

Bereichsrezension: Neue Formen des Dokumentarischen

Erika Balsom, Hila Peleg (Hg.): Documentary Across Disciplines

Cambridge: MIT Press 2016, 322 S., ISBN 9780262529068, USD 24,95

Andrea Figl: Webdoku: Geschichte, Technik, Dramaturgie

Konstanz: UVK 2015 (Praxis Film, Bd.89), 245 S., ISBN 9783867645713, EUR 24,99

Paolo Magagnoli: Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary

New York: Columbia UP 2015 (Nonfictions), 184 S., ISBN 9780231172714, USD 26,-

Vanessa Marlog: Zwischen Dokumentation und Imagination: Neue Erzählstrategien im ethnologischen Film

Bielefeld: transcript 2016, 214 S., ISBN 9783837633986, EUR 34,99 (Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität-München, 2013)

Lange schien es so, als hätte das post-strukturalistische Misstrauen gegen jede Form von direkter Bezugnahme auf real Existierendes ganze Arbeit darin geleistet, die Darstellung von Wirklichkeit zu diskreditieren. Als sich im Zuge der Postmoderne-Debatte der 1980er Jahre diese Skepsis gegenüber dem Wirklichkeitsbezug von Medien und der Referentialität der Welt insgesamt noch vertiefte, fristete das Dokument(arische) ein stiefmütterliches Dasein. Dennoch ist in einer überraschenden Wende in den vergangenen 20 Jahren ein erstaunliches Wiedererstarken von dokumentarischen Formen zu beobachten. Vom Interesse der Kunst am Archiv bis zur Netz-Doku, von der Proliferation der Dokumentarfilmfestivals bis zu auto-

biografischen Comic gibt es zahlreiche neue Formen des Dokumentarischen, die sich häufig experimenteller Ästhetiken annehmen und sich nicht länger um traditionelle Zuschreibungen von Einzelmedien oder Gattungsästhetik scheren. Es sind einzelne Aspekte dieses heterogenen und emergenten Feldes, das eine Reihe rezenter Publikationen in den Blick nehmen.

Paolo Magagnolis Studie zur historiografischen Rückbezüglichkeit in der zeitgenössischen Kunst, die häufig eine (pseudo-)dokumentarische Form annimmt oder nachahmt, geht von einer Neulektüre der Nostalgie-Debatte der 1990er Jahre aus. Er wendet sich dabei sowohl gegen eine kulturkonservative wie gegen eine progressive

Haltung, stellvertretend dafür werden Pierre Nora beziehungsweise Fredric Jameson genannt, die aus unterschiedlichen Gründen ein Verschwinden der Geschichte und eine Rückwärts-gewandtheit der Kultur diagnostiziert haben. Dagegen setzt Magagnoli die emanzipatorische Kraft der Utopie – jeder gesellschaftlichen Veränderung muss demnach notwendigerweise eine Vorstellung einer anderen Welt vorausgehen. Über eine Analyse einer Reihe von Werken von „mid-career international artists who mainly work with photo-based media (film, video, photography)“ (S.14), darunter Hito Steyerl, Tacita Dean und Matthew Buckingham, nähert sich der Kunsthistoriker Magagnoli dem wiedererstarkten Interesse am Dokumentarischen an.

Im Fokus des ersten Kapitels stehen Werke, in denen Utopie und dokumentarische Form konvergieren und die die Reste der modernistischen, zumeist gescheiterten Zukunftsvorstellungen sammeln und präsentieren. Diese formulieren eine kritische Distanz gegenüber den explizit oder implizit totalitären Visionen, die zahlreichen Projekten des 20. Jahrhunderts inhärent waren – dazu wird einmal mehr versucht, Michel Foucaults Begriff der ‚Heterotopie‘ mit analytischer Schärfe aufzuladen. Das zweite Kapitel thematisiert anhand von Installationen Anri Salas, Ilya Kabakovs und Steyerls Dokumente von utopistischen Zukunftsvisionen des 20. Jahrhunderts, die uns retrospektiv als propagandistische Objekte erscheinen. Die Wahrheit dieser behaupteten Wirklichkeit liegt im gesellschaftlichen Ideal,

so Magagnoli, das zunächst imaginär hergestellt werden sollte, ehe es sich in der Wirklichkeit manifestiert; tatsächlich jedoch ließ sich der Spalt zwischen einer offiziell ausgegebenen Vorstellung und der tristen Realität niemals schließen: „[T]ruth is considered less as a fact than as a memory and social ideal“ (S.68). Im dritten Kapitel geht es um künstlerische Arbeiten von Zoe Leonard, Rachel Harrison und Jean-Luc Moulène, allesamt fotografische Archive, die ein „revolutionary desire within the destructive nature of capitalism“ (S.90) zu entziffern versuchen. Und das abschließende vierte Kapitel untersucht künstlerische Werke, die sich auf die utopische Kraft des Internets rückbeziehen, aber auch die libertären Mythen des Digitalen kritisch befragen. Dass hier Hito Steyerl noch einmal mit einem anderen Werk auftaucht (*Free Fall*, [2010]), markiert ihre zentrale Rolle für die kritische Gegenwartskunst, nicht nur in der von Magagnoli getroffenen Auswahl.

Abschließend plädiert der Autor für die konstitutiv wichtige Rolle von Utopien in der fortdauernden Umgestaltung der Welt und den Versuch, eine kritische Distanz zur eigenen Gegenwart zu gewinnen. Insgesamt handelt es sich um eine sehr gelungene Studie zur Gegenwartskunst mit reichhaltig gerahmten, klar formulierten und überzeugenden Interpretationen, die Beachtung verdient. Ob es sich beim Utopischen, das den roten Faden der Studie bildet, allerdings nur um ein Thema unter vielen handelt oder ob dies als symptomatisches Zentrum zu verstehen ist, das bleibt offen.

Andrea Figls Buch *Webdoku: Geschichte, Technik, Dramaturgie* ist vor allem als Handreichung für Praktiker_innen gedacht (oder solche, die es werden wollen). In seiner äußeren Aufmachung ähnelt es eher einer Website als einem traditionellen Buch – großformatige Zitate auf schraffierten Flächen, im Text bereits farbig markierte Stellen und QR-Codes unterbrechen immer wieder den Lesefluss beziehungsweise lockern die Bleiwüste auf. Auf eine äußerst sparsame historische Einführung zur Geschichte des Dokumentarfilms folgen Teile zur institutionellen Rahmung (Produktion, TV als Abspielort, Kino) sowie zur Medienkonvergenz, die allesamt höchstens populärwissenschaftlichen Ansprüchen standhalten, aber dem Buch geht es ohnehin um etwas anderes. Das wird spätestens mit der hyperbolischen Ausrufung eines „Jahrhunderts der Webdoku“ (S.70) deutlich, auch wenn die gut zwei Dutzend Beispiele, die diskutiert werden, bei kritischer Betrachtung mehr Distanz erfordert hätten. Wirklich konkret wird das Buch auch bei Finanzierungsmodellen und Produktionsstrategien nicht, es bleibt eine gute Quelle für Ideen zum Thema sowie ein brauchbarer Überblick der interessanteren Projekte, wobei beides aufgrund der großen Dynamik des Felds naturgemäß relativ bald veraltet sein wird. Eine gründliche Herleitung von Begriffen, eine ausführliche Diskussion der Problemlage oder eine theoretische Tieferlegung der inhärenten Spannungen zwischen Finanzierung, Technik und Ausdrucksvermögen – all das kann und will das Buch dagegen nicht leisten.

Von 2010 bis 2014 fand im zwei-jährlichen Turnus das „Berlin Documentary Forum“ am Berliner Haus der Kulturen der Welt statt, das sich der Erkundung von künstlerisch innovativen Formen des Dokumentarischen verschrieben hatte. Der Band *Documentary Across Disciplines* ist keine umfassende Dokumentation aller Vorträge, sondern versammelt ausgewählte Beiträge, die in diesem Umfeld entstanden sind. Es handelt sich also nicht um eine akademische Aufsatzsammlung im klassischen Sinne, sondern um eine Mischung aus Erfahrungsberichten (von Künstler_innen und Kurator_innen), Gesprächen und wissenschaftlichen Aufsätzen, selbst ein Gedicht findet sich darin (von Ben Lerner, S.164-171). Allerdings sind künstlerische Praxis und das kuratorische Feld inzwischen so stark von Theorie durchdrungen, dass die (Selbst-)Verortungen eher über Stil und Tonfall als über die Bezugnahme auf bestimmte Positionen erfolgen. Nicht zufällig operieren beide Herausgeberinnen in ihrer Arbeit an Grenzen – die eine zwischen künstlerischer Kuratierung und wissenschaftlicher Forschung (Hila Peleg hat die Veranstaltungen am HKW inhaltlich konzipiert), die andere zwischen Kunst- und Medienwissenschaft (Erika Balsom hat mit ihrer Studie *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* [Amsterdam: Amsterdam UP, 2013] auf sich aufmerksam gemacht). In ihrer Einleitung unterstreichen sie die grundlegende Spannung des Dokumentarischen zwischen dem direkten Bezug auf die Welt (etwa als Spur, Index oder Dokument) und der Entfernung in der (Re-)Konstruk-

tion, „[t]orn between the proximity of the trace and the distance of writing“ (S.12). Diese Anthologie ist also keine klassische Studie zur filmischen Dokumentation, sondern inszeniert eine äußerst produktive Begegnung zwischen Anthropologie, Fotografie, Poesie, Kino, digitalen Medien, Kunst und Sound Studies.

Es seien einige exemplarische Momente und Argumente aus den vielfältigen Texten herausgegriffen: Im Auftaktessay diskutiert Christopher Pinney das Verhältnis zwischen Fotografie und Anthropologie in einer historischen und theoretischen *tour d'horizon*, wobei Roland Barthes' Begriffe ‚studium‘ und ‚punctum‘ den Schlüssel zum Feld bieten, also die Spannung zwischen der Festlegung eines gegebenen Sinns auf der einen Seite, der Kontingenz und des Zufalls, die immer wieder dazwischen treten, auf der anderen. In einem Gespräch zwischen V  rina Paravel, Lucien Castaing-Taylor und Ben Rivers wird das Feld zwischen Dokumentarfilm, ethnografischer Forschung und künstlerischem Ausdruck vermessen mit besonderem Augenmerk auf der ethischen Verantwortung der Filmemacher_innen gegenüber ihren Subjekten. In einer produktiven und reflexiven Rückschau, die an zwei an unterschiedlichen Stellen im Buch (vgl. S.92-109 und S.236-250) platziert ist, diskutiert Sylv  re Lotringer seine eigene Praxis des Interviews – diese ist zugleich methodisches Werkzeug wie künstlerisches Genre. Symptomatisch ist die überraschende Wendung, die Ariella Azoulay's Text nimmt, der zunächst Ausstellungsethik

in historischer Perspektive diskutiert, ehe sie – quasi als Antwort – ein eigenes kuratorisches Projekt vorstellt, das auf Edward Steichens klassisch-modernistische Ausstellung „The Family of Man“ (1955) Bezug nimmt. Klarer erkennbare wissenschaftliche Positionen besetzen Volker Pantenburg, der das Werk von Harun Farocki zwischen den Polen der Bildkritik und dem Motiv der Arbeit situiert, Christa Blümlinger, die unterschiedliche Genealogien des Essaybegriffs rekonstruiert, Stella Bruzzi, die sich der Gerichts-Dokumentation widmet, und Chris Fallon, der sich für Datenvisualisierungen interessiert.   berhaupt bezieht die Anthologie ihre Spannung aus dem erweiterten Begriff des Dokumentarischen, der „plural and subversive [ist], partaking at the same time of both artifice and authenticity, and acting under the influence of the double pulse of aesthetics and ethics. [...] [T]he form of documentary in question may be understood as expanded not only in view of the diversity of the objects it produces and practices it combines, but equally in view of the plurality of its objectives“ (Giannouri, Evgenia: „No Man's Land, Every Man's Home: Clemens von Wedemeyer's Documentary Aporia“, S.219). Insgesamt bildet die Anthologie sehr gut die avancierten Positionen der aktuellen Gegenwartskunst ab und könnte sich für weiterführende Studien als zentral erweisen.

Das ethnografische Filmschaffen war lange Zeit ein klar abgegrenzter Bereich, der in jüngster Zeit immer stärker durch bestimmte Formen der Hybridisierung, Transgression und

Annäherung mit dem Dokumentarischen gekennzeichnet ist. Es geht Vanessa Marlog in ihrer ethnologischen Dissertation *Zwischen Dokumentation und Imagination: Neue Erzählstrategien im ethnologischen Film* um diesen Grenzbereich zwischen Dokumentarfilm und visueller Anthropologie, den sie mit dem eher losen Begriff der Imagination umschreibt. Insbesondere interessiert sie sich für die Frage, „inwiefern die Grenzen des Dokumentarischen (als Repräsentation von Lebenswirklichkeit) in den Filmen ausgelotet oder überschritten werden – und inwiefern hier dennoch oder gerade deshalb von Authentizität gesprochen werden kann. Welche Rolle spielt also in den neuen Erzählstrategien der ethnologischen Filme die Imagination?“ (S.35). Über die Einzelanalysen hinaus besteht der Anspruch der Arbeit also darin, eine Brücke zwischen ethnologischen Theorien und filmwissenschaftlichen Ansätzen zu schlagen. Dieses Unterfangen führt jedoch nicht allzu weit, auch weil die Autorin ihre ethnologische Brille nicht verleugnen kann und die von ihr konstatierten Verbindungen angesichts jüngerer Entwicklungen tendenziell überschätzt. Die Öffnung der Film- und Medienwissenschaft etwa zu ephemeren Filmformen und hybriden medialen Artefakten – man denke etwa an die breiten Forschungen zum nicht-fiktionalen Film oder an die *Visible-Evidence*-Konferenzen und -Buchreihe – hat bereits viele der von Marlog angeführten Bewegungen thematisiert und stellt dazu Begriffe, Ansätze und Methoden bereit, die sich

als produktiv für die Arbeit erwiesen hätten. Erfreulich und begrüßenswert ist in jedem Fall, dass sich der Dialog zwischen Ethnologie und Filmwissenschaft intensiviert.

In der Einleitung zu Marlogs Studie werden in knappen Abschnitten sowohl Festivals (die im jährlichen Wechsel stattfindenden ethnologischen Filmfestivals in Göttingen und Freiburg) als Netzwerkknotten und Gradmesser, theoretische Entwicklungen (vor allem die phänomenologische Filmtheorie kommt hier zur Sprache) als Inspirationsquelle wie auch die Filme von Kim Longinotto und David MacDougall als Beispiele herangezogen. Das ist durchaus nachvollziehbar, allerdings in der (selbst auferlegten?) Kürze auch nicht immer produktiv. Es folgen sechs Kapitel zu einzelnen Filmen, die jeweils spezifische Aspekte der Öffnung von dokumentarischen Filmen zu Formen der Subjektivität, Imagination und Fantasie exemplarisch illustrieren sollen. Die Auswahl der Filme, die nicht begründet wird, reicht von *Exile Family Movie* (2006) über *The Green Wave* (2009) bis hin zu *Neukölln Unlimited* (2010). Es geht dabei um unterschiedliche Formen der Entgrenzung, wobei dieser Begriff recht locker gehandhabt wird – überhaupt hätte man sich an einigen Stellen etwas mehr Stringenz und Systematik gewünscht. Die Analysen gehen von genauen Sichtungen aus, oszillieren zwischen narrativer Einordnung und einem Interesse an der ästhetischen Gestaltung; bei einigen Filmen steht stärker der Dialog im Mittelpunkt, bei anderen ist eine phänomenologische Aufmerksamkeit

für die dargestellten Oberflächen und filmischen Mittel spürbar. Insgesamt sind die Analysen eher von marginalen Beobachtungen geprägt als von einem systematischen Zugriff; als Bestandsaufnahmen einiger interessanter Tendenzen des Dokumentarischen taugt die Studie aber allemal.

Die hier diskutierten Bücher adressieren ganz unterschiedliche Bereiche – von der Kunst und kuratorischen Praxis bis hin zur Web-Doku und zum ethnografischen Film; diese Bereiche enthalten inzwischen dokumentarische Spurenelemente in vielfältigen Facetten.

Allzu divergent sind jedoch die Entwicklungen im Netz, in der Kunst und im Grenzbereich des Ethnografischen, um sie auf einen gemeinsamen Nenner zu reduzieren. Die filmwissenschaftliche Dokumentarfilmforschung sollte diese Entwicklungen nicht ignorieren, sondern sie konkret ansprechen und aktiv mitgestalten, denn in einer zunehmend komplexen Welt brauchen wir dokumentarische Zugriffe, die uns dafür ein angemessenes Verständnis vermitteln.

Malte Hagener (Marburg)