

Christine Goutrié

Rassismus- und herrschaftskritische Faktographie

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18123>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Goutrié, Christine: Rassismus- und herrschaftskritische Faktographie. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 14 (2022), Nr. 1, S. 24–36. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18123>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

CHRISTINE GOUTRIÉ

RASSISMUS- UND HERRSCHAFTS- KRITISCHE FAKTOGRAPHIE

Das <X> im Titel dieser Ausgabe steht für das Durchkreuzen und Durchdenken rassistischer und diskriminierender Mechanismen und Denkweisen. <X> bedeutet weder Auslöschung, Anti-Haltung noch Antagonismus. Sondern es geht darum, das Verbindungsmoment, den Kreuzungspunkt im <X>, zu erkennen und immer wieder herzustellen.¹

Ich habe einen Kreuzungspunkt, ein Verbindungsmoment für die künstlerisch-wissenschaftliche Lehre anzubieten: Rassismus- und Herrschaftskritik trifft auf Faktographie.

Zur faktographischen Einordnung dieses Textes: Ich bin keine Medienwissenschaftlerin, ich schreibe diesen Artikel als Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Christine Goutrié, deren Dokortitel ein Dr.-Ing. in Informatik ist, die viele Jahre als Interaction Designerin Technologien im Designkontext lehrte und die aktuell für Kunst- und Designstudierende herrschaftskritische Räume für den Erwerb von digitalen Kompetenzen in und aus der Interaktion entwickelt. Letzteres erfordert ein ständiges Übersetzen und Öffnen von Grenzen zwischen Herrschaftskritik, digitalen Konzepten, Technologien und Kunst & Design, und zwar in jede Richtung. Dort, wo dieser Text im Weiteren etwas holprig daherkommt, spiegelt er das harte Ringen um diese Übersetzungsleistung wider: das immer wieder neue Wege Suchende im Austausch zwischen mir als lehrender Person und Studierenden, das Suchende, das die künstlerisch-wissenschaftliche Lehre mit unseren persönlichen Erfahrungen verbindet. Weitere faktographische Einordnungen finden sich im Text.

Ich biete im Folgenden keine fertigen Konzepte an, aber ich finde zahlreiche solcher Kreuzungspunkte, wie der Call für das Heft «X | Kein Lagebericht» sie anfragt, in der Faktographie und ihrem interventionistischen Charakter. Wenn Herrschafts- und speziell Rassismuskritik überführt werden soll in machtsensible und antirassistische Praxis im Kontext der Lehre, dann kann Faktographie als Konzept, aber noch mehr als Arbeitsweise und konkrete Praxis ebensolche

¹ Aus dem Call for Papers für den vorliegenden ZfM-Schwerpunkt «X | Kein Lagebericht».

herrschafts- und rassismuskritischen Impulse für die Offenlegung von Positionen und Positionierungen in der Lehre liefern.

Als Lehrende an der weißensee kunsthochschule berlin folge ich inzwischen bell hooks' «allow us to be whole in the classroom».² Deshalb kann ich auf den Themenschwerpunkt auch nur als vollständige, ganze Person antworten und werde demgemäß, den *body-mind split* überwindend, auch in einem wissenschaftlichen Kontext meinen individuellen Erfahrungen, meinem eigenen Weg, meinen Emotionen, meinem Erfahrungswissen von Privilegierung und Diskriminierung Raum geben. Denn wie bell hooks schreibt: «Beyond the realm of critical thought, it is equally crucial that we learn to enter the classroom <whole> and not as <disembodied spirit>».³

Den Weg dahin, als Lehrende, als ganze Person vor den Studierenden stehen zu können, möchte ich aus persönlicher Perspektive beschreiben: Ich bin als *weiße* Person in der DDR, der Deutschen Demokratischen Republik, aufgewachsen, heute zumeist als Ost-Deutschland bezeichnet. Ich war 21 Jahre alt, als das System, in dem ich aufwuchs, einstürzte, kollabierte oder schlicht und einfach endete. Es gab eine sehr kurze Zeit des großen Optimismus in der Bürgerrechtsbewegung, etwas Neues und Eigenes aufzubauen; ich saß damals inmitten von 5000 Menschen im Magdeburger Dom auf dem Boden und war Teil dieses Aufbruchs. Ich erlebte aber auch, wie unsere Hoffnungen unter den Versprechungen des Kapitalismus und den Verheißungen des Geldes sehr schnell begraben wurden. Worauf ich mit diesen Hinweisen hinauswill, ist der dramatische Perspektivwechsel, der Systemwechsel mit all seinen gesellschaftlichen und individuellen Folgen, den das Ereignis des «Mauerfalls» mit sich brachte: Für Menschen, die bis dahin in der DDR gelebt hatten, stand plötzlich alles, wirklich alles auf dem Prüfstand, wobei ich erst in den letzten zehn Jahren gelernt habe, dass meine eigene Sicht auf die dramatischen Veränderungen von 1989 und 1990 eine zwar ostdeutsche, aber viel zu lange eine rein *weiße* war, die die sozialen Kämpfe und Positionierungen diskriminierungserfahrener Communities⁴ ausblendete.

Auf meinem Weg, als *weiß* positionierte Person Rassismus zu verstehen, Dekolonialisierung und *de-westernization* zu lernen, eigenen Rassismus und Eurozentrismus zu verlernen, findet ein Prozess statt: Meine Gefühle ähneln denen von Überwältigung; das Gefühl, inmitten gewaltiger Umbrüche zu stehen, und auch Gefühle von «Alles-in-Frage-Stellen», von «Nichts kann so bleiben, wie ich es gelernt habe», von «Alles muss umgedreht und genau angeschaut werden», die mich sehr an die Gefühle von 1989 und der Zeit danach erinnern: Je mehr ich daran arbeite, desto radikaler empfinde ich den dringend nötigen Systemwechsel und die Größe der Aufgabe.

Ich habe das sehr stark gespürt beim Lesen des Artikels *White Supremacy Culture* von Kenneth Jones und Tema Okun⁵ oder beim Hören von Maisha M. Aumas Vortrag *Dekolonialität als De/Provinzialisierung der Weltauslegungen von rassistisch marginalisierten Wissenskonzexten und Akteur*innen*.⁶ Auch das waren

² bell hooks: *teaching to transgress. education as the practice of freedom*, New York 1994, 193.

³ Ebd.

⁴ Peggy Piesche: 1989 als Gesellschaftslabor, in: dies. (Hg.): *Labor 89. Intersektionale Bewegungsgeschichte* n aus West und Ost*, Berlin 2019, 5–9, hier 6.

⁵ Kenneth Jones, Tema Okun: *White Supremacy Culture*. From *Dismantling Racism: A Workbook for Social Change Groups*, Arbeitspapier auf der Website CWS/Challenge White Supremacy Workshops, 2001, cswshop.org/PARC_site_B/dr-culture.html (9.1.2022); aktualisierte Version: Tema Okun: *White Supremacy Culture*, auf Tema Okuns eigener gleichnamiger Website, 2021, whitesupremacyculture.info/uploads/4/3/5/7/43579015/okun_-_white_sup_culture_2020.pdf (9.1.2022).

⁶ Maisha M. Auma: *Dekolonialität als De/Provinzialisierung der Weltauslegungen von rassistisch marginalisierten Wissenskonzexten und Akteur*innen*, eigene Mitschrift des Online-Vortrags am 9.12.2020 an der TU Berlin, zifg.tu-berlin.de/menue/news_und_veranstaltungen/ringvorlesung_wise20_bildung_dekolonisieren/09122020_maisha_maureen_auma/ (30.9.2021).

Gelegenheiten, bei denen ich jenes Gefühl der Überwältigung ebenfalls körperlich wahrnahm.

Kenneth Jones und Tema Okun untersuchen *white-supremacy*-Strukturen und -Kulturen in Institutionen. Die Liste von typischen Charakteristika, die ich als zutreffend auch auf meine Arbeit innerhalb der Institution erkannte, wurde immer länger und umfasste z. B.:

- «Perfectionism: little time, energy, or money put into reflection or identifying lessons learned that can improve practice, in other words little or no learning from mistakes»
- «Sense of Urgency: reinforced by funding proposals which promise too much work for too little money and by funders who expect too much for too little»
- «Defensiveness: a lot of energy in the organization is spent trying to make sure that people's feelings aren't getting hurt or working around defensive people»
- «Quantity over Quality: discomfort with emotion and feelings»
- «Objectivity: impatience with any thinking that does not appear <logical> to those with power».⁷

Beim Lesen habe ich unablässig vor mich hin gesprochen: Das bin ich, das habe ich auch schon gemacht, das hatte ich überhaupt nicht im Blick. Und vor allem: *White supremacy* ist überall und ich konnte, musste aber bisher nicht darüber nachdenken, das muss aufhören! Das heißt, dass die Begegnung mit diesen Erfahrungen durch Lektüren und wissenschaftliche Auseinandersetzung Identifikationen mit meinen eigenen Erfahrungen hervorrief.

Schon auf ihre erste Frage «Was ist Dekolonialität?» gibt Maisha M. Auma unzählige Antworten:

Dekolonialität ist eine Kritik und eine Praxisform der konstanten Verschiebung. Dekolonialität ist eine Bewegung. DeWesternization, DeImperialization, DeModernity, Thinking Otherwise, DeLinking, Breaking the Western Code, DeCentering, ReLinking [...], Polyzentrische Welten statt eines monozentrischen Weltsystems, pluriversal statt universal: statt University jetzt Pluriversity, Coloniality/Modernity/Decoloniality, Pluriversity vs. Universality.⁸

Ihr Vortrag war so dicht und intensiv, und ich habe Seite um Seite mitgeschrieben, bis ich erschöpft aufgehört und nur noch zugehört habe, weil ich schreibend und denkend die Gedanken nicht allein erfassen konnte, sondern diesem Gefühl von <Alles, was ich zu wissen glaube, gehört auf den Prüfstand> Raum lassen musste.

Ich bin überzeugt, dass es essenziell ist, solche emotionalen Momente auch in meiner Lehre mit meinen Studierenden zu teilen, weil das einerseits für mich immer auch intensive Momente waren, die mich zum Handeln und zur Veränderung veranlasst haben, und andererseits, weil ich damit auch meine eigene Begrenztheit als Subjekt sichtbar mache und Offenheit im Raum der Lehre entstehen kann.

⁷ Jones u. a.: *White Supremacy Culture*.

⁸ Auma: *Dekolonialität als De/Provinzialisierung*.

Aber wie geht das nun alles? Was mache ich in meiner Lehre, wenn ...? Und was schlage ich konkret vor? Ich lehre digitale Medien als Einstieg ins Studium im gemeinsamen Grundlagenjahr der weißensee kunsthochschule berlin für alle Studierenden in den Bereichen Freie Kunst und Design. Vor einigen Jahren habe ich begonnen, das Ganze in einen feministischen digitalen Medienkurs umzuwandeln, in dem ich vor allem Frauen* vorstelle (und den Studierenden sage, dass sie die meisten Männer auf *Wikipedia* finden).

Ich dekonstruiere Stereotype und Vor-Urteile,

- wenn ich die sechs *programmers* des ersten elektronischen Computers ENIAC der 1940er Jahre vorstelle: sechs Frauen, die in den technologischen Diskursen 70 Jahre lang nicht vorkamen,⁹
- wenn ich von den *human computers*¹⁰ berichte: fast ausschließlich Frauen; viele von ihnen *women of color*, die per Hand und nur mit mechanischen Rechenmaschinen komplexe mathematische Berechnungen für das US-amerikanische Militär ausführten (ja, die Ursprungsgeschichte der Programmierung war von Frauen dominiert),
- wenn ich über die wenigstens teilweise durch den Film *Hidden Figures*¹¹ bekannt gewordenen *women of color* bei der NASA der 1950er und 60er Jahre berichte,
- wenn ich auf Anteile an weiblichen Studierenden im Informatikstudium Mitte der 1980er Jahre hinweise: knapp 40 Prozent in den USA,¹² um die 50 Prozent in der DDR;¹³ die Zahl lag in der Bundesrepublik unter 20 Prozent und ist seither nur minimal gestiegen,¹⁴
- wenn ich BIPoC-Programmierer_innen und -Tech-Aktivist_innen vorstelle usw.

Dieser Ansatz funktioniert. Viele Studierende, die niemals dachten, dass sie sich das Programmieren zutrauen würden, glauben mir am Ende, wenn ich ihnen sage: Es ist nicht euer Fehler, dass ihr noch nicht programmiert habt. Es ist die Propaganda da draußen: Es ist Sexismus, Rassismus, Klassismus, Ableismus ... Es entstehen in der Lehrsituation inklusivere Räume, in denen der Mythos der natürlichen Begabung ausgesetzt scheint (für einen Moment).

Es ist mühsam und aufwendig, dieses kritische Wissen auszugraben und verfügbar zu machen und auch ich leiste diese Arbeit konzentriert erst seit einigen Jahren. Aber was ich am Anfang ganz unbewusst neben der inhaltlichen Recherche und Lehre zusätzlich getan habe, war, über mich selbst zu reden, über meinen eigenen Lernweg, über meinen eigenen Weg der Entdeckung, über die Beschämung wegen meines eigenen Unwissens, über die Anlässe, aus denen ich neue Perspektiven entdecken konnte, die mir auch nicht beigebracht wurden, über meinen Weg des Verlernens sexistischer, rassistischer, ableistischer, klassistischer Konzepte. Manchmal ist es ein <Das habe ich auch erst vor zwei Jahren herausgefunden, obwohl ich seit mehr als 30 Jahren in diesem Feld arbeite und vor mehr als 35 Jahren Informatik studiert habe> oder ein <Darauf hat mich erst neulich eine *woman of color* hingewiesen und es war mir sehr unangenehm, hat

⁹ *The Computers: The Remarkable Story of the ENIAC Programmers*, Regie: Kathie Kleiman, USA 2016, vimeo.com/jondemand/eniac6 (24.3.2022).

¹⁰ Janet Abbate: *Recoding Gender. Women's Changing Participation in Computing*, Cambridge 2012, 12.

¹¹ *Hidden Figures*, Regie: Theodore Melfi, USA 2016.

¹² Steve Henn: *When Women Stopped Coding*, in: NPR: Planet Money Podcast, 21.10.2014, npr.org/sections/money/2014/10/21/357629765/when-women-stopped-coding (30.9.2021).

¹³ Britta Schinzel: *Kulturunterschiede beim Frauenanteil im Studium der Informatik. Teil II: Informatik in Deutschland*, 2004, mod.iig.uni-freiburg.de/cms/fileadmin/publikationen/online-publikationen/Informatik.Frauen.Deutschland.pdf (30.9.2021).

¹⁴ Julius-David Friedrich u. a.: *Frauen in Informatik: Welchen Einfluss haben inhaltliche Gestaltung, Flexibilisierung und Anwendungsbezug der Studiengänge auf den Frauenanteil?*, Arbeitspapier Nr. 200, Centrum für Hochschulentwicklung, Gütersloh 2018, che.de/wp-content/uploads/2018/04/CHE_AP_200_Frauen_in_Informatik.pdf (30.9.2021).

mir aber sofort eingeleuchtet» oder ein «Das hatte ich 20 Jahre lang überhaupt nicht auf dem Schirm und ich frage mich, wie konnte ich das nicht wissen?», das neue Räume für Gespräche und Diskussionen eröffnet. Diese Verweise auf mein eigenes Erleben und auf die Lern- und Verlern-Prozesse verschieben den Fokus von dem Anspruch *decolonise the curriculum* zu *decolonise the teacher* und auf meine Verantwortung.

Da ich mich auch im Arbeitskontext als geoutete Lesbe* und *gender-nonconforming* Person bewege, fällt es mir relativ leicht, Sexismus oder Homophobie zu thematisieren oder andere Formen von Diskriminierung, von denen ich selbst betroffen bin. Aber es ist viel schwieriger und ich bin viel unsicherer dabei, über meine Privilegien zu sprechen und über Diskriminierungen, bezüglich derer ich über kein Erfahrungswissen verfüge. Das ist es, was Nana Adusei-Poku «the work» nennt: ««The work» means to start the reflection where it hurts the most – to look at our entangled Histories without losing track of the consistent intersectional power dynamics that reproduce themselves on a global scale». *Where it hurts the most*: meine Privilegien!

Und hier kommt jetzt die Faktographie ins Spiel: Wir hatten ein *critical-diversity*-Projekt an unserer Kunsthochschule, in dem ich mit Studierenden, Lehrenden, Beschäftigten und externen Expert_innen gearbeitet habe. Wir haben Hito Steyerls Text *Ästhetik des Widerstands* gelesen;¹⁶ dabei bin ich auf die Faktographie gestoßen und mein Interesse war geweckt, mich mit einer in der Sowjetunion entwickelten Medienpraxis auseinanderzusetzen. Ich vermute, dass mich mein ostdeutscher Hintergrund dazu motiviert hat, denn auch in mir wirken die zahlreichen Abwertungen des Ostens nach und ich spüre Interesse an einer Wiederaneignung verwestlichter Räume.

Faktographie wurde in den 1920er Jahren in der Sowjetunion von Künstler_innen, Schriftsteller_innen, Fotograf_innen sowie Filmemacher_innen begründet. Der Begriff Faktographie kombinierte das «Schreiben mit Licht»¹⁷ aus der Fotografie mit dem «Niederschreiben von Fakten»¹⁸ der Literatur. Faktographie versuchte, ein «neutrales», wenn auch nicht objektives Bild der Welt zu präsentieren. «Neutral» meinte dabei, eine subjektive Sicht auf die Welt zu zeigen, aber gleichzeitig eben auch die Fakten, die zu den Ergebnissen geführt hatten: die aktive Autor_innenschaft und die manipulativen Methoden, den Apparat. Die Faktograph_innen konzentrierten sich darauf, Menschen in ihrem Alltag mit möglichst vielen verfügbaren Fakten zu zeigen, und enthüllten aber gleichzeitig auch, wie diese Fakten dokumentiert wurden. Besonders in Filmen wurde damit experimentiert, nicht nur zu zeigen, was die Kamera «sieht», sondern auch, wo genau die Kamera steht, wohin sie gerichtet ist, mit welchen Einstellungen gefilmt wird. Konkret auf die Lehre bezogen heißt das für mich z. B. darauf hinzuweisen, dass meine Recherchen durch meine Sprachen Deutsch und Englisch eingeschränkt sind, dass sie durch meine eigenen Erfahrungen und Interessen gelenkt sind oder dass meine Positionierungen meine Erfahrungen begrenzen. Nicht das Ergebnis, sondern so viel als möglich über

¹⁵ Nana Adusei-Poku: Everyone Has To Learn Everything Or On Emotional Labor, in: dies., Teana Boston-Mammah, Jan van Heemst, Esma Moukhtar: *WdKA makes a Difference*, Reader 2017, 27–30, hier 28, blog.zhdk.ch/artschooldifferences/files/2017/10/WdKaMakesADifference-Reader2017.pdf (30.9.2021).

¹⁶ Hito Steyerl: Ästhetik des Widerstands? Künstlerische Forschung als Disziplin und Konflikt, in: *transversal*, Nr. 3, 2011: art knowledge: overlaps and neighbouring zones, transversal.at/transversal/0311/steyerl/de (30.9.2021).

¹⁷ Margarete Vöhringer: *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*, Göttingen 2007, 149.

¹⁸ Ebd.



den Prozess zu enthüllen war zentral für die Faktographie. Deshalb auch standen die Faktograph_innen in existenziellem Konflikt mit dem sozialistischen Realismus (in dem sie am Ende unterlagen), der auf Held_innengeschichten und Inszenierungen setzte.

Ich behaupte, dass wir Konzepte der Faktographie auf unsere antidiskriminatorische Arbeit übertragen können, ja müssen; dass wir offenlegen und faktographisch berichten, was unsere Lehrtätigkeit beeinflusst: unsere Annahmen, die Einflüsse auf unser Denken, unsere Positionierungen, unsere Privilegien, unsere Diskriminierungserfahrungen, unsere Wissensquellen, unsere Methoden und Werkzeuge, unsere Sackgassen, unsere scham- oder schuldbesetzten Erkenntnisse; insgesamt eine ehrliche, faktographische Beschreibung unseres eigenen Erkenntnisweges – wohl wissend, dass das immer nur begrenzt möglich ist, nicht zuletzt auch wegen der Begrenztheit ökonomischer Ressourcen. Solch eine faktographische Offenlegung unterstützt die antidiskriminatorische Arbeit nicht nur in der künstlerisch-wissenschaftlichen Lehre, sondern auch in der Interaktion mit der Institution, in meinem Fall der Kunsthochschule.

Um zu verstehen, welche Impulse die Faktographie dafür liefern kann, ist ein detaillierterer Blick in ihre Entwicklung und Geschichte hilfreich. In der 1923 von Vladimir Majakovskij und Ossip Brik gegründeten Zeitschrift *LEF* (ЛЕФ), die *Linke Front der Künste* (Левый фронт искусств), erschien bereits die «Literatur des Fakts».¹⁹ Faktographie wurde von den sowjetischen Avantgardist_innen vorangetrieben als Gegenstrategie zum nach Lenins Tod 1924 aufblühenden Lenin-Kult, in dessen Zuge eine «Kommission für die Unsterblichkeit der Erinnerung an W. I. Lenin» eingesetzt wurde, die für eine idealisierende und monumentale Erinnerungskultur stand. Die Avantgardist_innen waren überzeugt, dass eine realistische, möglichst ungefilterte Präsentation Lenins durch die zahlreichen unredigierten Dokumente seines privaten Lebens und seiner Arbeitstätigkeit (Fotos, Texte, Grammophon- und Filmaufnahmen, Schreibblöcke, Notizen etc.) ein umfassenderes Bild von ihm zeichnen könnte. Diese «Strategie der Präsentation der Realität [...] nannten sie «Faktographie»».²⁰

Abb. 1/2 Still aus *Der Mann mit der Kamera*, Regie: Dziga Vertov, Sowjetunion 1929. Die Position und die Bewegung der Filmkamera werden von einer anderen Kamera aufgenommen und damit Teil des faktographischen Films.

¹⁹ Ebd., 150.

²⁰ Ebd., 149.

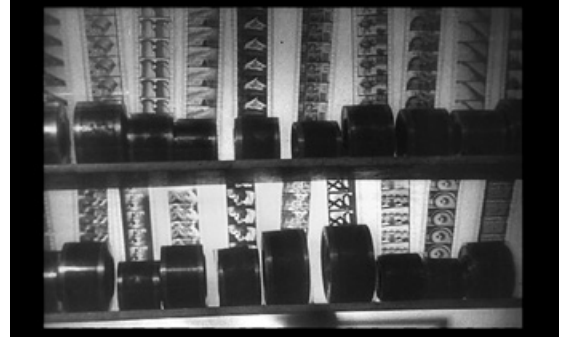


Abb. 3 Still aus *Der Mann mit der Kamera*: Kameralinse mit genauer Bezeichnung des Objektivs

Abb. 4 Still aus *Der Mann mit der Kamera*: Der Schnittraum

Da die *LEF* schon 1925 aus politischen Gründen wieder eingestellt wurde, unternahm Majakovskij 1927 mit der Zeitschrift *Neue LEF* (НОВЫЙ ЛЕФ) einen zweiten Versuch, mit dem klaren Fokus auf dokumentarisches Arbeiten in Kunst und Literatur. Doch auch die *Neue LEF* wurde schon 1928 wieder verboten. Trotzdem inspirierte dieser <neutrale> Zugang zur Wirklichkeit Künstler_innen in vielen Bereichen auch weiterhin und sie erweiterten diese Bereiche bzw. verbanden sie untereinander. Schriftsteller_innen wie Brik <zählte[n] <Biographien, Memoiren und Protokolle> als faktographische Texte auf, [Sergej] Tret'jakov fügte die Gattungen <Tagebuch, Reisebericht, Skizze, Artikel, Feuilleton, Reportage, Untersuchung, dokumentarische Montage> hinzu.²¹ Tret'jakov war es auch, der vorschlug, in die Kolchosen zu gehen, in die Fabriken und vor Ort so viele Informationen und eben Fakten wie möglich zu sammeln und in den verschiedenen Formen festzuhalten – ein Vorschlag, den er auch selbst beherzigte. Es ging den Faktograph_innen darum, Menschen in ihrem Alltag und den sie umgebenden Produktionsprozessen zu zeigen. Die von Tret'jakov geforderte Prozesshaftigkeit betont auch Andreas Guski:

Die von ihm [dem faktographischen Text] dargestellten Prozesse dürfen nicht verkürzt oder dadurch verfälscht werden, dass sie von Anfang an auf ein Happy-end oder ein anderes effektvolles Finale hin konzipiert sind. Der Text muss ebenso offen bleiben, wie die von ihm dokumentierte Gegenwart offen ist für eine noch zu bewältigende Zukunft.²²

Eine Strategie der Faktographie war es, den Prozess der Beobachtung und die verschiedenen möglichen Beobachtungsstandpunkte offenzulegen, um die Konstruiertheit oder die notwendige Entscheidung des jeweiligen Beobachtungsstandpunktes sichtbar zu machen. So zeichnete z.B. der Fotograf Aleksandr Rodčenko alle Ansichten der Architektur seines Wohnhauses, die seiner Kamera prinzipiell zugänglich wären, auch die unüblichen.

||||||| Kreuzungspunkt²³ || Wie sieht unser Beobachtungsstandpunkt in der Lehre aus? Für welchen entscheiden wir uns und warum? Legen wir offen, welche Positionierungen, welches Wissen, welche Erfahrungen und welche

²¹ Ebd., 151.

²² Andreas Guski: *Literatur und Arbeit. Produktionsskizze und Produktionsroman im Russland des 1. Fünfjahrplans (1928–1932)*, Wiesbaden 1995, 128.

²³ Mit <Kreuzungspunkt> nehme ich Bezug auf meine Einführung, in der ich einen Kreuzungspunkt von antidiskriminatorischer Lehre und Faktographie anbiete.



Reflexionsprozesse unseren Standpunkt in der Welt und als Lehrende bestimmen, und wichtiger noch: Legen wir offen, welche Erfahrungen und Standpunkte in unserer Lehre fehlen?

Wegen der Forderung nach Detailinformationen «will schließlich auch Tret'jakov Verfahren der <anhaltenden filmischen Beobachtung> den tatsächlichen, nicht zeitlich gerafften oder kausal verkürzten <Gang der Geschichte>, authentische <soziale Prozesse> in Bild und Text festhalten».²⁴ Es ging zentral darum, «jene tatsächlich ablaufenden <sozialen Prozesse> festzuhalten, die im üblichen Propagandafilm gemeinhin geschnitten werden und <außerhalb der Filmgrenzen> bleiben».²⁵

||||| Kreuzungspunkt || Wie schaffen wir es, dass authentische soziale Prozesse in unserer Lehre ihren Raum und Platz haben, dass wir sie nicht außen vor lassen oder gar ausschneiden?

Zentral für die Faktographie (auch in deutlicher Abgrenzung zum Realismus) war es, neben den Errungenschaften auch die Misserfolge oder Konflikte zu dokumentieren: «Die Faktannähe bedeutete aber auch, dass die Schriftsteller sich von den Gegebenheiten des Arbeitslebens, von den Konflikten der Produktion bestimmen lassen sollten».²⁶

||||| Kreuzungspunkt || Zeigen wir in unserer antirassistischen Praxis und Lehre auch die Misserfolge, eigenes Nicht-Wissen, peinliche Entdeckungen usw.?

Für meinen Kunsthochschulkontext sehr relevant sind die faktographischen Arbeiten von Dziga Vertov und seiner Frau Elizaveta Svilova, die gemeinsam mit Mikhail Kaufman (Vertovs Bruder) experimentelle Filme produzierten, welche nicht nur das Alltagsleben der Menschen im faktographischen Sinne zeigten, sondern auch die verwendete Technik zum Subjekt im Film machten und damit die technologische Gemachtheit des Bewegtbildes dekonstruierten. In der Literatur wird größtenteils zuerst von Vertov berichtet und dann ergänzend die Zusammenarbeit mit seiner Ehefrau angemerkt. Svilova²⁷ arbeitete auch als Regisseurin, vor allem aber als Cutterin. Im Kontext der gemeinsamen experimentellen Filme, die von dem mithilfe der neuen Montagetechnik

Abb. 5 Still aus *Der Mann mit der Kamera*: Schneiden des Films

Abb. 6 Still aus *Der Mann mit der Kamera*: Elizaveta Svilova im Schnittraum

²⁴ Guski: *Literatur und Arbeit*, 134.
²⁵ Ebd., 130.

²⁶ Reinhard Lauer: *Kleine Geschichte der russischen Literatur*, München 2005, 193.

²⁷ Feministischer Einschub: In ihrem englischsprachigen Wikipedia-Eintrag (ein deutscher existiert nicht) wird bereits im zweiten Satz darauf hingewiesen, dass sie wohl am ehesten bekannt sei für die Zusammenarbeit mit ihrem Mann, während auf seinem deutschen Wikipedia-Beitrag seine Zusammenarbeit mit ihr am Anfang gar nicht und dann nur im biografischen Teil ganz kurz erwähnt wird, en.wikipedia.org/wiki/Elizaveta_Svilova und de.wikipedia.org/wiki/Dziga_Wertow (30.9.2021).

unterschiedlich rhythmisierten Schnitt lebten, darf ihr Einfluss und Anteil keinesfalls unterschätzt werden; dies wird z. B. von Julia Wright ausführlich gewürdigt.²⁸

Im Kontext der Faktographie wird aber zumeist nur der als David Abeljevich Kaufman geborene, sich später selbst Dziga Vertov nennende Regisseur als ein Hauptvertreter der Faktographie genannt. Seinen Namen hatte er abgeleitet von «vertet»,²⁹ wie die Drehkurbel an der Kamera, und «dziga»,³⁰ wie das Geräusch der Filmrolle im Montageapparat oder Filmprojektor. Vertov produzierte zahlreiche Wochenschauen unter dem Titel *Kino-Prawda* (*Kino-Wahrheit*), in denen er bereits faktographische Projekte vorwegnahm, aber sein faktographisches Hauptwerk entstand mit *Svilova* von 1926 bis 1928 und wurde 1929 uraufgeführt: *Der Mann³¹ mit der Kamera* (Человек с киноаппаратом).³² «Obwohl Vertov für seinen dokumentarischen Stil angefeindet wurde, zeichnete er den *Mann mit der Kamera* im Untertitel als *Film-Feuilleton* aus, um zu verdeutlichen, dass er sich, seinen faktographischen Grundsätzen treu bleibend, viel mehr als Journalist denn als Künstler verstand», schreibt Margarete Vöhringer und verweist auch auf einen weiteren Untertitel: *ein Experiment mit Film*.³³

Aber *Der Mann mit der Kamera* war mehr als ein Film-Experiment; er klärte auch auf über die technischen Verfahren, die konkrete Kamera, ihre Einstellungen, z. B. die Blende, die konkrete Aufnahmesituation, das Stativ und auch den Schnittraum, in dem der finale Film entstand. Im Schnittraum wurde *Svilova* ausführlich in Aktion gezeigt, der Film wechselte zwischen Filmszene und der Dokumentation ihrer Entstehung hin und her. Die gegenseitige Bedingtheit von Technik und Wahrnehmung wurde unmittelbar deutlich; damit hob Vertov den Apparat «als das seine subjektive Sicht der Wirklichkeit strukturierende Medium hervor».³⁴

||||||| Kreuzungspunkt || Wie schaffen wir es, dass die Perspektive, aus der heraus wir lernen, sprechen und diskutieren, sichtbar wird und mehr noch: dass sichtbar wird, warum wir aufgrund unserer Positionierung in der Welt und unserer bisherigen Erfahrungen eben zu diesem konkreten Zeitpunkt nur aus dieser Perspektive agieren können? Zeigen wir «unsere Kamera mit ihren Einstellungen», durch die wir auf die Welt schauen?

Die Faktographie hat sich über die Zeit der 1920er Jahre und die sowjetischen Avantgardist_innen hinaus als faktuales Erzählen erhalten. Ein prominentes Beispiel dafür ist Christa Wolfs *Ein Tag im Jahr. 1960–2000*.³⁵ Sie startete dieses Projekt als Antwort auf den Aufruf der Moskauer Zeitung *Izvestija*, der 1960 an die Schriftsteller_innen der Welt erging, sie mögen einen Tag dieses Jahres, nämlich den 27. September, so genau wie möglich beschreiben. Das war eine Wiederaufnahme des Unternehmens *Ein Tag der Welt*, das Maxim Gorkij 1935 begonnen hatte.³⁶ In ihrem Vorwort, das Wolf 2003 verfasste, beschrieb sie selbst den Vorgang als faktographisch und erläuterte, wie schwer ihr die Konsequenz dieser Herangehensweise fiel:

²⁸ Julia Wright: Making the Cut. Female Editors and Representation in the Film and Media Industry, in: CSW Update Newsletter, University of California: Center for the Study of Women, 2009, escholarship.org/uc/item/0p23k795 (30.9.2021).

²⁹ Vöhringer: *Avantgarde und Psychotechnik*, 160.

³⁰ Ebd.

³¹ Feministischer Einschub: Warum wird auf Deutsch Человек immer mit «Mann» übersetzt? Человек bedeutet «Mensch», «Menschenkind», «Person» oder auch «Mann», aber keineswegs nur «Mann».

³² *Der Mann mit der Kamera*, Regie: Dziga Vertov, Sowjetunion 1929. Der Film kann mit engl. Untertiteln für die Texttafeln im Internet Archive gestreamt werden, archive.org/details/ChelovekskinoapparatomManWithAMovieCamera (30.9.2021).

³³ Vöhringer: *Avantgarde und Psychotechnik*, 155.

³⁴ Ebd., 156.

³⁵ Christa Wolf: *Ein Tag im Jahr. 1960–2000*, Frankfurt/M. 2008.

³⁶ Brigitte Obermayr: *Datumskunst: Datierte Zeit zwischen Gegebenem und Möglichkeit. Betrachtungen anhand der russischen/sowjetischen Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2021, 137.

Ein Tag in einem jeden Jahr wenigstens sollte ein zuverlässiger Stützpfiler für das Gedächtnis sein – pur, authentisch, frei von künstlerischen Absichten beschrieben [...]. Indem ich punktuell, in regelmäßigen Abständen, einen Befund erhob, mochte sich mit der Zeit eine Art Diagnose ergeben. [...] Der Versuchung, frühere Fehlerurteile, ungerechte Einschätzungen aus heutiger Sicht zu korrigieren, mußte ich widerstehen ... Dagegen bedurfte es eines ausdrücklichen Entschlusses, diese Aufzeichnungen zu publizieren, in denen das <Ich> kein Kunst-Ich ist, sich ungeschützt darstellt und ausliefert – auch jenen Blicken, die nicht von Verständnis und Sympathie geleitet sind.³⁷

Hier findet sich die Verbindung zu bell hooks und ihren Forderungen dazu wieder, wie wir Lehrenden uns in den Raum der Lehre stellen sollten:

In my classrooms, I do not expect students to take any risks that I would not take, to share in any way that I would not share. When professors bring narratives of their experiences into classroom discussions it eliminates the possibility that we can function as all-knowing, silent interrogators [...]. It is often productive if professors take the first risk, linking confessional narratives to academic discussions so as to show how experience can illuminate and enhance our understanding of academic material.³⁸

Auch wenn Wolf ihr Projekt nicht von Anfang an zur Veröffentlichung bestimmt hatte, folgte sie dem aktivistischen Charakter der Faktographie: «Sie [die Aufzeichnungen] wurden auch zu einer Übung gegen Realitätsblindheit.»³⁹ Ein aktives und bewusstes faktographisches Vorgehen mindert zumindest die Gefahr, nur Vertrautes zu reproduzieren.

Persönlich möchte ich im Film *Mann mit Kamera* die Szenen im Schnittraum und den Tanz der Kamera auf den Beinen des Stativs hervorheben, weil sie dokumentarisches, prozesshaftes und experimentelles Arbeiten zuspitzen und die Offenlegung der Konstruiertheit des Films aus verschiedenen Perspektiven feierten. Können wir heute, wie die Faktograph_innen,

- die Position der Kamera offenlegen?
- unsere Positionierungen offenlegen?
- offenlegen, woraus unser jeweils individueller Film besteht?
- offenlegen, wer die Bilder ausgewählt hat?
- offenlegen, wer sie wie zusammengeschnitten hat?
- und auch das offenlegen, was diese, unsere Kamera mit diesem Objektiv auf diesem Stativ eben auch *nicht* zu erfassen in der Lage ist?

Die Impulse der Faktographie ermutigen mich, offener und ehrlicher, aber auch experimenteller als ganze Person aufzutreten und meine eigene <Gemachttheit> zur Diskussion zu stellen, was immer nur eine Annäherung sein kann. Ich tue das in meiner Lehre verlässlich zu Beginn mit jeder neuen Gruppe im *talking-group*-Format mit folgenden Einstiegsfragen: «Mit welchen Orten fühlst du dich verbunden⁴⁰ und auf welchem Weg bist du an die weißensee gekommen? Was hat es dir dabei schwer gemacht, was leicht?» In meinen Antworten auf diese Fragen versuche ich, die Konstruiertheit <meines Films> wie die Faktograph_innen offenzulegen und bell hooks zu folgen, indem ich das Risiko

³⁷ Wolf: *Ein Tag im Jahr*, 11.
³⁸ hooks: *teaching to transgress*, 21.
³⁹ Wolf: *Ein Tag im Jahr*, 10.
⁴⁰ Diese Frage ist inspiriert vom TED-Talk von Taiye Selasi: *Don't ask where I'm from, ask where I am a local*, Video auf der Website der TED Conference, 2014, [ted.com/talks/taiye_selasi_don_t_ask_where_i_m_from_ask_where_i_m_a_local](https://www.ted.com/talks/taiye_selasi_don_t_ask_where_i_m_from_ask_where_i_m_a_local) (g.1.2022).

eingehende und versuche, mich ganz zu zeigen, damit auch die Studierenden sich möglichst ganz zeigen können.

Mit einem Zitat von Devin Fore kehre ich zu meinen Eingangsüberlegungen zurück:

Immer wieder hat Dokumentation in historischen Krisen- und Umbruchmomenten herausragende Blütezeiten erlebt. Sie ist zugleich Stimme und Kompass einer Gesellschaft in extremen, nicht nur kollektiver Ausdruck der aus der Modernisierung hervorgehenden Agonien, sondern auch ein zu deren Überwindung geeignetes Instrument. Dann nämlich, wenn hergebrachte Wissensformen und Kommunikationsprotokolle nicht mehr taugen, die Gegenwart sinnstiftend zu erklären, stellt Dokumentation den Zusammenhang von erlebter, empirischer Erfahrung und deren symbolischer Repräsentation, zwischen Leben und Bewusstsein, wieder her. [...] Als sich also die sowjetische Gesellschaft in die Zukunft vorantastete, entstand aus dem Kontext allgemeiner Desorientierung jene Bewegung, die von ihren Begründern als <Faktographie> bezeichnet wurde: ein dokumentarischer Kreuzzug, der bis heute in seiner Robustheit und theoretischen Durchdrungenheit unübertroffen geblieben ist.⁴¹

Faktographie entstand in Zeiten epochaler gesellschaftlicher Veränderungen, sehr polarisierter gegensätzlicher Positionen, wie z.B. Bolschewiki vs. Menschewiki, Bolschewiki vs. orthodoxe Kirche, bäuerliche Strukturen vs. Industrialisierung oder sozialistischer Vielvölkerstaat vs. russisches Imperium.⁴² Wenn wir antirassistische Praxis als epochalen Veränderungswunsch anerkennen, dann können Methoden und Konzepte der Faktographie geeignete Werkzeuge für diese enorme Arbeit sein, um «die komplexen Über-Lagerungen von Verhältnissen und Schichten, von Positionen, Bedingungen, Zuständen und Status» sichtbar zu machen,⁴³ weil genau das eine zentrale Forderung der Faktographie war. Andere Konzepte haben diese Ideen weiterentwickelt: so etwa Donna Haraways «situiertes Wissen», wenn sie 1988 feststellt, «dass Wissen auf jeder Ebene seiner Artikulation eine situierte Auseinandersetzung ist», und auch auf «Faktizität» verweist oder auf Katie King und ihren «Apparat der literarischen Produktion».⁴⁴ Oder Karen Barad, die 2007 den von Haraway eingeführten Begriff der <Diffraktion> konkretisiert als ein «Analysewerkzeug, das die Effekte von Differenz beachtet und auf sie eingeht».⁴⁵

Ein Blitzlicht aus meiner Lehre: Ich lehre das binäre Zahlensystem aus Nullen und Einsen. Ich leite es her aus der Analogie des Dezimalsystems, wie wir in der Grundschule gelernt haben, mit den Einsern, den Zehnern, den Hunderten zu rechnen. Daraus leite ich das binäre Rechnen mit 8 Bit, also 1 Byte ab: Das verstehen die meisten Studierenden intellektuell. Dann aber spielen wir das lebendige Byte: Acht Freiwillige ordnen sich im Raum nebeneinander zu einem Byte und besitzen ihren individuellen Stellenwert: 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64 und 128. Stehend repräsentieren sie eine 1, hockend eine 0. Die anderen Studierenden rufen ihnen nun eine dezimale Zahl zu, die die acht Freiwilligen als lebendiges Byte als Folge von Einsen (stehend) und Nullen (hockend) darstellen müssen: Das führt zu Diskussionen, bis die binäre Zahl «steht». Diese körperliche Erfahrung, spätestens das Spielerische eröffnet das Verständnis für binäre Zahlen

⁴¹ Devin Fore: Die Emergenz der sowjetischen Faktografie, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 89, Nr. 3, 2015, 376–403, hier 377.

⁴² Vgl. auch Susanne Schattenberg, Maike Lehmann, Alexandra Oberländer: Der Sieg der Bolschewiki, in: *Informationen zur politischen Bildung*, Nr. 322, 2014: Sowjetunion I: 1917–1953, bpb.de/izpb/189545/der-sieg-der-bolschewiki (2.12.2021).

⁴³ Vgl. Call for Papers zu diesem Schwerpunkt «X | Kein Lagebericht».

⁴⁴ Donna Haraway: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/M., New York 1995, 73–97, hier 95.

⁴⁵ Karen Barad: Diffraktionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht, in: Corinna Bath u. a.: *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*, Berlin, Münster 2013, 27–67, hier 29.

bei allen Studierenden. Am Ende erzähle ich, woher ich dieses Spiel kenne: Ich habe es als Informatik-Studentin in der DDR mit meinen Kommiliton_innen auf Partys als Wettbewerb gespielt, bei dem jeweils mehrere lebendige Bytes gegeneinander antraten.

Diese Erzählung ruft meist lautes Lachen hervor, doch passiert auch etwas Faktographisches: Ich kann dieses Spiel so lehren, weil ich in der Lehre mit meiner ganzen Person und meiner ganzen Geschichte stehe, weil ich dieses Gefühl von Informatik-Partys an der TU Dresden wachrufen kann, bei denen 50 Prozent Frauen waren, weil mein situiertes Wissen einer Gesellschaft entstammt, in der Frauen selbstverständlich vor dem Computer saßen, mein situiertes Wissen sich aber auch aus der Erfahrung speist, mit 5000 anderen Menschen im Magdeburger Dom gesessen zu haben, und später auch aus einem kritischen Blick auf meine Privilegierungen. Faktographisch gesprochen ist unser Spiel nicht kontextlos oder rein mathematisch, sondern meine Kontextualisierung durch Verweis auf die Partys, so lustig sie auch klingen mag, ordnet das Spiel vielschichtig in einen historischen und herrschaftskritischen Kontext ein. In dieser Lehrsituation kann ich durch das Lachen und das körperliche Erleben didaktisch den dominanten Diskurs aufbrechen: Der *body-mind split* löst sich in einem Lachen auf.

Wenn wir im Kontext der künstlerisch-wissenschaftlichen Lehre das Konzept des situierten Wissens auf die Faktographie selbst anwenden, dann eben auch auf die Person hinter der Kamera: Человек. Studierende holen den *weißen, cis**-, *endo**-, *able**-geschlechtlichen⁴⁶ heterosexuellen Mann hinter der Kamera faktographisch aus seiner Partialität und wenden die Faktographie auf sich selbst an, indem sie lernen, die Einstellungsmöglichkeiten und Positionierungen und das damit verbundene situierte Wissen offenzulegen und damit die Multiversalität ihrer und aller Positionierungen, Einstellungen und Erfahrungen als unabdingbare und relevante Grundlage der Gestaltung zu erfahren.

⁴⁶ Als *endo** werden Personen bezeichnet, die nicht *inter**-geschlechtlich sind; vgl. dazu Dominic Frohn u. a.: «Inter* im Office?!» Die Arbeitssituation von *inter** Personen in Deutschland unter differenzieller Perspektive zu (*endo**) LSBT*Q+ Personen, hg. v. IDA | Institut für Diversity- & Antidiskriminierungsforschung, 2020, antidiskriminierungsstelle.de/SharedDocs/downloads/DE/publikationen/Expertisen/arbeitssituation_inter_Personen.pdf (30.1.2022).