
AN DEN GRENZEN DES DOKUMENTARISCHEN

von ANGELA RABING

Elisabeth Büttner, Vrääth Öhner, Lena Stölzl (Hg.):

Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms, Berlin

(Vorwerk 8) 2018

Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn,

Felix Hüttemann, Matthias Preuss (Hg.):

Gegen\Dokumentation. Operationen, Foren, Interventionen,

Bielefeld (transcript) 2020

Oliver Fahle: Theorien des Dokumentarfilms zur

Einführung, Hamburg (Junius) 2020

Aktuelle Auseinandersetzungen um Wahrheit, die mit Schlagworten wie *fake news*, *post-truth* und *alternative facts* aufgerufen werden und die öffentliche Debatte nicht zuletzt in Form von antisemitisch geprägten Verschwörungsmythos zu überschatten drohen, sind nicht nur Kämpfe um Deutungshoheit, die eine Unterteilung in «wahr» oder «falsch» einfordern und zugleich unterlaufen. Sie zeugen vor allem von Verunsicherungen solch «großen» Begriffe wie Wahrheit, Objektivität oder Realität und rufen damit Fragen auf, die im Zusammenhang mit dem Dokumentarischen stehen. Wie ist eine mediale Vermittlung von Wahrheiten möglich, die keinen Absolutheitsanspruch stellen können und sich dennoch notwendigerweise auf so etwas wie «die Realität» und gesichertes Wissen berufen? Wie kann eine notwendige Kritik am Wahrheitsanspruch dokumentarischer Formen aussehen, die die

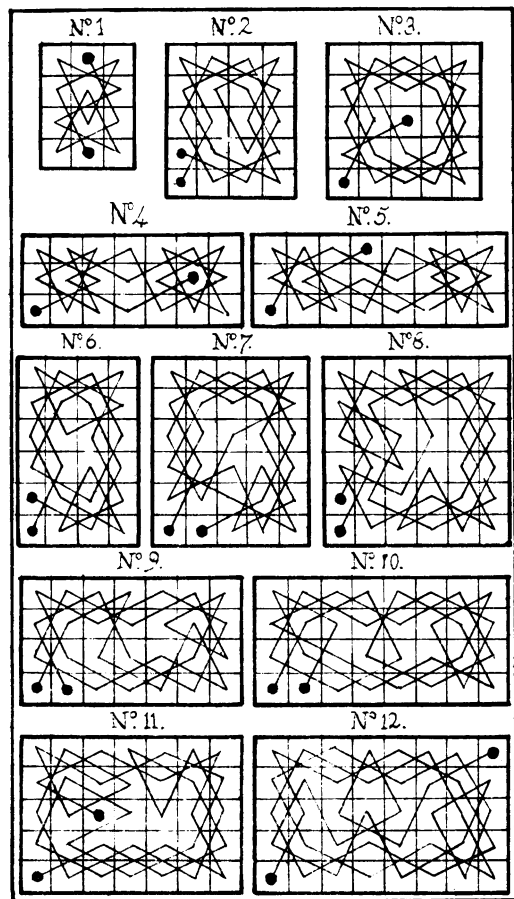
Aushöhlung der ohnehin stets auf dem Prüfstand stehenden Begriffe und Operationen nicht weiter befeuert?¹ Wie kann von Wahrheit gesprochen werden, ohne diese in Opposition zur Lüge zu stellen und damit eine zu kurz greifende Dualität aus Fakt und *fake* zu (re-)produzieren, die letztlich auch dem Wahrheitsbegriff nicht gerecht werden kann?² Wie lassen sich Aspekte einer instabilen, zugleich dynamischen Wahrheitsproduktion fassen und in Beziehung zu politischen und ästhetischen Aspekten dokumentarischer Verfahren setzen?³

Die stets anhaltende Relevanz dieser und ähnlicher Fragen begleiten die Auseinandersetzungen mit dem Dokumentarischen. Doch obwohl dokumentarische Formen wieder verstärkt ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt sind, gab es bisher keine deutschsprachigen Einführungsbände dazu. Konnte für die Filmwissenschaft Eva Hohenbergers Sammlung von Primärtexten zur Theorie des Dokumentarfilms, *Bilder des Wirklichen*,⁴ als Standardwerk gelten, dessen Einleitung zugleich einen historischen Überblick über Dokumentarfilmtheorien mit einführendem Charakter gibt, wird diesem nun von Oliver Fahle eine genuine Einführung an die Seite gestellt. Mit den Sammelbänden *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen* und *Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms* werden dokumentarische Gegenpositionen unter ästhetischen, (macht-)politischen, operationalen Gesichtspunkten vorgeschlagen und über das Filmische hinaus erweitert.

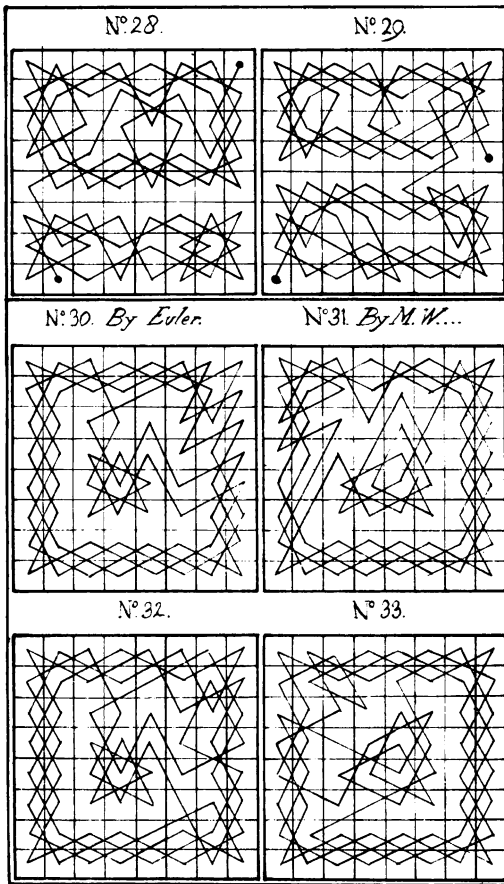
Oliver Fahles *Theorien des Dokumentarfilms* zur Einführung folgt grob einem historisch-chronologischen Aufbau, setzt entsprechend bei den ersten theoretischen Auseinandersetzungen und terminologischen Suchbewegungen in den 1920er/1930er Jahren an, mit einem Exkurs zu filmarchäologischen Untersuchungen des frühen Films. Weiter in der Chronologie führen die nächsten beiden Abschnitte zum *direct cinema* respektive *cinéma vérité*, von denen jeweils ausgehend Strömungen nachverfolgt werden, die verschiedene seit den 1960er Jahren erprobte und bis heute nachwirkende dokumentarische Verfahren und Ideale prägen. Abgeschlossen wird diese Einführung mit einem vierten Teil, in dem aktuelle Tendenzen diskutiert werden, die dem Dokumentarischen an seinen medialen wie konzeptuellen Grenzen nachspüren.

Ausgehend von John Griersons zum geflügelten Wort avancierten Wendung des «creative treatment of actuality»,⁵ der Befähigung des Films zur «dokumentarische[n] Reflexion»⁶ bei Dziga Vertov, der Entfaltung der realistischen Tendenz des filmischen Mediums unter Rückgriff auf formgebende Kräfte bei Siegfried Kracauer,⁷ der Verflüssigung der Grenze zum Fiktionalen im *direct cinema* und *cinéma vérité* oder dem Unterlaufen von Gattungsgrenzen im Essayfilm zeigt der Überblick über die Dokumentarfilmtheorie, dass die zum Allgemeinplatz gewordenen Vorwürfe an frühe Theorien, denen gerne ein «naive[r] Blick»⁸ in der Vorstellung, Wirklichkeit unmittelbar erfassen zu können, zugeschrieben wird, kaum haltbar sind. Vielmehr ziehen sich die Allianzen mit dem als auch die Abgrenzungen vom Fiktionalen oder Narrativen ebenso durch die Theoriebildung zum Dokumentarfilm wie die Versuche, das Verhältnis zur außerfilmischen Realität zu bestimmen und gleichsam deren Undarstellbarkeit anzuerkennen. Vor dieser historischen Perspektivierung erscheint es nur folgerichtig, dass Fahle seinen abschließenden Ausblick mit dem Vorschlag der «dokumentarischen Differenz» beendet, die «eine doppelte Grenzziehung mit sich führt: eine Grenze zur Außenseite der Realität und eine zur Innenseite der Fiktion. Weder ist der Dokumentarfilm «Realität», noch ist er «Fiktion», sondern er ist beides als permanente Beunruhigung der beiden Grenzregionen.»⁹

Fahle endet bei Überlegungen zum Post-Dokumentarischen und Gegen\Dokumentarischen, in denen «die Bestimmung des Dokuments als Dokument zu einer permanenten Aushandlungs- und Anpassungsleistung



wird», und die er somit als «eine wesentliche Dimension des Dokumentarfilms» bestimmt.¹⁰ Dabei rekurriert er auf den Begriff der Gegen\Dokumentation, wie er von den Kollegiat_innen des Bochumer Graduiertenkollegs *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug* entworfen wurde, um der Dominanz und Programmatik des Dokumentarischen etwas entgegenzusetzen, sich davon zu distanzieren, zu emanzipieren, sich den Begriff zugleich anzueignen und jenseits etablierter Denkmuster befragbar zu machen. Stellvertretend für die Kollegiat_innen wurde der gleichnamige Sammelband von Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn, Felix Hüttemann und Matthias Preuss herausgegeben. Der Begriff der Gegen\Dokumentation ist verbunden mit dem Anspruch, «nicht dermaßen oder nicht derart dokumentiert zu werden» oder – positiv gewendet – «anders und andere/anderes zu dokumentieren».¹¹ Damit einher geht die Forderung,



Operationen, Verfahren, Ästhetiken, Medien und Formen des Dokumentarischen offenzulegen, zu schärfen und die ihnen zugrunde liegenden Machtverhältnisse zu hinterfragen. Bei der Gegen\Dokumentation geht es also um eine (kritische) Arbeit am Dokumentarischen, an seinem Verhältnis zur Wirklichkeit und den mit ihm verbundenen theoretischen Setzungen.

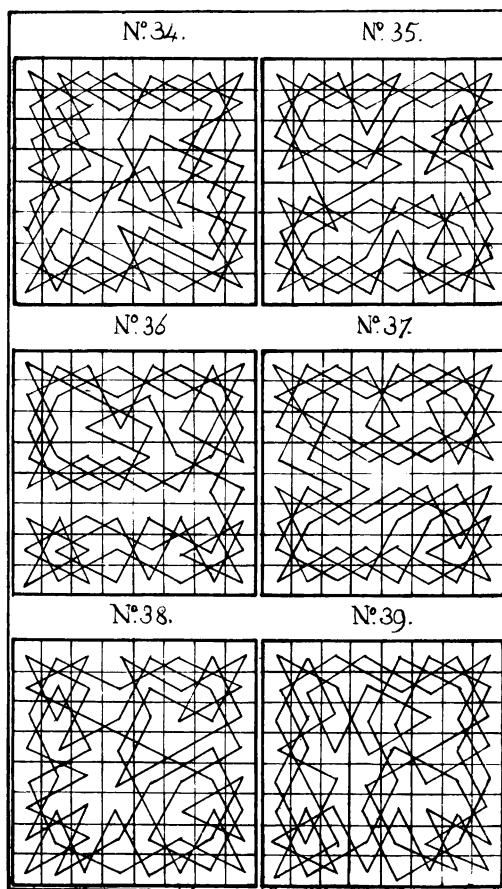
Vor allem dort, wo Dokumentation in institutionalisierten Kontexten wie Kunstmuseen oder Archiven stattfindet, zeigen sich das Potenzial und die Notwendigkeit gegen\dokumentarischer Interventionen. Denn auch wenn sich die Gegen\Dokumentation gegen Verfahren und Institutionen des Dokumentarischen stemmt, steht sie häufig innerhalb solcher institutionellen Ordnungen und produziert von dort aus Formen, die Andere und Anderes anders dokumentieren. Die Beiträge des Sammelbandes spüren dem theoretischen Einsatz des Begriffs der Gegen\Dokumentation daher über konkrete

Fallbeispiele verschiedener Disziplinen innerhalb dieser Ordnungen nach. So arbeitet Julia Reich anhand des vom Künstler Tino Sehgal selbst aufgestellten Dokumentationsverbots seiner Arbeiten heraus, wie sich innerhalb des Institutionellen und zugleich ihm entgegengesetzt Leerstellen befragen lassen, die auf Notwendigkeiten und Abhängigkeiten des Dokumentarischen verweisen (S. 63–75). Simone Dotto und Francesco Federici untersuchen die experimentelle Rekonstruktion historischer Tondokumente als künstlerisch-historiografische Praxis (S. 137–149). Die dadurch geschaffene Erfahrbarkeit der Vergangenheit habe das Potenzial, dokumentarische Verfahren der Evidenzerzeugung zu unterlaufen und zugleich eine Revision dokumentarischer Methoden einzufordern. In einem überaus persönlich angelegten Beitrag, der das Gegen\Dokumentarische zur Methode des eigenen Schreibens macht, bringen Tanja Kovačič und Patricia Prieto Blanco persönliche Objekte stellvertretend für während des Holocaust verloren gegangene, vernichtete oder nie vorhanden gewesene Dokumente zum Sprechen (S. 213–233). Ausgehend von dem *autograph book* von Kovačičs Großmutter vollziehen sie die Erfahrungen von Frauen nach der Befreiung aus dem Konzentrationslager Ravensbrück nach. Als besonders interessant erweisen sich Fragen nach dem Umschlagpunkt von Dokumentation und Gegen\Dokumentation, denen sich unter anderem Rupert Gaderer widmet, wenn er ausgehend von dem von Foucault aufgearbeiteten Fall Pierre Rivière aufzeigt, wie dokumentarische Praktiken dazu verwendet werden, historisch-institutionelle Wissensproduktion anders zu rahmen, und damit gleichsam eine gegen\dokumentarische Intervention darstellen (S. 172–193).

Darüber hinaus wendet sich Gegen\Dokumentation gegen die «Provokation des dokumentarischen Anspruchs – Wirklichkeit zu erfassen, zu repräsentieren und zu kontrollieren».¹² Die zur Abgrenzung zugrunde gelegte Auffassung eines repräsentativen Dokumentarismus¹³ zeigt sich auch, wenn Beiträge des Sammelbandes «naïve concepts of documentary realism» (S. 31) oder «konventionalisierte [...] Wirklichkeitsdarstellung[en]» (S. 59) des Dokumentarfilms heranziehen, um diesen ein «neues dokumentarisches Ideal» (ebd.) gegenüberzustellen. Damit werden die schon mit Fahles Auseinandersetzung aufgerufenen Debatten um einen im Medium Film angelegten Abbild-Realismus aufgerufen: dem vermeintlich «naïven Blick» auf die Wirklichkeit, den das

Dokumentarische gleichermaßen zu beschwören und zu dekonstruieren scheint. Mit Gegen\Documentation tritt der Sammelband daher dezidiert in die Tradition des Dokumentarfilms, reflexive, fiktionalisierende, gegenläufige Strategien anzubieten, um bestehende Ordnungen, Machtverhältnisse, Blickregime oder mediale Möglichkeiten des Zugangs zur Welt infrage zu stellen. Wird jedoch eine zu kurz gedachte Opposition aus «naiver» Dokumentation und kritischer Gegen\Documentation aufgemacht, grenzt sich diese eher von einem Gespenst naiver Aufzeichnungsverfahren ab und läuft damit Gefahr, letztlich den Potenzialen der Gegen\Documentation, die der Sammelband selbst eröffnet, nicht gerecht zu werden.

Auch der Sammelband *Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms* von Elisabeth Büttner, Vrääh Öhner und Lena Stölzl ruft gleich zu Beginn die dem Dokumentarischen inhärente Polarität auf, mit dem Streben der «neuen Dokumentarismen die «Naivität» realistischer Repräsentation zu überwinden», nimmt jedoch – ausgehend von der historischen Herleitung mit Dziga Vertov – nicht die Antagonismen, sondern die «mediale[n] Verfahren und Praktiken des Sichtbarmachens», durch die «das indexikalische Band zwischen Dokumentarfilm und «Wirklichkeit» filmisch erzeugt wird, in den Blick.¹⁴ Das Interesse am Verhältnis von Politik und Ästhetik gilt dabei insbesondere der Form, den medialen und epistemologischen Aspekten dokumentarischer Wahrheitsproduktion sowie den Verfahren der Her- und Infra-gestellung einer politisch verstandenen Sichtbarkeit.¹⁵ Vor allem in der Zuspitzung auf das Politische in Dokumentarfilmen antizipiert der Band ähnliche Fragestellungen, wie sie das Konzept der Gegen\Documentation aufwirft. Die Beiträge gliedern sich entlang der Aspekte Bild und Stimme, Fiktion und Realität sowie Verfahren und Regime und deuten damit bereits die Bandbreite der Herangehensweisen an. Herausgegriffen sei beispielsweise der Beitrag von Lena Stölzl, die sich mit alternativen filmischen Zugängen zu mikrohistorischen Ereignissen befasst, die mit dem Konzept der Leerstelle als Form der Bildkritik historische Schauplätze auf Einschreibungen von Geschichte untersuchen (S. 33–48). Julia Bee hebt für die Filme des Sensory Ethnography Lab den Konstruktionscharakter der Erfahrung und die fabulativen Erzählweisen hervor und unterstreicht damit die Affirmation des Konstruierten, Hergestellten, Gemachten im Dokumentarischen (S. 92–110). Mit



Fiktion als dokumentarischer Strategie befassen sich Karin Harrasser, die ein spekulatives Denken als Praxis der Geschichtsschreibung vorschlägt (S. 132–143), und Ute Holl, die dokumentarische Konzepte aufzeigt, die auf Verunsicherungen, Unentscheidbarkeiten und Kontingenzproduktion setzen und damit etablierte Wahrheitsregime herausfordern (S. 111–130).

Wenn all dies bereits in den Politiken des Dokumentarfilms angelegt ist, scheint es zunächst, als sei hier für das Gegen\Dokumentarische nicht mehr viel zu holen. Oder anders, das Gegen\Dokumentarische ist genau deswegen interessant, weil es das widerständige Potenzial, das in künstlerischen Dokumentationen und insbesondere in Dokumentarfilmen inhärent angelegt zu sein scheint, benennbar macht, auf einen Begriff bringt und nach dem Verhältnis zu klassischer Dokumentation fragt. Versteht man Post-ismen als ein Verhältnis von Transformation bei gleichzeitiger Kontinuität, als

Erweiterung, Überwindung und Fortführung, lässt sich auch das Gegen\Dokumentarische in diesem Sinne als bereits im Dokumentarischen angelegt erkennen. Vielleicht könnte man für das Dokumentarische eine ähnliche These aufstellen, wie es Francesco Casetti für das Verhältnis von Kino und Post-Cinema formuliert und seine Überlegungen auf das Dokumentarische übertragen: «It becomes other in order to find itself better.»¹⁶ In den Wandlungen, Verunsicherungen und Provokationen des Gegen\Dokumentarischen und den Versuchen, das Dokumentarische an seine Grenzen zu bringen, lässt sich das Dokumentarische selbst besser verstehen. Die Gegen\Dokumentation tritt an, um die Brüchigkeit der Grenzziehungen des Dokumentarischen anzunehmen und produktiv zu wenden.



¹ Vgl. Esra Canpalat u. a.: Einleitung. Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation, in: dies. u. a.: *Gegen\Dokumentation. Operationen, Foren, Interventionen*, Bielefeld 2020 (Das Dokumentarische. Exzess und Entzug, Bd. 2), 7–25, hier 19 f.

² Vgl. Oliver Fahlke: *Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung*, Hamburg 2020, 14.

³ Vgl. Vrääth Öhner, Lena Stölzl: Sichtbarmachen. Problemaufriss mit Dziga Vertov, in: Elisabeth Büttner, Vrääth Öhner, Lena Stölzl (Hg.): *Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms*, Berlin 2018 (Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 20), 7–19, hier 18 f.

⁴ Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 2006 (Texte zum Dokumentarfilm, 3).

⁵ John Grierson: The Documentary Producer, in: *Cinema Quarterly*, Bd. 2, Nr. 1, 1933, 8.

⁶ Fahlke: *Theorien des Dokumentarfilms*, 39.

⁷ Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hg. v. Karsten Witte, Frankfurt / M. 2015 [1964], 67.

⁸ Oliver Fahlke: *Theorien des Dokumentarfilms*, 94.

⁹ Fahlke: *Theorien des Dokumentarfilms*, 223.

¹⁰ Ebd., 197, 204.

¹¹ Canpalat u. a.: Einleitung, 9.

¹² Ebd., 15.

¹³ Vgl. Maria Muhle: Omer Fast. 5,000 Feet Is The Best. Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Bd. 6, Nr. 11: Dokument und Dokumentarisches, hg. v. Friedrich Balke, Oliver Fahlke, 2014, 91–101.

¹⁴ Öhner, Stölzl: *Sichtbarmachen*, 17 f.

¹⁵ Ebd., 18 f.

¹⁶ Francesco Casetti: *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York 2015, 215.