

DOKUMENT UND DOKUMENTARISCHES

Einleitung in den Schwerpunkt

I.

Ein Schwerpunkt über Dokument und Dokumentarisches signalisiert von vornherein, dass es darum gehen soll, die Thematik nicht primär oder gar ausschließlich als eine gattungstheoretische zu verhandeln. Statt von der vermeintlichen Stabilität ausdifferenzierter Gattungen und Genres, etwa des Dokumentarfilms, auszugehen, verpflichten sich die Beiträge des Schwerpunkts auf eine zugleich medientheoretische und operative Perspektive. Zum einen nämlich ist seit der Erfindung technischer Analogmedien der Wirklichkeitsbezug und damit die <dokumentarische Qualität> audiovisueller Praktiken ein beständiger Bezugspunkt medientheoretischer Reflexion, die sich die in der Dokumentarfilmdiskussion lange vorherrschende Unterscheidung von dokumentarischen und fiktionalen Darstellungsmodi nicht vorgeben lassen kann. Zum anderen haben die medienwissenschaftlichen Reflexionen auf das Dokumentarische von einem *operative turn* profitiert,¹ der die ontologischen Fallstricke der Frage des dokumentarischen Wirklichkeitsbezugs und der Abgrenzbarkeit einer Sphäre der «Bilder des Wirklichen»² (etwa von solchen der Imagination) vermeidet oder mindestens der Reflexion unterzieht. Die dem Dokumentarischen durchaus eigene Autorität wird durch die Untersuchung der Verfahren beschreibbar, die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken, Diskurse und Ästhetiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente so arrangieren, dass ein Wirklichkeitseffekt attestiert werden kann.

Das Dokumentarische verweist zum einen auf eine lange Tradition europäischer Rhetorik, in der Verfahren ausgebildet wurden, die es dem Medium der Sprache ermöglichen sollten, auch komplexe und per se unanschauliche Sachverhalte sinnfällig <vor Augen zu stellen>, wobei bereits in den Gründungsdokumenten der Ästhetik die Bedeutung von experimentalen Vorrichtungen und Sinnesapparaturen herausgestellt werden, die «evidentielle Präsenzformen» auch in der Naturforschung ermöglichen.³ Rhetorik ist damit, lange vor der Erfindung der Medienwissenschaft, eine Disziplin, die die Sprache auf ihre

¹ Thomas Austin, Wilma de Jong (Hg.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, Berkshire (Open Univ. Press) 2008.

² Vgl. dazu Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin (Vorwerk) 1998.

³ Vgl. dazu Rüdiger Campe, *Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant*, in: Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer (Hg.), «Intellektuelle Anschauung». *Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld (transcript) 2006, 25–43, hier 32.

Fähigkeit zur Erzeugung <halluzinatorischer> Sinnlichkeiten und damit auf ein <Übermaß an Wirklichkeit> hin beobachtet und zuzurichten erlaubt. Die rhetorische Perspektive kommt aber auch in den medienwissenschaftlichen Befragungen dokumentarischer Wirklichkeitseffekte zur Geltung, da sie die Vorstellung eines pauschalen Wirklichkeitsbezugs technischer Analogmedien zurückweist, um die Techniken seiner Formung und «Zurechtmachung» (Nietzsche) freizulegen, und sich damit in ein Spannungsfeld zu den Annahmen einer prinzipiellen Indexikalität des fotografischen Bildes und einer «Botschaft ohne Code»⁴ setzt. Bereits etymologisch verweist das Dokumentarische (lat. *docere*)⁵ auf eine fundamentale Ambivalenz, die es zwischen dem Versprechen auf ein perfektes Analogon, also eine authentische, evidente oder direkte Wirklichkeitswiedergabe auf der einen und einer oft nur schwer greifbaren Mitteilungs- oder Zeigeabsicht sowie den damit verbundenen Selektions-, Rahmungs- und Signiermechanismen auf der anderen Seite changieren lässt. Im Zentrum der Beiträge des Schwerpunkts stehen daher die Techniken, Materialien, Apparate, Praktiken, Institutionen, Fertigkeiten und Gesten, die das Profil einer historisch und kulturell höchst variablen dokumentarischen Performanz formen.

So sehr dokumentarische Operationen auch eine rhetorische Signatur aufweisen, muss doch daran erinnert werden, dass technische Analogmedien (man denke nur an die Chronofotografie) ihr Wirklichkeitsversprechen zunächst in einem epistemischen bzw. <deskriptiven> Kontext unter Beweis stellen sollten. Tom Gunning hat in seinen Überlegungen *Vor dem Dokumentarfilm* eine spezifische «Ästhetik der <Ansicht>» beschrieben, um innerhalb des Feldes nicht-fiktionaler Filme eine frühe Entwicklung zu erfassen, in der die Kamera gleichsam «als Tourist, Forscher oder Betrachter» auftritt: Dokumentarfilme, die erst seit den terminologischen Bemühungen Griersons so heißen, unterscheiden sich von Aktualitätenfilmen, wie Gunning sie nennt, dadurch, dass sie die Filme nicht länger als schweifenden Blick funktionieren lassen, sondern die Bilder in eine «Argumentation» einbetten, in der sie die pragmatische Rolle eines «Beweismittels zur Unterstützung oder Verstärkung eines Diskurses» einnehmen.⁶ Diese frühe Phase des *non-fiction*-Films ist auch deshalb für heutige Positionsbestimmungen des Dokumentarischen und die Ortungen mediengeschichtlicher Verschiebungen und Zäsuren auf diesem Feld von Relevanz, weil die weitere Entwicklung nach der Etablierung und Kanonisierung des Dokumentarfilms mit seiner interpretierenden Ausrichtung zu einem großen Teil darin bestand, eine neue Konzeption des Dokumentarischen im Zeichen des *direct* zu erarbeiten, die die geläufige Praxis, «eine Art bebildeter Vorlesung mit gelegentlicher Musikuntermalung zu erstellen» und den Zusammenhang der Bilder durch «einen allwissenden, belehrenden Kommentar herzustellen», hinter sich zu lassen versprach.⁷

Die Beschäftigung mit dem Dokumentarischen, wie sie in diesem Schwerpunkt verhandelt wird, sieht sich mit der Frage konfrontiert, wie sich unterschiedliche Akte der Beglaubigung und Bezeugung und des Beweisens, des Registrierens und Zertifizierens, letztendlich der Herstellung von Wahrheit

⁴ Roland Barthes, Rhetorik des Bildes, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990, 32.

⁵ Philip Rosen hat den Zusammenhang zwischen der Etymologie des *docere*, den juristischen sowie historiografischen Verwendungformen des Dokuments und der Aneignung historiografischer Autorität durch den klassischen Dokumentarfilm prägnant herausgearbeitet: «The authority of documenting was first drawn from the power implicit in its denotations, that is, warning, admonishing, or teaching; it then became an evidentiary element in an argument or rhetoric; and currently, within the semantic history that seems linked to film, this authority can exceed even the modes of inscription, as a claim that achieves the authority of the real itself.» Vgl. Philip Rosen, *Document and Documentary. On the Persistence of Historical Concepts*, in: Michael Renov (Hg.), *Theorizing Documentary*, London (Routledge) 1993, 58–89, hier 67.

⁶ Tom Gunning, *Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der <Ansicht>*, in: *KINtop* 4, 1995, 111–122, hier 114, 117.

⁷ Frank Unger, *Die Anfänge des Direct Cinema: Zu den Drew-Filmen Primary and Mooney vs. Fowle*, in: Mo Beyerle, Christine Noll Brinckmann (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema and Radical Cinema*, Frankfurt/M. (Campus) 1991, 92–109.

jeweils medienspezifisch ausprägen und welche Gesten und Einsätze des Dokumentarischen die dokumentierte Wahrheit zugleich auch irritieren oder unterlaufen. Die Frage nach den Verfahren des Dokumentarischen sieht sich dabei dem Befund einer synchronen und diachronen Multiplizität dokumentarischer Bezugnahmen ausgesetzt und trägt damit zugleich dem Sachverhalt einer längst ins Alltagsleben der Mediennutzer diffundierenden dokumentarischen Formensprache Rechnung. Die hier versammelten Beiträge werfen daher einen Blick auf einen weiten Bereich des Dokumentierens, der von den epistemischen Bedingungen der fotografischen und apparativen Erfassung des Realen über die an den Grenzen zwischen Fotografie und Zeichnung angesiedelten dokumentarischen Formen bis zur Gegenwart eines exzessiven (Selbst-)Dokumentierens in digitalen Medien, Plattformen und Online-Formaten (Blogs, YouTube etc.) reicht, die die Frage nach den technologischen Voraussetzungen und ästhetischen Irritationspotentiale einer <totalen> Dokumentationskultur aufwerfen. Unterscheidungsprobleme und Paradoxien stehen im Zentrum der Beschäftigung mit dem Dokumentarischen, insofern bereits die Geschichte der avancierten Dokumentarfilmpraxis zeigt, in welchem Maße hier das realitätsbezeugende Dokumentieren in Anspruch genommen wird, um sich zugleich von seinem Wahrheitsanspruch zu lösen, indem das technische, institutionelle und personale Apriori audiovisuellen Dokumentierens in dieses selbst <hineingezogen> und zum Gegenstand von Untersuchungen gemacht wird, die sich mit den epistemischen Problemen, Sachlagen und Ansprüchen von Bildern und Tönen beschäftigen. Wenn klassisches *documentary* als Effekt einer «Konversion»⁸ der Autorität des Dokuments in das Feld des Filmischen beschrieben werden kann, werden im Verhältnis von Dokument und Dokumentarischem Momente der Unterbrechung oder Suspension dieses Zusammenspiels von Historiografischem und dokumentarischen Praktiken greifbar.

PHILIPPE DESPOIX' Beitrag eröffnet den Schwerpunkt dieses Heftes, weil er am Fall des legendären Kreuzlingen-Vortrags Aby Warburgs einen entscheidenden Wendepunkt im Einsatz des fotografischen Mediums bei der Entfaltung neuer bildwissenschaftlicher Heuristiken und Darstellungsformen ausmacht, die die Arbeit an und mit Bilddokumenten prägte, wie sie sich im «Labor» der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg vollzog. Da man den Vortrag Warburgs bis heute stark aus der Perspektive des fast zwei Jahrzehnte später veröffentlichten Textes *A Lecture on Serpent Ritual* rezipiert, hat man weithin ignoriert, dass es sich bei dem Kreuzlinger Vortrag gar nicht um eine *lecture* handelte, Warburg also keinen mit Fotografien illustrierten Vortrag hielt, sondern tatsächlich eine Dia-Projektion stattfand, die er in freier Rede und improvisierend kommentierte. Warburgs Rede richtete sich an der sorgfältig überlegten und im Vorfeld mehrfach modifizierten Reihung der Glasdias aus, die den Rhythmus seiner «Performance» bestimmte, während das Manuskript, von dem man erwarten würde, dass es die Deutung des Gezeigten enthält, die Funktion einer rhythmisierenden Partitur für die fotografische Inszenierung erhielt.

⁸ «If shots as indexical traces of past reality may be treated as documents in the broad sense, documentary can be treated as a conversion from the document.» Rosen, *Document and Documentary*, 71.

Das ist der Grund, warum Despoix die Dia-Projektion im abgedunkelten Raum als «proto-filmische» Situation betrachtet, bei der Warburgs frei vorgetragener Kommentar die Rolle des Sprechers übernahm, der im frühen Kino für das Fehlen von Wort und Klang einen Ersatz bot. Der Beitrag zeigt darüber hinaus, dass der Ort, an dem Warburg den Vortrag hielt, die psychiatrische Klinik in Kreuzlingen, in der er sich als Patient wegen manisch-depressiver Störungen aufhielt, unmittelbare Auswirkungen auf die fotografische Reihenbildung hatte, indem Warburg neben dem ethnologischen Bildmaterial aus der Kultur der «Pueblo-Indianer» auch antike und neuzeitliche Schlangenbilder in die Bildfolge aufnahm, die durch eine charakteristische Ambivalenz ausgezeichnet sind: Warburg selbst bringt sich als Vortragender in die Doppelstellung dessen, der das Bild der Schlange als tödliche Gefahr (Laokoon) beschwört und ihm sogleich Bilder an die Seite stellt, die die Schlange in ihrer Heilwirkung (Asklepios) vorführen. Die Bilder, die Warburg aufeinander folgen lässt, bringen das Tier auf Abstand, zähmen es und verwandeln es schließlich in ein heilendes Bildwerk. Warburgs Subjektposition changiert also zwischen der erläuternden Rednerposition des kulturgeschichtlichen Experten, die sich allerdings nicht über die Bilderfolge «erhebt», und einer «performativen Selbsttherapeutik», in deren Rahmen die gezeigten Bilder als Medien der eigenen Heilung fungieren und damit den Status von Affektbildern gewinnen.

Dass die Fotografie als Medium einer sogenannten mechanischen Objektivität im Verlauf des 19. Jahrhunderts zur Standardtechnologie dokumentarischer Operationen in den Wissenschaften avancierte, haben Lorraine Daston und Peter Galison nachdrücklich betont.⁹ KATJA MÜLLER-HELLE schließt an diesen Befund an und modifiziert ihn insofern, als sie am prekären Fall des spiritistischen Dokuments die historische Erzählung von einer unhintergehbaren Spur der Wirklichkeit in der analogen Fotografie, die so lange die «Reputation des unbestechlich <Realen> genoss»,¹⁰ hinterfragt. Die Reputation technischer Analogmedien, so zeigen die Debatten um die Existenz der sogenannten Odstrahlen – also die Annahme einer die gesamte Schöpfung durchströmenden Weltkraft –, verdankt sich nicht ihrer zugeschriebenen Fähigkeit zur Erzeugung maximaler Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Referent, sondern ihrer Einbindung in ein dokumentarisches Regime, das Bilder, die keine ikonische Entsprechung im Feld des Wahrnehmbaren besitzen, in ihrem dokumentarischen Wert allererst bezeugt, zertifiziert und beglaubigt. Die «Einrichtung von Glaubwürdigkeitszusammenhängen» hängt dabei maßgeblich von der kommunikativen Reichweite der eingesetzten Medien zum Nachweis der Strahlen ab: Die objektivitätsverbürgende fotografische Platte, wie sie in den Fluidalfotografie-Experimenten zum Einsatz kommt, ist den ultrasensiblen personalen Medien, mit denen zunächst experimentiert wurde, deshalb überlegen, weil fotografische Bilder formatierbar, verschiebbar und distribuierbar sind und damit einer breiteren Öffentlichkeit, die sich der diskursiven Kontrolle der Experten entzieht, zugänglich gemacht werden können.

⁹ Lorraine Daston, Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2007.

¹⁰ Tom Holert, *Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart*, in: Matthias Bickenbach, Axel Fliethmann (Hg.), *Korrespondenzen: Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln (DuMont) 2002, 198–225, hier 216.

II.

Der Beitrag von FELIPE MUANIS positioniert den Comic an der Schnittstelle verschiedener dokumentarischer Medien wie Fotografie, Film und Fernsehen. Die These, dass sich in den 1960er Jahren eine Version des modernen Comics herausbildet, der sich von den gängigen fantastischen Formen absetzt, hat mehrere Implikationen. Zum ersten favorisiert er dokumentarische Praktiken, die sich in entsprechenden Zeichentechniken bemerkbar machen, zum zweiten schließt er an Verfahren des Dokumentarfilms und der Fernsehreportage an und zum dritten stellt er oftmals die Autoren selbst ins Zentrum der dokumentierenden Situationen, wie das besonders am Erfinder des autobiografischen Comics, Harvey Pekar, sichtbar wird. Das Medium der Zeichnung gewinnt dabei eine eigene, bislang eher verkannte mediale Qualität des Dokumentarischen, der das Biografische der Autoren nicht nur durch einen jeweils spezifischen Zeichenstil eingeschrieben ist, sondern auch durch konkret erlebte Situationen, die journalistisch aufbereitet werden und sich auf Großstadterfahrungen und Krisen- und Kriegsgebiete (Nordkorea, Gaza) beziehen, exemplifiziert werden. Das Dokumentarische wird demnach in der selbstreferentiellen und reflexiven Zeichnung erfahrbar und legt – wenn auch stets in Bezugnahme auf die technischen Analogmedien – eine eigene Ästhetik des Dokumentierens frei, die hier in einem ersten Zugriff vor allem in ihrer Vielfalt zugänglich wird.

MARION FROGER diskutiert die für Dokumentarfilme zunächst oft ungeklärte Frage des Rechts am Bild, das, anders als im Spielfilm, mit real gefilmten Personen einer gesonderten Aushandlung bedarf. Filme stehen in verschiedenen Relationen des Marktes, der Kunst und der Medien, die jeweils völlig unterschiedliche Bedürfnisse anvisieren. Froger konstatiert, dass das Recht am Bild von Filmemachern und gefilmten Personen auf unterschiedliche Weise in Anspruch genommen werden kann und überführt diese Frage in eine ästhetische Diskussion anhand des Dokumentarfilms über Jacques Derrida (Regie: Safaa Fathy, F 1999), in dem der französische Philosoph diese Auseinandersetzung gleichsam in die Tätigkeit des Films als philosophische Positionierung hineinträgt. Um dem notwendigen Prozess der Enteignung des Gefilmten zu entgehen, zeichnet Froger nicht nur die Entstehung dieses Dokumentarfilms nach, sondern erhebt ihn zu einer allgemeinen ethischen und ästhetischen Frage des dokumentarischen Filmens. In Anlehnung an Derrida und Pierre Perrault entwickelt sie schließlich die von Marcel Mauss inspirierte Theorie der Gabe und des Gebens, die eine zunächst inkommensurable, aber auch relationale Tätigkeit zur Folge hat. Sie überschreitet das System sozialer Pflichten und etabliert eine kommunitarische Praxis der «positiven Schuld», welche die Spielräume einer Gemeinschaft begründet. Der Dokumentarfilm wird – anders als sozial fixierte Verpflichtungen – diesem Zurückgeben, dieser Sozialität in der dokumentarischen Praxis gerecht und bringt dabei Risiken, Überschüsse und Unmöglichkeiten hervor, die das Kollektiv auf sich selbst verweisen und

den Anderen als solchen (an)erkennen. Damit wäre eine Theorie und Praxis des Dokumentarfilms zu gewinnen, deren gesellschaftliche Rolle in der spielenden Einübung von Gemeinschaft bestünde.

Ähnlich wie Marion Froger zielt auch CÉSAR GUIMARÃES' Auseinandersetzung auf die gegenwärtigen Verfahren des Dokumentarfilmens. In Anlehnung an Rancières Begriff des «Anteils der Anteilslosen» und Giorgio Agambens Theorie des Offenbarwerdens und Zeigens sowie im filmästhetischen Anschluss an Jean-Louis Comollis wichtige Position des filmischen Dokumentierens sieht er ein wesentliches Anliegen, etwa der Arbeiten des Brasilianers Eduardo Coutinhos, darin, den Stimmlosen eine Stimme zu geben, ohne aber in einfache Parteinahmen zu verfallen und den Filmemacher als autorisierende Instanz in den Vordergrund zu rücken. Vielmehr geht es darum, die bereits von Glauber Rocha formulierte und von Gilles Deleuze ins Zentrum des modernen Films gerückte Frage nach dem abwesenden Volk aufzunehmen und die Stimme und Kamera des Dokumentarfilms als produktive Instanz der Sinnschaffung in einem wechselseitigen Prozess der Hervorbringung des Alltäglichen zu begreifen. Dies rückt das Dokumentieren in einem Land wie Brasilien, das von einem erdrückenden audiovisuellen Diskurs der Fernsehmedien (Globo) geprägt ist – und dies kann leicht auf viele, insbesondere lateinamerikanische Länder ausgeweitet werden – in eine besondere, nicht zuletzt ethische Verantwortung. Dabei geht es Coutinho und anderen (zu erwähnen ist hier auch der im Text von Florian Krautkrämer in diesem Heft erwähnte Film *Pacific* von Marcelo Pedroso, Brasilien 2009) gerade nicht darum, die gängige audiovisuelle Produktion schlicht zu ignorieren, sondern von dieser ausgehend einen Akt der Fabulation herzustellen, der aus der Begegnung zwischen Kamera, Filmendem und Gefilmtem entsteht. Ähnlich wie Marion Froger es für die Gabe herausarbeitet, kommt dem Dokumentarfilm hier eine besondere Stellung zu, die an die Traditionen des *cinéma vérité* anschließt, nun aber den Prozess der Kommunikation und Kommunizierbarkeit der beteiligten Instanzen herausstellt und dem Anderen, den Stimmlosen, eine Stimme und ein Gesicht gibt.

III.

Wenn gilt: «Documentary is not actuality»,¹¹ dann ist das Dokumentarische stets durch den temporalen Bezug auf eine Vergangenheit gekennzeichnet, selbst wenn es sich dabei nicht um eine frühere historische Epoche, sondern um «Jüngstvergangenes», eben noch Gegenwärtiges handelt. Die Nähe des klassischen Dokumentarfilms zum fiktionalen Mainstream-Film ist vielfach betont worden – und an dieser Stelle setzt der Beitrag von MARIA MUHLE an, die zwei grundlegende Modi des Reenactment gegenüberstellt, die sie einem dokumentarischen und einem ästhetischen Regime zuordnet. Dokumentarische Strategien auf dem Feld des Reenactment können Bilder von historischen Ereignissen produzieren, die selbst keine hinterlassen haben und damit,

¹¹ Rosen, *Document and Documentary*, 72.

historiografisch betrachtet, strenggenommen undarstellbar wären; sie können in aufklärerischer Absicht hypermedial inszenierte Großereignisse aus dem Blickwinkel dessen darstellen, was diese Inszenierungen verschweigen oder ausblenden; sie können schließlich sogar eine therapeutische Funktion übernehmen, wenn an ehemals historischen Ereignissen, häufig traumatischen Charakters, «Mitwirkende» als Akteure des Reenactments auftreten, um eine andere Perspektive auf das Geschehen zu gewinnen. Distanzierende und immersive Strategien lassen sich zweifellos auch vielfach in der Geschichte des Dokumentarfilms beobachten: Entweder geht es darum, der offiziell etablierten Wahrheit über ein Ereignis eine Gegenwahrheit entgegenzusetzen oder die Zuschauer spielerisch in einen historischen Multiperspektivismus einzüben. Statt die Vergangenheit gegen ihre ideologischen oder fiktiven Zurechtmachungen in neuer und diesmal «richtiger» Weise zu reproduzieren, geht es unter den Bedingungen des von Muhle im Anschluss an Jacques Rancière definierten ästhetischen Regimes darum, Geschichte nicht anders oder besser zu verstehen, sondern sie so zu wiederholen, dass sich das Ereignis auf andere Art *im Sinnlichen* neu ereignet. Am Beispiel der Videoinstallation *5,000 Feet is the Best* (Omer Fast, D/USA 2001) zeigt der Beitrag, wie die Ubiquität einer bestimmten Kriegsführung (der Drohnenkrieg), die im eklatanten Gegensatz zu ihrer dokumentarischen Unverfügbarkeit steht, durch die Herstellung eines Milieus «kompensiert» wird, das die geografische Distanz zum Kriegsschauplatz aufhebt, um so die Eingebettetheit des Drohnenkrieges in das Leben derer, die von ihm denkbar weit entfernt sind, erfahrbar zu machen. Obwohl nichts von dem, was die Installation zeigt, wirklich, echt oder dokumentarisch ist, wird eine «strukturelle Ähnlichkeit» zwischen dem Territorium des Krieges und dem Raum, in dem ein Schauspieler den «Drohnenpiloten» reenactet, erzeugt.

Im Zentrum von SIMON ROTHÖHLERS Beitrag steht ebenfalls die Frage nach den Grenzen der audiovisuellen Verfügbarkeit eines Geschehens oder eines bestimmten Settings, die hier von seiner medien-, konkret: kameratechnologischen Seite angegangen wird. Das Dodeca-System, eine ursprünglich für unternehmerische oder militärische Anwendungen entwickelte 360°-Videotechnologie, wird seit einiger Zeit einem globalen Medienpublikum mit dem hyperdokumentarischen Versprechen offeriert, dem Zuschauer einem Rundumblick zu gewähren, der zugleich ein totaler Überblick ist und nichts Geringeres als das Weltganze zu repräsentieren vermag. Da jeder Videoabspielzeitpunkt die Option einer interaktiv steuerbaren Rekadrierung enthält, scheint diese Technologie, die den Rezipienten als Blicklenker und Bildexplorer aktiviert, die für die Problematik des Dokumentarischen konstitutive Dimension der Selektivität des jeweiligen Wirklichkeitsbezugs ein für alle Mal zu beseitigen. Das Nicht-Sichtbare ist hier nicht länger ein grundsätzlich Abwesendes, sondern nur ein bis auf weiteres nicht ins Blickfeld des Benutzers geratener *nächster* Bildausschnitt. Damit schreibt sich diese Bildakquisetechnologie in die rezente Geschichte eines dokumentarischen Exzesses ein, in dem das

Bewegungsbild seinem Nutzer (durch den Wechsel ins Standbild) jederzeit die Möglichkeit auf umfassende Durchsuchbarkeit eröffnet. Rothöhlers Beitrag belässt es jedoch nicht nur bei dieser Diagnose, sondern erörtert zugleich auch Fluchtlinien dokumentarischer Totalerfassung: Die kameravermittelte Raumerkundung produziert aller Rhetoriken kontinuierlicher Bildvernähung zum Trotz ihre eigenen toten Winkel und Abdeckungseffekte, weshalb es nicht verwundert, dass sich auch für diese Form des Panoramabildes die Problematik der Differenz von *cadre* und *cache* stellt. Kartografische Kinoexperimente, wie sie etwa das Sensory Ethnography Lab anstellt (z. B. *People's Park*, 2013) zielen darauf ab, die tendenziell unsichtbar bleibenden Verursacher des «patrol view» durch interaktive Formen der Blickerwiderung ins Bild zu ziehen und damit die Kontinuitäts- und Totalitätsillusion dieses Bildes aufzuheben.

Während sich Simon Rothöhlers Beitrag mit den technologischen Bedingungen und Grenzen der vollständigen Überführung filmischer Abwesenheit in Anwesenheit, mit Bazin gesprochen: des *hors-cadre* in das *hors-champ* und *champ* beschäftigt, untersucht FLORIAN KRAUTKRÄMER am Beispiel von *cellphone footage* aus dem syrischen Bürgerkrieg und anderen Dokumentationen unterschiedliche künstlerische Verfahren, mit denen Bildmaterial, das den Zonen des kriegerischen Konfliktes selbst entstammt, von Amateuren angefertigt wurde und seine Authentizität nicht zuletzt aus der notorisch schlechten Bildqualität gewinnt, einer neuen Sichtbarkeit und Lesbarkeit zugeführt wird. Durch die gezielte Herausnahme aus dem Online-Kontext ihrer üblichen Massenrezeption und die damit bewirkte «Entschleunigung» ihrer gewöhnlichen Betrachtungsweise werden Handyvideos von den arabischen Kriegsschauplätzen der monotonen Funktion eines realitätsbezeugenden Dokumentierens entzogen, um am Material die komplexen Bedingungen der Aufnahmesituation freizulegen, die oft genug das Risiko des Todes für die «Handygrafierer» bergen. Was in der Absicht hochgeladen wird, spektakuläre, sich selbst genügende Beweise zu liefern, wird durch seine Relokalisierung im Rahmen von Festivals, Ausstellungen oder filmischen Transformationen einer Weiterverarbeitung zugeführt, die die Zwangskopplung von Handyclip und Internetportalen als den Orten des regulären Konsums derartiger Bilder aufhebt.

FRIEDRICH BALKE, OLIVER FAHLE