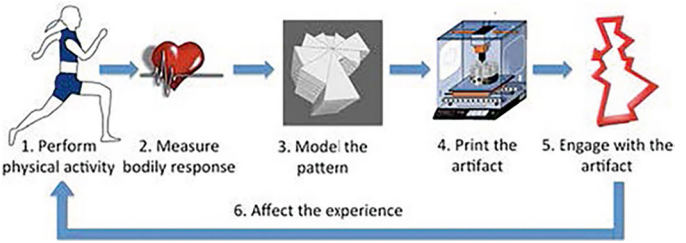



Abb. 3: *Von der Aktivität zum Artefakt.* Khot, Rohit Ashok/Hjorth, Larissa/Mueller, Florian, in: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2014

51 Khot, Rohit Ashok et al.: »10 Design Themes for Creating 3D Printed Physical Representations of Physical Activity Data«, in: INTERACT 4 (2016), S. 85-105.

52 Vgl. dazu Gramelsberger, Gabriele/Alpsancar, Suzana: »3D-Drucken als neuer technischer Weltbezug? Semiotisierung des Materialen und soziale Utopien der additiven Herstellung aus philosophischer Perspektive«, in: Christoph Ernst et al. (Hg.), 3D-Druck (= Sprache und Literatur, Band 46), Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 52-84.

53 Khot, Rohit Ashok et al.: »EdiPulse: Investigating a Playful Approach to Self-monitoring through 3D Printed Chocolate Treats«, in: Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2017, S. 6593-6607, hier S. 6593.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

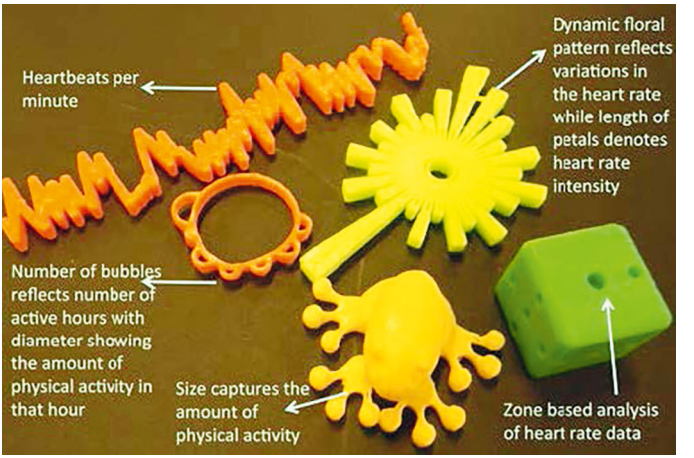



Abb. 4: *Datenartefakte*. Khot, Rohit Ashok/Hjorth, Larissa/ Mueller, Florian, in: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2014

Und um keinen Zweifel aufkommen zu lassen, dass solche Projekte keine Eintagsfliegen sind, wird gleich noch mit der Rede von der *data edibilization* ein konzeptueller Rahmen geliefert, der die neuen Sinnlichkeiten in Szene setzt und der sich in der Pflicht um das Wohlergehen der Individuen weiß. »We situate our work in the area of data edibilization […], which considers the positive psychological effects of food to offer rich multisensory experiences of narrating an interesting story with edible data.«[54] Der Anspruch solcher Verkörperungen ist bei allem Anschein der Verspieltheit hoch: Erst auf dem Umweg über solche Materialisierungen ist man in der Lage, den eigenen Körper adäquat zu verstehen – und in ein selbstgestaltetes System der motivierenden Belohnung einzubinden.[55] Wie es um den Status der Dokumentation bestellt ist, zeigt die Wahl der Materialien. Wenn selbst Verzehrbares taugt, also etwas, dass die Daten mit einer eigenen Form der Zeitlichkeit und Haltbarkeit überzieht, sind Aspekte der Halbwertszeit und der Bevorratung auf eine eigene Weise gelöst und beantwortet. Ihr Status als dokumentarische Dinge erweist sich als prekär.

54 R. A. Khot et al.: EdiPulse: Investigating a Playful Approach to Self-monitoring through 3D Printed Chocolate Treats, hier S. 6594. Zu Rede von den entsprechenden Interfaces (edible interface) vgl. Vi, Chi Thanh et al.: »Gustatory interface: the challenges of ›how‹ to stimulate the sense of taste«, in: Proceedings of the 2nd ACM SIGCHI International Workshop on Multisensory Approaches to Human-Food Interaction, New York: ACM 2017, S. 29-33.

55 Khot, Rohit Ashok/Hjorth, Larissa/Mueller, Florian: »Understanding Physical Activity through 3D Printed Material Artifacts«, in: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2014, S. 3835-3844.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

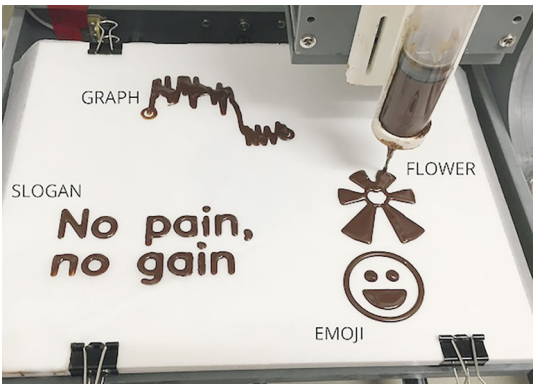



Abb. 5: *Activity Treats aus Schokolade*. EdiPulse: http://datamaterialities.org/edipulse.html

Abb. 6: *Gugelmann Galaxy*. Bernhard, Mathias, in: International Journal for Digital Art History 2 (2016)

## 5. Immersive Analytics

Wie so oft in solchen Fällen steht die bunte Kasuistik der Beispiele einer Systematik im Wege. Gleichwohl ist eine solche auszumachen, und zwar unbeschadet der Tatsache, ob die neuen Formen der Datengestaltung im Privaten verbleiben oder ob sie vor dem Hintergrund einer weniger individuellen Datenerhebungs- und Darstellungspolitik verhandelt werden.[56] Auch die Frage, ob die Datengebilde aus Schoko-

56 Zum Einsatz von Datenskulpturen in der Pädagogik vgl. Moere, Andrew Vande/Patel, Stephanie: »The Physical Visualization of Information: Designing Data Sculptures in an Educational Context«, in: Mao Lin Huang/Quang Vinh Nguyen/Kang Zhang (Hg.), Visual Information Communication, New York: Springer 2009, S. 1-23.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lade oder aus bunten Kunststoffen gefertigt sind, ob sie um den Hals getragen oder verzehrt werden, ob sie sich als Springbrunnen oder als Datenbaum, als Lampe oder als Gefäß in die Umwelt fügen, ist dem gegenüber zweitrangig. Was sich jedoch in all diesen Fällen verändert hat, ist der ontologische Status der Datenformen und mit diesem der Anspruch und die Notwendigkeit auf andere Formen des Umgangs mit ihnen. Die Daten sind, das wäre vielleicht die prägnanteste Formel dafür, den Konventionen ihrer Repräsentation entlaufen, vor allem lassen sie sich nicht auf die Logik des Zweidimensionalen beschränken. Dinghaft geworden spielen sie nun selbst in der Welt eine Rolle, die über gewohnte Darstellungsformen wie Zahlen, Graphen oder Kurven hinausgeht. Sie werden auf der Bühne des Lebens zu *dramatis personae*.

Das Ergebnis ist trotz der Geringfügigkeit des Anlasses wegweisend, erlaubt es doch, die Dinge mit einer mehrfachen Funktion zu versehen. Partizipatorische Designoffensiven weisen Dingen und Daten neue Funktionen und Affordanzen zu. Unter der Hand werden dabei Gegenstände doppelt codiert und benutzbar, ein Befund, der unter der Formulierung *object mapping* den Seinsstatus solcher Gebilde nachzeichnet.[57] Einen entsprechenden Prozess des Datenwerdens von Objekten rekonstruiert Eva Hornecker und greift dabei auf ein frühes Beispiel zurück, einen Anrufbeantworter von Bishop. Anlässlich dieser einfachen Vorrichtung skizziert sie ein Konzept des *object mapping*, das sich von dieser prototypischen Vorrichtung lösen und auf den Umgang mit Datengebilden übertragen lässt. »Objekte werden damit zu Repräsentationen anderer Dinge (Object Mapping). Sie werden zu Datenbehältern und verweisen auf beliebige Objekte in einem Netzwerk, mit denen der Anwender sie identifiziert.«[58]

Die Datenbehälter sind Teil einer Lebenswelt, in die sie eingreifen und in der sie Räume für eigene Performanzen schaffen.[59] Sie entgehen auf ihre Weise jener Differenz von Landkarte und Territorium, die der Schriftsteller Jorge Luis Borges einmal beschrieben hat, und sie öffnen sich für unterschiedliche Gebräuche und Nebengebräuche. Sie sind Teil einer Reduktion und entwickeln eine eigene Ästhetik, die den Umgang mit Daten auf Intuition abstellt und damit die Investitionen, die ihrem Ge-

57 Vgl. dazu Sprenger, Sebastian: Haptik am User Interface. Interfacedesign in zeitgenössischer Medienkunst zwischen Sinnlichkeit und Schmerz. transcript 2020, Bochum 2018.

58 Hornecker, Eva: »Die Rückkehr des Sensorischen: Tangible Interfaces und Tangible Interaction«, in: Hans Dieter Hellige (Hg.), Mensch-Computer-Interface. Zur Geschichte und Zukunft der Computerbedienung, Bielefeld: transcript 2008, S. 235-256, hier S. 249. Vgl. zu dieser Verwendungsdoppelung von Objekten auch Chen, Bing-Yu et al.: »MemoIcon: using everyday objects as physical icon«, in: SIGGRAPH ASIA Art Gallery & Emerging Technologies, New York: ACM 2009, S. 78.

59 Matzner, Tobias: »Beyond data as representation: The performativity of Big Data in surveillance«, in: Surveillance & Society 14/2 (2016), S. 197-210.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

brauch zu Grunde liegen, möglichst gering hält.[60] Mit der Semantik der Verlebendigung spielen sie bestimmten phantasmatischen Besetzungen in die Hände und schaffen damit Schnittstellen für einen regelrechten Techno-Animismus.[61] Redeweisen wie die vom Datenanimismus und Datensupernaturalismus sind Anzeichen dafür, dass entsprechende Aufladungen nicht auf das technische Gerät beschränkt bleiben, sondern auf Daten und Algorithmen übergehen.[62] Wie aber soll man mit diesen Daten umgehen, was soll man mit ihnen machen, wie kann man sie nutzen? Die Antwort liegt in einem verstärkten Körperbezug und in einer Freigabe der Immersion für Belange des Datenumgangs (*Immersive Analytics*).

> Immersive Analytics investigates how new interaction and display technologies can be used to support analytical reasoning and decision making. The aim is to provide multi-sensory interfaces for analytics approaches that support collaboration and allow users to immerse themselves in their data. Immersive Analytics builds on technologies such as large touch surfaces, immersive virtual and augmented reality environments, haptic and audio displays and modern fabrication techniques.[63]

Was unter den Oberflächen der *Immersive Analytics* auftaucht, sind Strategien, die, statt auf Repräsentation einer Welt durch Daten zu setzen, deren Welthaftigkeit einfordern. Aus dem, was im *partictipatory data design* zum Programm erklärt wurde, ist eine Form der Unmittelbarkeit geworden, in der Reduktion und Komplexität verschränkt sind. Es sind Figuren eines Embodiment und es sind die Intuitionen eines *tacit knowledge*, die es erlauben, in andere Körper und in andere Datenkörper regelrecht einzutauchen, mit ihnen in einer Erfahrung von Unmittelbarkeit zu verschmelzen und so ihrer Fülle auf sinnlich erfahrbare Weise Herr

60 Vgl. dazu Vesna, Victoria (Hg.): Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow, Minnesota: University of Minnesota Press 2007 sowie Lei, Tian et al.: »Aesthetic Experimental Study on Information Visualization Design Under the Background of Big Data«, in: Aaron Marcus/Wentao Wang (Hg.), Design, User Experience, and Usability. Designing Interactions. 7th International Conference, DUXU 2018 Held as Part of HCI International 2018, Las Vegas, NV, USA, July 15-20, 2018, Proceedings, Part I, Cham: Springer 2018, S. 218-226.

61 Vgl. zur Verlebendigung Schröder, Florian et al.: »Lebendige Daten Ambient Shape-Changing Interface als Datenrepräsentation in Unternehmen«, in: Steffen Hess/Holger Fischer (Hg.), Mensch und Computer 2017 – Usability Professionals, Regensburg: Gesellschaft für Informatik e.V. 2017, S. 289-296.

62 Vgl. dazu Marenko, Betti: »Algorithm magic. Simondon and technoanimism«, in: Simone Natale/Diana Pasulka (Hg.), Believing in Bits: Digital Media and the Supernatural, Oxford: Oxford University Press 2019, S. 213-228. Vgl. ferner Kaerlein, Timo: »The Social Robot as Fetish? Conceptual Affordances and Risks of Neo Animistic Theory«, in: International Journal of Social Robotics 7/3 (2015), S. 361-370.

63 T. Chandler et al.: Immersive Analytics, n. pag.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

zu werden. Das kann in Form eines körpernahen Umgangs mit Datenskulpturen geschehen (*Embodiment in Data Sculpture: A Model of the Physical Visualization of Information*).[64] Das kann als Immersion in Datensätze geschehen – wie es etwa in *The Immersive Bubble Chart: a Semantic and Virtual Reality Visualization for Big Data* beschrieben wird.[65] Auf eine nicht metaphorische Weise erlauben alteritäre Datenformen eine Unmittelbarkeit, die dazu beitragen soll, Komplexität vordergründig zurückzunehmen und Datengebilde als Teil der eigenen Welt und der Welt des Eigenen wahrzunehmen. Der Umgang mit Daten mündet so in einem veritablen Appell zur Lebensführung: »Be the Data!«[66] Kurzerhand wird das Daten-Werden zur Option auf und zum Imperativ für eine veränderte Seins-, Lebens- und Arbeitsweise. Diese erlaubt den Umgang mit selbsterzeugten Daten-Gebilden, sie erlaubt aber auch das Eintauchen in Datenfluten, ohne dass man dabei zwangsläufig von jenem Untergang bedroht ist, den die Semantik der Immersion bereithält und mit der das Versinken in den Bücherfluten der Goethezeit scheinbar besiegelt war (Protagonist B). Auf die Überbürdung wird mit Strategien der Reduktion reagiert. Im Modus des Intimen, des Persönlichen und des in seiner Allgemeingültigkeit eingeschränkten erwachsen mit den neuen Formen und den neuen Sinnlichkeiten veränderte Praxeologien. »Not only should it therefore be possible to visually see our data but to hear, touch and smell the data as well. Furthermore, we would be able to interact through forces, select through gestures or zoom by just by moving our body.«[67] Und auch die Medien der Datenverarbeitung fügen sich diesem Trend. Entsprechende Umgebungen sollen Raum schaffen für die körpernahen Umgangsweisen und damit auch für eine *Immersive Analytics*, die eine adäquate Bewältigung komplexer Datenmengen ermöglichen soll.[68] Für

64 Zhao, Jack/Moere, Andrew Vande: Embodiment in Data Sculpture: A Model of the Physical Visualization of Information, in: DIMEA '08: Proceedings of the 3rd international conference on Digital Interactive Media in Entertainment and Arts, S. 343-350. Das fügt sich in eine Tradition der Darstellung, für die etwa Otto Neurath mit seiner Wiener Bildstatistischen Methode steht.

65 Onorati, Teresa et al.: »The Immersive Bubble Chart: a Semantic and Virtual Reality Visualization for Big Data«, in: The 31st Annual ACM Symposium on User Interface Software and Technology Adjunct Proceedings, New York: ACM 2018, S. 176-178.

66 Vgl. dazu Chen, Xin et al.: »Be the Data: Embodied Visual Analytics«, in IEEE Transactions on Learning Technologies 11/1 (2018), S. 81-95.

67 Isenberg, Petra et al.: »Immersive Visual Data Stories«, in: Kim Marriott et al. (Hg.), Immersive Analytics, Cham: Springer 2018, S. 57-94, hier S. 58.

68 Müller, Mathias/Gründer, Thomas/Groh, Rainer: »Data Exploration on Elastic Displays using Physical Metaphors«, in: Alison Clifford/ Miguel Carvalhais/ Mario Verdicchio (Hg.), Proceedings Computation, Communication, Aesthetics and X, Porto: Universidade do Porto 2015, S. 111-124.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

deren Tauchgänge bilden Daten das Habitat – bestens vorbereitet durch eine Semantik des Gehens, des Spazierens, des Flanierens und natürlich auch der Reise.[69]

## Literatur

Abend, Pablo/Fuchs, Mathias: »The Quantified Self and Statistical Bodies«, in: Digital Culture and Society 2/1 (2016), S. 5-21.

Anderson, Theresa Dirndorfer/Knight, Simon/Tall, Kelly: »Data Play: Participatory Visualisation to Make Sense of Data«, in: Sanda Erdelez/Naresh Agarwal (Hg.), 80th Annual Meeting of the Association for Information Science & Technology, Proceedings of the Association for Information Science and Technology Volume 5, New York: ACM 2017, S. 617-618.

Andreas, Michael/Kasprowicz, Dawid/Rieger, Stefan: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), Unterwachen und Schlafen. Anthropophile Medien nach dem Interface, Lüneburg: Meson-Press 2018, S. 7-31.

Aspell, Jane E. et al.: »Turning body and self inside out: Visualized heartbeats alter bodily self-consciousness and tactile perception«, in: Psychological Science 24/12 (2013), S. 2445-2453.

Bell, Gordon/Gray, Jim: »Digital Immortality«, in: Communications of the ACM 44/3 (2001), S. 29-32.

Bell, Gordon: »Counting Every Heart Beat: Observations by a Quantified Selfie«, Microsoft Research, Silicon Valley Laboratory: Technical Report, MSR-TR-2015-53, 2015.

Bernhard, Mathias: »Gugelmann Galaxy. An Unexpected Journey through a collection of Schweizer Kleinmeister«, in: International Journal for Digital Art History 2 (2016), S. 95-113.

Caon, Maurizio et al.: »Towards Multisensory Storming«, in: Conference on Designing Interactive Systems Companion Volume (2018), S. 213-218.

Chandler, Tom et al.: »Immersive Analytics«, Vortrag, Big Data Visual Analytics, Hobart, 2015, n. pag.

Chen, Bing-Yu et al.: »MemoIcon: using everyday objects as physical icon«, in: SIGGRAPH ASIA Art Gallery & Emerging Technologies, New York: ACM 2009, S. 78.

Chen, Xin et al.: »Be the Data: Embodied Visual Analytics«, in: IEEE Transactions on Learning Technologies 11/1 (2018), S. 81-95.

69 Vgl. dazu Dörk, Marian et al.: »PivotPaths: Strolling through Faceted Information Spaces«, in: IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics 18/12 (2012), S. 2709-2718 sowie Bernhard, Mathias: »Gugelmann Galaxy. An Unexpected Journey through a collection of Schweizer Kleinmeister«, in: International Journal for Digital Art History 2 (2016), S. 95-113.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Choi, Yongsoon et al.: »Ring*U: A Wearable System for Intimate Communication using Tactile Lighting Expressions«, in: Proceedings of the 11th Conference on Advances in Computer Entertainment Technology, New York: ACM 2014, Article No. 63.

Czerwinski, Mary et al.: »Digital Memories in an Era of Ubiquitous Computing and Abundant Storage«, in: Communications of the ACM 49/1 (2006), S. 44-50.

Dijck, José van: »Datafication, dataism and dataveillance: Big Data between scientific paradigm and ideology«, in: Surveillance & Society 12/2 (2014), S. 197-208.

Dörk, Marian et al.: »PivotPaths: Strolling through Faceted Information Spaces«, in: IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics 18/12 (2012), S. 2709-2718.

Eggen, Berry/Mensvoort, Koert van: »Making Sense of What Is Going on ›Around‹: Designing Environmental Awareness Information Displays«, in: Panos Markopoulos/Boris de Ruyter/Wendy Mackay (Hg.), Awareness Systems. Advances in Theory, Methodology, and Design, London: Springer 2009, S. 99-124.

Ewald, Johann Ludwig: Vorlesungen über die Erziehungslehre und Erziehungskunst für Väter, Mütter und Erzieher, Heidelberg und Mannheim: Schwan und Götzische Buchhandlung 1808.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.

Fuentes, Carolina et al.: »A systematic literature review about technologies for self-reporting emotional information«, in: Journal of Ambient Intelligence and Humanized Computing 8/4 (2017), S. 593-606.

Gramelsberger, Gabriele/Alpsancar, Suzana: »3D-Drucken als neuer technischer Weltbezug? Semiotisierung des Materialen und soziale Utopien der additiven Herstellung aus philosophischer Perspektive«, in: Christoph Ernst et al. (Hg.): 3D-Druck (= Sprache und Literatur, Band 46) (2015), Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 52-84.

Haraway, Donna J.: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän, Frankfurt/New York: Campus 2018.

Hornecker, Eva: »Die Rückkehr des Sensorischen: Tangible Interfaces und Tangible Interaction«, in: Hans Dieter Hellige (Hg.), Mensch-Computer-Interface. Zur Geschichte und Zukunft der Computerbedienung. Bielefeld: transcript 2008, S. 235-256.

Hürst, Wolfgang et al.: »Geospatial Access to Lifelogging Photos in Virtual Reality«, in: Proceedings of the 2018 ACM Workshop on The Lifelog Search Challenge, New York: ACM 2018, S. 33-37.

Hull, Carmen/Wesley, Willett: »Building with Data: Architectural Models as Inspiration for Data Physicalization«, in: Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2017, S. 1217-1264.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Isenberg, Petra et al.: »Immersive Visual Data Stories«, in: Kim Marriott et al. (Hg.), Immersive Analytics, Cham: Springer 2018, S. 57-94.

Jansen, Yvonne: Physical and Tangible Information Visualization, Paris: Université Paris-Sud 2014.

Jansen, Yvonne et al.: »Opportunities and Challenges for Data Physicalization«, in: Proceedings of the ACM Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2015, S. 3227-3236.

Jilek, Christian et al.: »Diary Generation from Personal Information Models to Support Contextual Remembering and Reminiscence«, Vortrag, Workshop on Human Memory-Inspired Multimedia Organization and Preservation. IEEE International Conference on Multimedia and Expo, June 29-July 3, Torino, Italy, 2015.

Kaerlein, Timo: »The Social Robot as Fetish? Conceptual Affordances and Risks of Neo Animistic Theory«, in: International Journal of Social Robotics 7/3 (2015), S. 361-370.

Kaye, Joseph/Goulding, Liz: »Intimate Objects«, in: Proceedings of the 5th conference on Designing interactive systems: processes, practices, methods, and techniques, New York: ACM 2004, S. 341-344.

Khot, Rohit Ashok/Hjorth, Larissa/Mueller, Florian: »Understanding Physical Activity through 3D Printed Material Artifacts«, in: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2014, S. 3835-3844.

Khot, Rohit Ashok et al.: »10 Design Themes for Creating 3D Printed Physical Representations of Physical Activity Data«, in: INTERACT 4 (2016), S. 85-105.

Khot, Rohit Ashok: Understanding Material Representations of Physical Activity, Melbourne: School of Media and Communication – College of Design and Social Context RMIT University 2016.

Khot, Rohit Ashok et al.: »EdiPulse: Investigating a Playful Approach to Self-monitoring through 3D Printed Chocolate Treats«, in: Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2017, S. 6593-6607.

Kittler, Friedrich, »Über romantische Datenverarbeitung«, in: Ernst Behler/Jochen Hörisch (Hg.), Die Aktualität der Frühromantik, Paderborn u.a.: Schöningh 1987, S. 127-140.

Lei, Tian et al.: »Aesthetic Experimental Study on Information Visualization Design Under the Background of Big Data«, in: Aaron Marcus/Wentao Wang (Hg.), Design, User Experience, and Usability. Designing Interactions. 7th International Conference, DUXU 2018 Held as Part of HCI International 2018, Las Vegas, NV, USA, July 15-20, 2018, Proceedings, Part I, Cham: Springer 2018, S. 218-226.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Li, Ian/Dey, Anind K./Forlizzi, Jodi: »Understanding My Data, Myself: Supporting Self-Reflection with Ubicomp Technologies«, in: Proceedings of the 13th international conference on Ubiquitous computing, New York: ACM 2011, S. 405-414.

Lindström, Madelene et al.: »Affective Diary: Designing for Bodily Expressiveness and Self-Reflection«, in: CHI '06 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2006, S. 1037-1042.

Lueder, August Ferdinand: Kritische Geschichte der Statistik, Göttingen: Röwer 1817, S. 130.

Mann, Steve et al.: »Declaration of Veillance (Surveillance is Half-Truth)«, Vortrag, Games Entertainment Media Conference, Toronto, 2015.

Marenko, Betti: »Algorithm magic. Simondon and technoanimism«, in: Simone Natale/Diana Pasulka (Hg.), Believing in Bits: Digital Media and the Supernatural, Oxford: Oxford University Press 2019, o. A.

Matzner, Tobias: »Beyond data as representation: The performativity of Big Data in surveillance«, in, Surveillance & Society 14/2 (2016), S. 197-210.

Mauchart, Immanuel David (Hg.): Allgemeines Repertorium für empirische Psychologie und verwandte Wissenschaften, Nürnberg: Felsecker 1792-1793.

Michael, Katina: »Beyond Human: Lifelogging and Life Extension«, in: IEEE Technology and Society Magazine (Summer 2014), S. 4-6.

Moere, Andrew Vande/Patel, Stephanie: »The Physical Visualization of Information: Designing Data Sculptures in an Educational Context«, in: Mao Lin Huang/Quang Vinh Nguyen/Kang Zhang (Hg.), Visual Information Communication, New York: Springer 2009 S. 1-23.

Moritz, Karl Philipp (Hg.): Magazin zur Erfahrungsseelenkunde, Berlin: August Mylius 1783-1785.

Müller, Mathias/Gründer, Thomas/Groh, Rainer: »Data Exploration on Elastic Displays using Physical Metaphors«, in: Alison Clifford/Miguel Carvalhais/Mario Verdicchio (Hg.), Proceedings Computation, Communication, Aesthetics and X, Porto: Universidade do Porto 2015, S. 111-124.

Nettelbeck, Petra/Nettelbeck, Uwe (Hg.), Karl Philipp Moritz. Die Schriften in dreissig Bänden, Band 1, Nördlingen: Greno 1986.

Neurath, Otto: »Soziologische Prognosen«, in: Erkenntnis 6 (1936), S. 398-405.

Novalis: »Dialogen und Monolog«, in: Gerhard Schulz (Hg.), Novalis Werke, 2. neubearbeitete Ausgabe, München: C.H. Beck 1981, S. 414-427.

Onorati, Teresa et al.: »The Immersive Bubble Chart: a Semantic and Virtual Reality Visualization for Big Data«, in: The 31st Annual ACM Symposium on User Interface Software and Technology Adjunct Proceedings, New York: ACM 2018, S. 176-178.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Pousman, Zachary/Stasko, John T./Mateas, Michael: »Casual Information Visualization: Depictions of Data in Everyday Life«, in: IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics 13/6 (2007), S. 1145-1152.

Rieger, Stefan: »Der Weg ist das Ziel. Zur Unwahrscheinlichkeit des Lebens«, in: Christian Moser/Jörg Dünne (Hg.), Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, München: Fink 2008, S. 353-369.

Rieger, Stefan: Die Enden des Körpers. Versuch einer negativen Prothetik, Wiesbaden: Springer VS 2018 (= Anthropologie – Technikphilosophie – Gesellschaft, Hg. Klaus Wiegerling).

Rieger, Stefan: »Alles, was zählt. Observations by a Quantified Selfie«, in: Themenheft der Zeitschrift psychosozial (Das sich vermessende Selbst) 41/152, Heft II (2018), S. 47-56.

Schröder, Florian et al.: »Lebendige Daten Ambient Shape-Changing Interface als Datenrepräsentation in Unternehmen«, in: Steffen Hess/Holger Fischer (Hg.), Mensch und Computer 2017 – Usability Professionals, Regensburg: Gesellschaft für Informatik e.V. 2017, S. 289-296.

Sprenger, Sebastian: Haptik am User Interface. Interfacedesign in zeitgenössischer Medienkunst zwischen Sinnlichkeit und Schmerz, Bielefeld: transcript 2020.

Ståhl, Anna et al.: »Experiencing the Affective Diary«, in: Personal and Ubiquitous Computing 13/5 (2009), S. 365-378.

Stusak, Simon et al.: »Activity Sculptures: Exploring the Impact of Physical Visualizations on Running Activity«, in: Visualization and Computer Graphics 99/1 (2014), S. 2201-2210.

Taylor, Franklin V.: »Psychology and the Design of Machines«, in: The American Psychologist 12 (1957), S. 249-258.

Thoring, Katja C./Müller, Roland M./Badke-Schaub, Petra: »Ethnographic Design Research With Wearable Cameras«, in: Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2015, S. 2049-2054.

Tietmeyer, Elisabeth/Hirschberger, Claudia/Noack, Karoline u.a. (Hg.): Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur, Münster, New York, München, Berlin: Waxmann 2010.

Torben Elgaard Jensen und das Techno-Anthropology Lab CPH (Details online verfügbar unter https://www.tantlab.aau.dk/lab-philosophy/participatory-data-design/).

Vega, Katja/Fuks, Hugo: Beauty Technologies. Designing Seamless Interfaces for Wearable Computing, Cham: Springer 2016.

Vesna, Victoria (Hg.): Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow, Minnesota: University of Minnesota Press 2007.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Vi, Chi Thanh et al.: »Gustatory interface: the challenges of ›how‹ to stimulate the sense of taste«, in: Proceedings of the 2nd ACM SIGCHI International Workshop on Multisensory Approaches to Human-Food Interaction, New York: ACM 2017, S. 29-33.

Wagner, Kirsten: Datenräume, Informationslandschaften, Wissensstädte. Zur Verräumlichung des Wissens und Denkens in der Computermoderne, Berlin: Rombach Druck- und Verlagshaus 2006.

Weiser, Mark/Brown, John Seely: »Das kommende Zeitalter der Calm Technology«, in: Christoph Engemann/Florian Sprenger (Hg.), Internet der Dinge – Smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt, Bielefeld: transcript 2015, S. 57-91.

Whittaker, Steve et al.: »Socio-Technical Lifelogging: Deriving Design Principles for a Future Proof Digital Past«, in: Human-Computer Interaction 27/1-2 (2012), S. 37-62.

van Wouter, Acker: »Architectural Metaphors of Knowledge: The Mundaneum Designs of Maurice Heymans, Paul Otlet, and Le Corbusier«, in: Library Trends 61/2 (2012), S. 371-396.

Zhao, Jack/Moere, Andrew Vande: »Embodiment in Data Sculpture: A Model of the Physical Visualization of Information«, in: Proceedings of the 3rd international conference on Digital Interactive Media in Entertainment and Arts, New York: ACM 2008, S. 343-350.

## Online

Grimms Wörterbuch, Eintrag Datum, online verfügbar unterhttp://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=datum.

Meshu Homepage: http://meshu.io vom 10.02.2020.

Peschl, Mareike: »Die Bereitschaft sich führen zu lassen. Selbst- und Fremdführungstechniken in der Self-Tracking-Praxis«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 2016: www.zfmedienwissenschaft.de/online/die-bereitschaft-sich-f%C3%BChren-zu-lassen vom 28.09.2016.

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Abbildungsverzeichnis


## Balke

Abbildung 1: Still aus Havarie (D 2016, R: Philip Scheffner)

Abbildung 2: Still aus Havarie (D 2016, R: Philip Scheffner)

Abbildung 3: Still aus Havarie (D 2016, R: Philip Scheffner)

Abbildung 4: Still aus Havarie (D 2016, R: Philip Scheffner)

Abbildung 5: Still aus Havarie (D 2016, R: Philip Scheffner)

## Deuber-Mankowsky

Abbildung 1: Still aus *Interview. Sharon Hayes. In the Near Future*, 2011, https://vimeo.com/23971715 (3:43) vom 15.3.2019

Abbildung 2: Still aus True Finn – Tosi Suomalainen (FIN 2014, R: Yael Bartana) (Einkanal-HD-Video) (0:17)

Abbildung 3: Still aus True Finn – Tosi Suomalainen (FIN 2014, R: Yael Bartana) (Einkanal-HD-Video) (01:44)

Abbildung 4: Still aus True Finn – Tosi Suomalainen (FIN 2014, R: Yael Bartana) (Einkanal-HD-Video) (27:46)

Abbildung 5: Still aus Ricerche: three (USA 2013, R: Sharon Hayes) (Einkanal-HD-Video), Participants (left to right): Jasmine Brown, Laaken McHardy, Paola Lopez, Anarkalee Perera, Zehra Ali Khan, Sara Amjad (23:48)


https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

## Rieger

Abbildung 1: *Datenphysikalisierungen*. Jansen, Yvonne et al.: »Opportunities and Challenges for Data Physicalization«, in: Proceedings of the ACM Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2015, S. 3227-3236, hier S. 3227

Abbildung 2: *Activity Sculptures*. Stusak, Simon et al.: »Activity Sculptures: Exploring the Impact of Physical Visualizations on Running Activity«, in: Visualization and Computer Graphics 99/1 (2014), S. 2201-2210, hier S. 2201

Abbildung 3: *Von der Aktivität zum Artefakt*. Khot, Rohit Ashok/Hjorth, Larissa/Mueller, Florian: »Understanding Physical Activity through 3D Printed Material Artifacts«, in: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2014, S. 3835-3844, hier S. 3837

Abbildung 4: *Datenartefakte*. Khot, Rohit Ashok/Hjorth, Larissa/Mueller, Florian: »Understanding Physical Activity through 3D Printed Material Artifacts«, in: Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems, New York: ACM 2014, S. 3835-3844, hier S. 3838

Abbildung 5: *Activity Treats aus Schokolade*. EdiPulse: http://datamaterialities.org/edipulse.html

Abbildung 6: *Gugelmann Galaxy*. Bernhard, Mathias: »Gugelmann Galaxy. An Unexpected Journey through a collection of Schweizer Kleinmeister«, in: International Journal for Digital Art History 2 (2016), S. 95-113, hier S. 105

## Urban

Abbildung 1: Robert Smithson: *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, in: Artforum 8, 1 (September 1969), S. 28-33, hier S. 28-29, 26 x 52 cm, © Estate of Robert Smithson, VG Bild-Kunst 2020

Abbildung 2: The Association of Freed Times: »El Diario del Fin del Mundo«, in: Artforum 43, 10 (Summer 2005), S. 296-301, hier S. 296-297

Abbildung 3 a-d: Pierre Huyghe: *A Journey that wasn't*, 2005, Videoprojektion (HD-Video und Super 16mm Film übertragen auf Digital-Video), Farbe und Surround-Sound, 21:41 min, Filmstills, Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York/Paris und the Public Art Fund (d), Fotos: Pierre Huyghe und Danny Bright/New York (d), VG Bild-Kunst 2020

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Abbildung 4 a: Pierre Huyghe, vorn: *Crystal Cave* (Installation), 2009, Zeichnung, Maße variable, Fotografie 50 x 75 cm, Drusen, Maße variable, Messingskulptur, Maße variabel, Bonnefanten Museum Maastricht, Foto © Ola Rindal, Ausstellungsansicht Museum Ludwig Köln/Cologne 2014, Courtesy Pierre Huyghe, Marian Goodman Gallery, New York/Paris; Esther Schipper, Berlin, VG Bild-Kunst 2020

Abbildung 4 b: Pierre Huyghe: *Untitled (Made Ecosystem Centre Pompidou)*, 2013, Sammlung Elisa Nuyten und David Dime; im Hintergrund: *L'Expédition scintillante, Act III (Black Ice Stage)*, 2002, Schwarze Eislaufbahn, Kühlsystem, Foto © Ola Rindal, Ausstellungsansicht Museum Ludwig Köln/Cologne 2014, Courtesy Pierre Huyghe, Marian Goodman Gallery, New York/Paris; Esther Schipper, Berlin, VG Bild-Kunst 2020

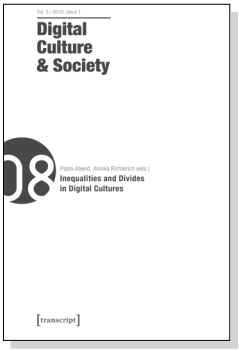
Abbildung 5 a-b: Karina Nimmerfall: *Indirect Interviews with Women*, 2016-2018, 65-teilige Foto-Text-Serie, Archiv Inkjet Print, gerahmt, jeweils 50 x 37, 71 x 37 und 28 x 37 cm, Details, Foto: Jeff Luckey, Courtesy: Karina Nimmerfall

Abbildung 6 a: *Karina Nimmerfall: Indirect Interviews with Women*, hg. von Reinhard Braun, Graz: Edition Camera Austria 2018, Künstlerbuch, Doppelseite

Abbildung 6 b: *Karina Nimmerfall: Indirect Interviews with Women*, Ausstellung Camera Austria Graz 2018, Installationsansicht, Foto: © Joana Theuer

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Medienwissenschaft

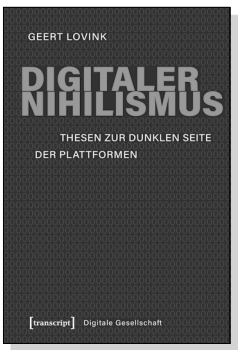



Pablo Abend, Annika Richterich,
Mathias Fuchs, Ramón Reichert, Karin Wenz (eds.)
**Digital Culture & Society (DCS)**
**Vol. 5, Issue 1/2019 –**
**Inequalities and Divides in Digital Cultures**

2019, 212 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4478-4
E-Book: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4478-8

Christoph Engemann, Andreas Sudmann (Hg.)
**Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz**

2018, 392 S., kart.
32,99 € (DE), 978-3-8376-3530-0
E-Book: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3530-4
EPUB: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3530-0




Geert Lovink
**Digitaler Nihilismus**
**Thesen zur dunklen Seite der Plattformen**

2019, 242 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8
E-Book: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8

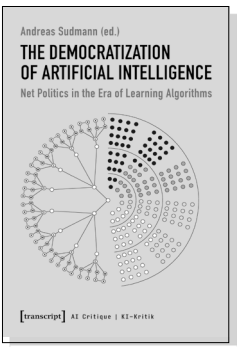
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

# Medienwissenschaft

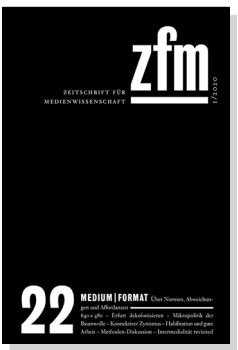
Mozilla Foundation
**Internet Health Report 2019**

2019, 118 p., pb., ill.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8
E-Book: Open-Access-Publication, ISBN 978-3-8394-4946-2




Andreas Sudmann (ed.)
**The Democratization of Artificial Intelligence**
**Net Politics in the Era of Learning Algorithms**

2019, 334 p., pb., col. ill.
49,99 € (DE), 978-3-8376-4719-8
E-Book: Open-Access-Publication, ISBN 978-3-8394-4719-2




Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)
**Zeitschrift für Medienwissenschaft 22**
**Jg. 12, Heft 1/2020: Medium – Format**

April 2020, 224 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4925-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation,
ISBN 978-3-8394-4925-7
EPUB: ISBN 978-3-7328-4925-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

https://doi.org/10.14361/9783839443101 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND