HAUS
DER
KULTUREN
DER
WELT

02. – 06. Juni 2010

BERLIN DOCUMENTARY Forum 1

HILA PELEG
NEW PRACTICES ACROSS DISCIPLINES
S. 4

OKWUI ENWEZOR
RULES OF EVIDENCE: TEXT, VOICE, SIGHT
S. 7

FLORIAN SCHNEIDER
MISSING IMAGE: MICHAEL MRAKITSCH
S. 16

ANGELA MELITOPOULOS
MÖGLICHKEITSRAUM (THE BLAST OF THE POSSIBLE)
S. 22

EYAL SIVAN
DOCUMENTARY MOMENTS: RENAISSANCE
S. 27

EDUARDO THOMAS
AUTHORSHIP, AUTHORITY, AUTHENTICITY. RECENT DOCUMENTARIES FROM ELSEWHERE
S. 30

RABIH MROUÉ
THE INHABITANTS OF IMAGES
S. 35

NEW PRACTICES ACROSS DISCIPLINES

Primate (USA 1974) - Frederick Wisemann, © Zipporah Films, Inc.

Mehr Lust auf Kultur

mit Berlins größtem Stadtmagazin

Theater
Film
Museen
Clubs
Restaurants
und mehr

Das volle Programm
finden Sie **alle 14 Tage neu am Kiosk** oder
unter www.tip-berlin.de

VORWORT

Rabih Mroué projiziert in einer Performance Bilder einer zentralen Straße Beiruts. An den Masten auf dem Mittelstreifen sind Fotos von Märtyrern der Hisbollah angebracht. Mroué macht sein Publikum auf ein irritierendes Faktum aufmerksam. Die Märtyrer verfügen alle über den gleichen Körper. Die auf den Fotos abgebildete Realität ist manipuliert und sie ist manipuliert, um eine zusätzliche Bedeutung zu kommunizieren. Das Zusammenspiel zwischen den Fotos und den verschiedenen Bedeutungsebenen ist der Gegenstand der in jeder Hinsicht erhellenden Performance.
Diese Arbeit von Mroué führt uns die Rolle dokumentarischer Strategien in den Künsten unmittelbar vor Augen. Es geht nicht um die bloße Abbildung der Wirklichkeit im Gegensatz zur Fiktion, die diese erfindet. Vielmehr wird das Augenmerk darauf gelenkt, wie wir die Wirklichkeit mit unseren Zeichen, Bildern, Symbolen konstruieren. Der entscheidende Schritt besteht darin, die Kunst als selbstreferenzielles Zeichensystem zu verlassen und sich auf eine äußere Realität einzulassen, an der sich dann die eigene Sprache bilden kann.
Unterschiedliche Realitätskonstruktionen aufgrund verschiedener Sprachen und Zeichensysteme waren von Beginn an ein zentrales Thema für das Haus der Kulturen der Welt, ist doch in seinem Namen bereits das Spannungsverhältnis von verschiedenen Deutungs- und Zeichensystemen, sprich „Kulturen“, und Realität, sprich „Welt“, benannt.
In den letzten beiden Jahrzehnten hat sich aber aus mehreren Gründen das Bedürfnis verstärkt, diesem Zusammenhang eine höhere Beachtung zu schenken. Da ist zum einen auf die rasante Medienentwicklung hinzuweisen, die zunehmend auch aufgrund der technischen Möglichkeiten der Digitalisierung ein Eigenleben jenseits der Rückbindung an nicht medialisierte Realitäten zu führen beginnt. Hinzu kommt, dass aufgrund der gestiegenen Mobilität unterschiedliche Repräsentationsweisen und damit Verständnisse der Welt in eine unmittelbare Konkurrenzsituation miteinander treten, was die Frage nach ihrer „Welthaftigkeit“ in neuer Schärfe stellt. Nicht zuletzt befinden wir uns u. a. aufgrund der angesprochenen Entwicklungen ganz offensichtlich in einer Übergangssituation, in der die alten Bedeutungssysteme in Frage stehen und die Notwendigkeit besteht, in der Auseinandersetzung mit einer sich im Flusse befindenden Realität neue Repräsentationsweisen und Inhalte zu entwickeln.
Dazu soll das BERLIN DOCUMENTARY FORUM unter Einbeziehung gegenwärtiger wie historischer Positionen einen Beitrag leisten.

Bernd M. Scherer, Intendant des Hauses der Kulturen der Welt

DOCUMENTARY PRACTICES ACROSS DISCIPLINES

HILA PELEG

Mit dem Begriff des „Dokumentarischen“ werden meist Dokumentarfilme assoziiert. Das Feld des Dokumentarischen kann – und muss, wie dieses Projekt es vertritt – allerdings in viel breiterem Sinn verstanden werden. In den vergangenen Jahrzehnten wurde der weit verbreitete Glaube, dass jegliche Form des Nonfiktionalen wahrheitsgetreue und objektive Repräsentationen von Realität hervorbringt, stark ausgehöhlt. Das hängt zum Teil mit der generellen Erosion der Ansprüche der Moderne auf Objektivität von Wissen und Repräsentation zusammen, und des Weiteren mit der Verbreitung etwa von digitalen Technologien und den damit einhergehenden Möglichkeiten der Manipulation. Aber die Erwartungen an das Dokumentarische, „objektives“ wahres Wissen zu vermitteln, sind geblieben. Während das Konzept der „Wahrheitseffekte“ in theoretischer Reflexion auf Kultur und Politik weit verbreitet ist, bleibt es in Bezug auf dokumentarische Formen gerade in den Mainstream-Medien latent skandalös.

Die Initiative zu diesem Projekt rührt aus der Notwendigkeit, diese Dichotomien und die Entscheidungen, zu denen sie in Ästhetik und Politik zwingen, hinter sich zu lassen. Seit das Feld des Dokumentarischen zum ersten Mal definiert wurde, gab es Zweifel an seinem Wahrheitsanspruch. Viele Formen der Dokumentation wurden als Techniken der „Wahrheitsproduktion“ in Diensten hegemonialer Mächte angegriffen; diese Kritik hat wiederum anderen Formen den Weg bereitet. Die „alte“ Konzeption des Dokumentarischen als „neutrales“ Fenster zu einer Realität „da draußen“ wird dabei allmählich abgelöst von einem Verständnis des Dokumentarischen als wirklichkeitsbezogene Praktiken der Repräsentation. Solche Praktiken müssen die eingesetzten Mittel der Repräsentation reflektieren in Bezug auf deren Fähigkeit, komplexe und vielschichtige Realitäten wiederzugeben. Es geht nicht mehr um „Erfassung“, sondern um ein Verhältnis und eine Bindung an tatsächliche Ereignisse, Geschichten und Orte. Dies beinhaltet notwendig eine Reflexion der eigenen Sprecherposition als Produzent von Bildern und Narrativen und eine kritische Befragung der Machtpolitiken und Ökonomien, in denen Bilder und Geschichten zirkulieren, sowie der performativen Natur von Montage, Rhetorik, Gesten, Inszenierungen und Rahmungen. Diese Definition dokumentarischer Praktiken umfasst ein viel breiteres Feld, zu dem Formen aus der Literatur, visuellen Künste, Performance, Kulturgeschichte und Theorie zählen. Das BERLIN DOCUMENTARY FORUM wurde von Anbeginn konzipiert als Möglichkeit, sich mit den Formen des „Dokumentarischen“ in unterschiedlichen Disziplinen zu beschäftigen. Die Auseinandersetzung mit der Frage nach Realität war ja seit Jahrzehnten ein Schlüsselanliegen in künstlerischen und diskursiven Praktiken. Die Selbstreflexivität der dokumentarischen Form erfordert ein Verständnis davon, dass es keine dokumentarische Form gibt, die nicht „künstlerisch“, „intellektuell“ und „politisch“ ist. Diese Eigenschaften müssen in dem jeweiligen Kontext verstanden werden, in dem sie artikuliert werden, wie auch unter den Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption im weiteren Sinne.

Diese erste Ausgabe des im zweijährlichen Rhythmus stattfindenden Festivals ist um sechs thematische Programme strukturiert, die von einer Reihe von Performances und Gesprächen begleitet werden. Eine Bestandsaufnahme der Veränderungen im Feld des Dokumentarischen erfordert eine Neubeschäftigung mit seiner Geschichte – einer Geschichte, in der Bilder, Formen und Genres selbst als Handlungsfaktoren fungieren. Für das erste BERLIN DOCUMENTARY FORUM wurden zwei Filmemacher beauftragt, jeweils ein Programm zusammenzustellen, das bestimmte Genealogien des Dokumentarischen in Bezug zu ihrem jeweiligen politischen Kontext herausarbeiten sollte. Eyal Sivans Programm „Documentary Moments“ zeigt, wie der II. Weltkrieg und besonders die Frage der Repräsentation von Genozid eine „Renaissance“ des Dokumentarfilms bewirkt hat, bei der es im Wesentlichen um Macht- und Wahrheitsansprüche ging. Das zweite Programm „Missing Image“, kuratiert von Florian Schneider, geht auf die Zeit von den 1960er- bis in die 1980er-Jahre ein, in der von der Gesellschaft und dem Staat sanktionierte strukturelle Gewalt im Zentrum einer Kritik stand, die von politisch engagierten Dokumentationen im deutschen Fernsehen artikuliert wurde. Das Programm handelt in zweierlei Hinsicht von „fehlenden Bildern“: das fehlende oder verzerrte Bild des sozial und politisch Ausgeschlossenen; und das Schicksal und die Geschichte dieser Filme, die heute nicht mehr im Fernsehen zu sehen sind.

Die Idee „offizieller“, hegemonialer Repräsentation definiert ein Feld anerkannter Realität, das nur das enthält, was repräsentierbar ist. Der Theaterregisseur Rabih Mroué befragt Bilder und Objekte aus dem gegenwärtigen Libanon und macht sie dabei zu Zeugen und Verdächtigen zugleich. Die von ihm untersuchten Brüche in den Beziehungen von Zeichen und Referenz, Bildern und Körpern, Worten und Ereignissen werden zum Zeugnis einer vom Krieg bestimmten Kultur. Solche Brüche sind auch Gegenstand von „A Blind Sport“, dem Auftakt zu einer größeren Ausstellung für die zweite Ausgabe des BDF (2012), gestaltet von Catherine David, die jenseits der bekannten Gegensätze zwischen Kunst und Dokument, Fiktion und Nichtfiktion das Reale als opak, flüchtig und sogar undurchdringlich in den Blick nimmt.

Die gegenwärtige Erosion von Ansprüchen auf Macht und Wahrheit im Dokumentarischen sind Thema eines Programms, das der Filmkurator Eduardo Thomas zusammengestellt hat. Er bringt Experimentalfilme aus allen Weltteilen zusammen. Das Programm mit Filmvorführungen und Gesprächen reflektiert über das Fortwirken von Konzepten wie Autorenschaft, Authentizität und Autorität.

„Möglichkeitsraum“ (The Blast of the Possible) – drei von der Videokünstlerin Angela Melitopoulos entwickelte Screen-Performances – betrachtet die Möglichkeiten des Bewegtbildes in Bezug zur Funktionsweise des Gedächtnisses und der Erzählung von Geschichte. Die Screen-Performances sind Live-Performances, die einer Montage von Video- und Filmarchiven dienen, die zur Geschichte des Medienaktivismus seit den 60er-Jahren zählen.

Die Mittel, mit denen Bilder soziale Identitäten schaffen und Geschichten konstruieren, sind Thema eines Gesprächs zwischen den Kulturhistorikern Ariella Azoulay und Issam Nassar. Sie beschäftigen sich mit Archivfotografien aus Israel und Palästina in den späten 1940er- und frühen 1950er-Jahren und vergleichen auf diese Weise zwei widerstreitende Räume der Erinnerung.

Der Einschluss in historische Berichte und Archive oder der Ausschluss daraus, der Punkt, an dem eine Entscheidung hinsichtlich der Wahrheit oder Unwahrheit eines Bildes nötig wird, sind genuin politische Orte, an denen eine Vielzahl von Handlungsmöglichkeiten wirksam wird. Wie weit die Sprache des Dokumentarischen in Zeugenschaft und Zeugnis begründet ist, ist Gegenstand eines komplexen Programms, das Okwui Enwezor verantwortet. Im Zentrum steht die öffentliche Lesung dokumentarischer Bücher über tatsächliche politische Ereignisse und Gräuel. Diese Lesungen werden von Interventionen in öffentlichen Medien begleitet, in denen der Status historischer Fotografien befragt wird, sowie von künstlerischen Interventionen im Haus der Kulturen der Welt.

Verschiedene Arbeiten beschäftigen sich mit dem performativen Aspekt dokumentarischer Berichte. Eine Performance von Omer Fast stellt das populäre Format der Live-Talkshow und des öffentlichen Bekenntnisses in Beziehung zu Spektakel, Authentizität und „oral history“. Eine weitere Live-Performance untersucht den Körper als eine Art lebendes Archiv: Die neue Arbeit des Choreografen Xavier Le Roy ist eine Tanzperformance, in der Dokumentation und Aufführung eines Prozesses zusammenfallen.

Mein Dank gilt den Kuratoren aller thematischen Programme und allen teilnehmenden Künstlern und Mitwirkenden. Ich möchte auch dem BDF-Team danken sowie allen Beteiligten aus dem Haus der Kulturen der Welt. Ich bin den Architekten von „Kooperative für Darstellungspolitik“ dankbar, die das Raumkonzept für das Festival entwickelt haben, in dem eine Vielzahl von Repräsentations- und Rezeptionsformen ineinander übergehen können, und den Mitgliedern von „Open Video – Multitude Media“, die Ideen und Ereignisse des BDF aufzeichnen und für die Online-Präsenz aufbereiten.

Diese Horrorbilder erfüllen uns deshalb mit besonderem Entsetzen, weil sie die gewissermaßen vorzensierten, stereotypen Erlebnisberichte über das von Menschen ausgestandene Leid durchbrechen.

Tony Cokes: *Evil.13_Alternate Versions - ONHD (c.my.skull)*. Image: Scott Pagano.

DIE DISKURSIVEN RÄUME DES DOKUMENTARISCHEN

OKWUI ENWEZOR

Vielleicht ist es am besten, die Diskussion der Rolle des Dokumentarischen in der gegenwärtigen Kunst und Kultur damit zu beginnen, was wir mit einem Wort von Rosalind Krauss als die diskursiven Räume des Dokumentarischen bezeichnen können. Auf dem Höhepunkt der poststrukturalistischen und postmodernen Theorien in den 1980er-Jahren trat sie mit einer Analyse der Spannung zwischen einem fotografischen Bild und der lithografischen Übersetzung dieses Bildes hervor. In ihrer Erörterung des Auseinanderfallens der indexikalischen Spuren der zwei bildlichen Ergänzungen – die Fotografie und die Lithografie – argumentiert sie, dass die Differenz zwischen dem Referenten und der Übertragung auf der Idee beruht, dass „(die Bilder) vielmehr zwei getrennten kulturellen Welten an(gehören); sie setzen beim Betrachter unterschiedliche Erwartungen voraus, vermitteln zwei verschiedene Arten von Wissen. In einer neueren Begrifflichkeit würde man sagen, daß sie als Repräsentationen in zwei verschiedenen diskursiven Räumen operieren.“[1]

Wenn ein solcher Unterschied zwischen diesen beiden Medien besteht, dann nicht auf Grundlage des Inhalts der Bilder, sondern eben auf Grundlage der diskursiven Räume, die sie jeweils besetzen; der Unterschied resultiert aus den Auswirkungen ihrer jeweils individuellen Niveaus bildlicher Lesbarkeit, das heißt aus dem Unterschied in der Auswirkung ihrer jeweiligen ästhetischen Mechanismen. Krauss erklärt diese Differenz in Entsprechung zu der Weise, in der die Rezeption der Fotografie am Ende des 19. Jahrhunderts durch einen ästhetischen Diskurs organisiert wurde, der durch den Ausstellungsraum definiert wurde. Während die Lithografie als bloß illustratives Moment in technische Handbücher Eingang fand, wurde die Fotografie durch ihren Eintritt in den Galerien- oder Museumsraum verwandelt. Von daher stammt ihre diskursive Einbeziehung in den Bereich des ästhetischen Diskurses. Sie schreibt: „Angesichts ihrer Funktion als physisches Medium der Ausstellung wurde die Ausstellungswand zum Signifikanten der Inklusion und kann damit als etwas angesehen werden, das seinerseits die Repräsentation von etwas ist, das man als Ausstellbarkeit (*exhibitionality*) bezeichnen könnte, d. h. eine Repräsentation dessen, was sich im Zusammenhang mit der sich verändernden Struktur der Kunst im 19. Jahrhundert als zentrales Medium des Austauschs zwischen Mäzen und Künstler herausbildete.“[2]

Jüngere Debatten über den „documentary turn“[3] in der Kunst sind von den gleichen Fragen gezeichnet. Die gegenwärtige Fotografie hat in den letzten Jahren, in denen Museen und Ausstellungen zu einer Bastion großformatiger, absorptiver, tableauhafter Fotografie wurden, eine ästhetische Beziehung eher zur Malerei[4] als zu den faktengelenkten Ideen der dokumentarischen Form signalisiert. Das Feld der Gegenwartskunst hat sich mit dieser Debatte und mit den Dichotomien herumgeschlagen, die mit der Verlagerung von fotografischen Bildern von der Ebene der Fakten auf die Ebene von Bildern als der Kunst einhergingen. Eine Möglichkeit, den Status des dokumentarischen Bildes und seiner Manifestation in künstlerischen Strategien zu untersuchen, stützt sich auf die anscheinende Unversöhnlichkeit der Kräfte der Kunst und ihrer mutmaßlichen Autonomie einerseits und den Bereichen der massenmedialen Kultur und des Journalismus andererseits. Kunst und Dokumentation werden häufig als gegensätzlich gesehen und existieren deswegen in deutlich unterschiedenen diskursiven Räumen. Beim Dokumentarischen nimmt man häufig an, dass es in dem Raum der Repräsentation existiert, der sich vor allem mit den Bereichen der Realität beschäftigt, die als Blendwerk erscheinen können und den unersättlichen Hunger nach dem Sensationalistischen und Emotionalen stillen helfen. Umgekehrt manifestiert Kunst sich in reflexiven Komplexitäten und schafft dabei ihre eigenen Bedingungen von Realität. Anders gesagt: Das dokumentarische Bild verhält sich zur Kunst so, wie sich die Lithografie im 19. Jahrhundert zu der künstlerischen Fotografie verhielt. Ihre Rezeptionsbedingungen beruhen auf der Dialektik von Ausschluss und Einschluss, wie sie den Regimes des ästhetischen Diskurses zu entnehmen ist. Das

eine (die Kunst) gehört dem Anschein nach zu den diskursiven Räumen der *Ausstellbarkeit (exhibitionality),* während das andere (das Dokumentarische) *Exhibitionismus* befördert.

Mit der Verwischung der Grenzen zwischen Massenkultur und Hochkultur und mit der Einführung von mechanischen und digitalen Bildern und Objekten in die Herstellung von Kunst dient es nur noch einer ausgesprochen konservativen Agenda, die strikte Trennung zwischen Kunst und dem Dokumentarischen aufrechtzuerhalten. Auch wenn eine solche Trennung denkbar wäre, haben die Bedingungen der öffentlichen Rezeption von Bildern auf jeden Fall die diskursiven Räume sowohl der Kunst als auch des Dokumentarischen verändert. Denn weder das eine noch das andere existiert in klar abgrenzbaren Sphären der Rezeption, wie aus der umstrittenen Zusammenführung dieser beiden Bereiche schon klar wird – dort nämlich, wo die Teilchen und Schnipsel aus populären Medien auf den Oberflächen der Malerei aufzutauchen begannen. Das lief damals unter Collage und wird auch noch in den Interventionen der De/Collage-Ästhetik in den Nachkriegsprojekten von Raymond Hains und Jacques Villeglé schlagend deutlich. Wir müssen aber spezifischer sein. Kunst und das Dokumentarische folgen nicht immer derselben Logik und operieren nicht immer mit dem gleichen Satz ästhetischer Protokolle, denn ihre Rahmenbedingungen sind porös geworden, vor allem im Zusammenhang der zunehmenden Politisierung und manchmal Fabrizierung[5] dokumentarischer Bilder und ihres Vermögens ideologischer Manipulation. Welche diskursiven Räume sind also heute für das Dokumentarische möglich – jenseits der Bereiche von Medien, Berichterstattung und Journalismus?

Um sich einigen dieser Angelegenheiten zu widmen, bedarf es zuerst einer Einschätzung, was der Begriff des Dokumentarischen wirklich repräsentiert, und zweitens muss seine diskursive Bedeutung zum Ausdruck gebracht werden. Klassischen Definitionen zufolge ist das dokumentarische Bild immer dieses Produkt einer Repräsentation, die von einem Nimbus von Fakten umgeben ist. Es verlangt in seinem Kontext oder seinem Gegenstand oder seinem Ort eine bestimmte Form der Lesbarkeit, die darauf beruht, dass nichts im Bildrahmen dem Bild äußerlich ist, dass nichts hinzugefügt und nichts weggenommen wurde. Einerseits handelt es sich um ein authentisches Artefakt der Ereignisse, die es dokumentiert, andererseits handelt es sich um eine wahrheitsgetreue Beschreibung dessen, was es repräsentiert. Eine derartige Authentizität und Wahrhaftigkeit oder Faktizität kann nicht das Beiwerk einer Begebenheit sein, es kann keine Übersetzung oder Interpretation eines Gegenstands in der Weise sein, die Jeff Wall „fast dokumentarisch“ („near documentary“) nennt, nämlich ein Bild, das intentional wie ein dokumentarisches Bild aussieht und funktioniert, tatsächlich aber kein dokumentarisches Bild ist. Von dieser einfachen Regel abzuweichen, dass das Dokumentarische mit seinem Eintrag eine direkte Beziehung zu seinen physischen Referenten verkörpert, zerstört das Behältnis aus Glaubwürdigkeit und Vertrauen, das Teil seines öffentlichen *fait accompli* ist. Die Geschichte des Dokumentarischen ist voll von Momenten, in denen dieses Behältnis zerbricht, entweder durch ausdrückliche Fälschung oder durch begieriges Überinterpretieren oder Überdramatisieren des Gegenstands, denn das Ereignis des Dokumentarischen ist notwendigerweise ein Zeugnis von etwas, das geschehen ist. Dokumentieren bedeutet also, gleichzeitig das Vergehen eines Ereignisses zu bezeugen und damit diese verschwindende Vergangenheit einzufangen und einzuschreiben. Zweifellos gibt es noch andere Schwierigkeiten, von denen unsere Vorstellungen oder „Entbildlichung“[6] (um einen Begriff von Georges Didi-Hubermann zu entlehnen) des Dokumentarischen umgeben sind.

Sehen wir uns einen weiteren Vorwurf gegen das Dokumentarische an: sein angeblicher blinder Fleck in Hinsicht auf das Zeigen des Unerträglichen, das Unrepräsentierbare, das Unvorstellbare. Diese anscheinenden Unmöglichkeiten können das dokumentarische Bild manchmal auf eine Zone des Schweigens beschränken. Sie kreisen es mit Technologien der Verdunkelung ein und entziehen es dem öffentlichen Blick. Bilder extremer Gewalt und Grausamkeit sind häufig Kandidaten für die Form der Abschließung. Vielleicht deswegen, weil man glaubt, das Bild würde seinen Gegenstand überrepräsentieren oder es wäre zu drastisch in seinem Bemühen um Aufrichtigkeit. Solche Bilder repräsentieren ein Paradox in der Weise, in der das Dokumentarische diskursiv funktionieren muss. Als Daumenregel gilt deswegen, dass das Dokumentarische immer erträglich sein muss, es sollte keine moralischen oder ethischen Sanktionierungen gegen seine öffentliche Lesbarkeit oder Legitimität hervorrufen. Der Fotograf darf auch nie als Parteigänger gesehen werden müssen, als ein Akteur mit einem Anteil daran, wie die Fakten des Bildes interpretiert werden. Obwohl das dokumentarische Bild als Träger unverstellter Wahrheit in der modernen Gegenwartskultur ein Gemeinplatz geworden ist, ist es überraschenderweise von zahlreichen Verboten umgeben. Deswegen ist es entscheidend, wonach entschieden wird, was gezeigt werden kann, was für öffentliche Sichtbarkeit zulässig ist und was dem Anstand des Auges widerspricht. In seinem Essay „Das unerträgliche Bild“ bezieht der Philosoph Jacques Rancière diese Erkenntnis auf dokumentarische Bilder der Art, die ethische und soziale Besitzstände stören kann. Er argumentiert, dass bestimmte Formen von politischer Kunst diese öffentlichen Sanktionen zu überschreiten versucht haben. Sie überschritten dabei die Grenze, die „vom Unerträglichen im Bild zum Unerträglichen des Bildes führt“[7].

Um aber über das Bild und seine verschiedenen Ordnungen der Wahrheit, der Authentizität, der Repräsentativität und Unerträglichkeit hinauszugehen: Auf welche anderen Weisen bezeichnet das Dokumentarische? Was sind die Regeln, die zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten im Bereich der Sichtbarkeit oder durch Akte der Erinnerung oder Strukturen der Produktion von Wahrheitseffekten eine Einheit herstellen, die dem Dokumentarischen eigen ist? „Rules of Evidence: Text, Voice, Sight“ stellt einen Vorschlag dar, diese Fragen zu klären, indem es die Begriffe und Umstände des Dokumentarischen eng mit Konzepten des Zeugnisses und der Zeugenschaft zusammenbringt. Diese Konzepte waren grundlegend für die Natur der dokumentarischen Form. Die Beziehung zwischen Bezeugung und Zeugenschaft ist Teil eines zweifachen Prozesses, der eine Brücke zu schlagen versucht zwischen einem Bericht und dessen Kontext, einer Repräsentation und ihrer Rezeption. Anders gesagt: „Rules of Evidence: Text, Voice, Sight“ basiert nicht einfach auf einer Präsentation des Dokumentarischen als Form, sondern versucht, die diskursiven Räume der Form und die allgemeinen Bedingungen, Techniken und Strukturen zu erforschen, die dazu dienen, verschiedene öffentliche Infrastrukturen sowohl für die klassische Rezeption von Bildern in der öffentlichen Kultur als auch für die institutionellen Rahmenbedingungen der Bedeutungsproduktion des Dokumentarischen zu schaffen. Gegen die Tendenz, das Dokumentarische a priori ausschließlich als eine Angelegenheit der Ausstellung und Sichtbarmachung von Bildern oder der Repräsentation ihrer viszeralen Effekte vorzulegen, versucht dieses Projekt, solche Effekte zumindest vorübergehend in Verwahrung zu nehmen. Um dies zu erreichen, setzt es zuerst einmal auf einen Rückzug des Bildes sowohl aus dem Standpunkt der *exhibitionality* als auch des Exhibitionismus. Diese beiden Tendenzen werden oft als Bedingungen der Rezeption der dokumentarischen Genealogie als eines sozialen Regimes verallgemeinert, das auf Faktizität/Wahrhaftigkeit basiert.

Das Regime des Dokumentarischen scheint den Empfänger des Bildes (vornehmlich die Fotografie oder das Videobild) oder den Teilnehmer an dessen Analyse immer in Richtung einer materialisierten Erklärung zu drängen, die mit dem beginnt, was man als Regeln der Evidenz bezeichnen könnte: dass nämlich dessen Form und Inhalt entlang der phänomenologischen Achse von Faktum und Wahrheit eng verbunden bleiben. Das Dokumentarische als solches verlangt deswegen nach zwei diskursiven Rahmenbedingungen – dem Zeugnis des Bildes und der Bezeugung der Phänomene, die es enthält –, um auf diese Weise Regeln in Systeme der sozialen Wahrnehmung zu überführen.

Dieser klassische Bereich des dokumentarischen Objekts und seiner Bilder haben sich in den letzten Jahrzehnten so weitgehend verbreitet, dass es unmöglich ist, andere Arten der Wiedergabe des dokumentarischen Objekts in die öffentliche Arena einzubringen. Wenn es so etwas wie eine Pattsituation zwischen den diskursiven Räumen des Dokumentarischen gibt, dann geht diese nicht auf

den Status des Bildes per se zurück, sondern darauf, was wir als die Regeln begreifen können, aufgrund derer die selbstverständlich wirkenden Bedingungen der dokumentarischen Form analysiert werden können. Diese Analyse ist die Voraussetzung der kuratorischen Vorschläge von „Rules of Evidence: Text, Voice, Sight“. Sie ist zwischen Ausstellbarkeit und Exhibitionismus situiert.

„Rules of Evidence: Text, Voice, Sight“ beinhaltet drei gleichzeitige Teile: Der erste betrifft die Frage nach Wahrhaftigkeit, von der dokumentarische Bilder in zeitgenössischen Medien umgeben sind. In diesem Abschnitt wurden vier dokumentarische Bilder aus dem letzten Jahrhundert bis in die jüngste Vergangenheit ausgewählt. Dazu wurden vier Autoren ausgewählt, diese Bilder und deren unterschiedliche Repräsentationen in Form kurzer Editorials zu analysieren. Die vier Bilder und die Editorials werden am 5. Juni in der Berliner Tageszeitung *taz* veröffentlicht werden. Die Bilder werden von Fragen und Erörterungen ihrer Produktions- und Rezeptionsbedingungen während ihrer öffentlichen Präsenz begleitet werden. Auf diese Weise thematisiert das Festival nicht nur von Neuem die kritischen Auffassungen von Beweiskraft, die mit den Bildern verbunden werden, sondern auch das dialektische Loch, in das diese Bilder stürzen, wenn ihre Beweiskraft die singulären Wahrheiten zu überschatten droht, die sie erzählen. Die Vermittlung dieser Dialektik erfordert sowohl die Rahmenbedingungen einer Ausstellung wie auch eine typografische Formulierung. Auf dieser Grundlage wurde die Einladung auf Ecke Bonk ausgedehnt. Er ist „Typosoph“, mit diesem Neologismus wird das gemeinsame Gebiet von Typografie und Philosophie bezeichnet, das Bonk erschlossen hat. Sein Werk widmet sich einer Erforschung dessen, wie Typografie die Leser und Empfänger von Kommunikation beeinflussen. Es geht um die Lesbarkeit von Zeichen innerhalb ihrer zugeschriebenen instrumentellen Register, ob das nun eine Seite ist oder ein Bildschirm, ein Buch oder eine Zeitungsseite. Sein Werk beschäftigt sich mit typografischen Angelegenheiten nicht nur unter dem Aspekt der Bilder, sondern auch der begleitenden Texte. Er wird nicht einfach die Seiten für die Wiederveröffentlichung der vier Bilder in einem populären Medium entwerfen, sondern danach trachten, einen diskursiven Raum zu schaffen, in dem die Bilder hoffentlich neues diskursives Kapital hinzugewinnen können.

Zu den vier Bildern zählt Robert Capas berühmte und ikonische Kriegsfotografie, die einen loyalistischen Milizionär zeigt, der in einem entscheidenden Moment der Auseinandersetzungen zu Beginn des Spanischen Bürgerkrieges 1936 tödlich getroffen zu Boden stürzt. Die Fotografie zeigt den Mann im Moment des Einschlags, in dem die Kugel in den Körper eindringt und ihn durchschlägt. Sein Körper wird durch die Wucht der Kugel nach hinten und schließlich zu Boden geworfen. Die Fotografie hebt hervor, was man einen unrepräsentierbaren Moment nennen könnte: Der Körper schwebt in der Luft und fällt zugleich, es ist der Moment zwischen Leben und Tod. Seit der ersten Veröffentlichung war dieses monumentale Beispiel für den entscheidenden Moment im Dokumentarischen von Kontroversen umgeben, in denen seine Wahrhaftigkeit in Frage gestellt wurde. Verschärft werden diese Diskussionen durch neuere Enthüllungen von Forschern, die nachgewiesen haben, dass die ursprüngliche Bildunterschrift eine falsche Ortsangabe macht. Das nährt den Verdacht, dass dieser Moment des Todes eines loyalistischen Milizionärs inszeniert gewesen sein könnte. Der Historiker Eduardo Cadava hat diesen Spalt in der Repräsentation von Capas „Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, September 5, 1936“ (1936) untersucht und schreibt:

„Eher als die Wahrheit zu übermitteln, scheint diese Fotografie die Wahrnehmung von der Wahrheit distanziert zu haben. Der Falling Soldier bleibt jedoch fesselnd, weil darin alle modernen Debatten über die Wahrheit der dokumentarischen Fotografie vorweggenommen werden. Wie in einem Spiegel (‚espejo’) reflektiert sich in diesem Bild sowohl die Gewalttätigkeit des Krieges wie auch der Wunsch der Öffentlichkeit nach Wahrhaftigkeit. Es handelt vom Verhältnis einer Fotografie zu den Geschichten, die sie zu erklären suchen, wie auch von den historischen Umständen ihrer Herstellung. Die Reproduktion an dieser Stelle – wie auch schon die Erstveröffentlichung – ist ein weiteres Zeugnis seiner Dekontextualisierung, die jede Fotografie beinhaltet. Als Zeichen des rätselhaften Verhältnisses von Leben und Tod scheint das Bild, das den Tod darstellt, sein eigenes Ende festzuhalten, seine Unfähigkeit zu zeigen oder darzustellen. Der entscheidende Moment, der in dieser Kriegsfotografie geschildert wird, ist folglich die unaufgelöste Auseinandersetzung zwischen der Fotografie und dem Fotografierten – eine kraftvolle Destabilisierung, die uns in der Schwebe haltend fallen lässt, weshalb sie uns auch weiterhin fasziniert.“[8]

Ein weiteres Bild, dessen Wahrheitsgehalt hinterfragt wurde, stammt von dem libanesischen Fotografen Adnan Hajj. Es ist ein Bild, das die Auswirkungen eines Bombardements durch israelische Kampfjets in einem Vorort von Beirut während des Krieges zwischen Hisbollah und Israel 2006 dokumentiert. Hajjs Fotografie hatte sich von der anfänglichen Dokumentation des Bombardements entfernt (das als solches unbestritten ist). Er hatte das Bild mit den digitalen Mitteln von Photoshop nachbearbeitet und dabei die Rauchwolken so verändert, dass sie nun anscheinend einen größeren Teil des auf dem Foto sichtbaren Bereichs verdeckten. Dadurch wurde das Bild zu einem Streitfall und verursachte einen Bruch in seinem normativen Wahrheitsstatus. Diese Fotografie repräsentiert insofern ein Paradox, als sein Wahrheitsgehalt betroffen ist, denn es dokumentiert einen tatsächlichen Vorfall, es unterminiert aber seine ethische und professionelle Kompetenz, indem es auf die öffentliche Meinung einzuwirken versucht und dabei die Lesbarkeit und Authentizität des dokumentarischen Faktums und der Artefakts verfälscht. Emily Apter bemerkt zu diesem Bild, dass der Skandal der Fotografie zum Teil in dem Vertrauen der Öffentlichkeit auf dokumentarische Repräsentation begründet liegt. Die Manipulation verletzt dieses Vertrauen, weil wir „psychisch an der fotojournalistischen Glaubwürdigkeit beteiligt (sind) und die meisten Leute möchten sich dies um jeden Preis erhalten. Die Lektion der mit einem Makel behafteten Beirut-Szene Hajjs, wenn man diese hieraus ziehen kann, liegt in der Offenlegung unseres Interesses an der Darstellung einer visuellen Wahrheit. In diesem Zusammenhang steht die Fotografie als ein ‚Werk‘ visueller Pädagogik und inszeniert eine Lehre kritischer Betrachtung.“[9]
Das dokumentarische Bild soll Wahrheitseffekte bewirken. Der soziale Vertrag, der solche Bilder umgibt, kann nicht gekündigt werden, denn das würde das öffentliche Vertrauen zerstören, den Glauben, den wir alle in die Suche nach Wahrheit setzen. Aber nicht alle Bilder erwecken ein Verlangen nach Wahrheit. Einige erwecken das öffentliche Verlangen, die Wahrheit zu verhüllen, sie nicht öffentlich zu exponieren. Diese Situation konstituiert das unerträgliche Bild und seine Unerträglichkeit. Eines dieser Bilder ist „Vulture Watching Starving Child, Sudan, March, 1993“ (1993) des verstorbenen südafrikanischen Fotografen Kevin Carter. Das Bild zeigt eine Szene, in der die ausgemergelte Gestalt eines hungernden, erschöpften Kindes am Boden kauert, den Kopf wie ein Bittsteller zu Boden gesenkt. Hinter ihrem Körper wartet ein mächtiger Geier, der genau in der Bilddiagonale sitzt und somit bedrohlich über dem Kind aufragt. Das Foto hat öffentliche Entrüstung auf verschiedenen Ebenen verursacht, und diese Entrüstung untersucht Jacques Rancière in seinem Editorial. Er beginnt, indem er auf die öffentliche Reaktion auf das Foto eingeht und fragt: „Sind solche Bilder vertretbar?“ In der Debatte um Carters Bild gibt es keine definitiven Antworten, aber es bewirkt neue Überlegungen über seine Repräsentation und setzt die Wahrheit seiner Unerträglichkeit. Der Hunger nach wahrhaftigen Bildern steht gegen einen körperlichen Hunger, dem die Massen der Hungernden unterliegen. Wie diese beiden Formen des Hungers auf der szenischen Ebene des fotografischen Bildes vermittelt werden können, beschreibt Jacques Rancière:

„Aber sie haben ihre Rolle getauscht: Das Menschenkind kriecht mit gesenktem Kopf über die Erde, getrieben einzig vom Instinkt des Überlebens; das Tier steht aufrecht mit der Ruhe des Beobachters und der Unerbittlichkeit des Richters in seiner Robe. Das unerträgliche Aufeinandertreffen zweier Hungernder nimmt die Form einer stillen Fabel an, in welcher der Raubvogel auch die Rolle des Richters übernimmt. Fabeln fordern kein Mitleid. Aber sie handeln häufig von Gerechtigkeit. Kevin Carter zeigt uns ein Gericht, in dem ein bestimmtes ‚Menschenleben‘ verhandelt wird. Deshalb können die kleinen Moralis

ten ihm nicht verzeihen: Er zeigt, dass wir ihr Gewissen nicht für die Beurteilung solcher Situationen brauchen. Das Tier hat dies bereits getan. Es kommt nur darauf an, unseren Blick seinem Urteilsspruch anzupassen.“[10]

Das letzte Bild enthüllt das Dokumentarische, wie es im Krieg mit sich selbst liegt. Es ist eine Fotografie, die in die Szene eines Bilderkrieges zwischen zwei Maschinerien des Mediendiskurses eingebettet ist. Die Fotografie des irakischen Fotografen Khalid Mohammed dokumentiert die grässliche Szene der Tötung von Blackwater-Security-Männern, die für die amerikanische Armee im Irak gearbeitet haben. Die verbrannten Körper zweier dieser Männer, aufgehängt auf einer Metallbrücke, ergeben das Bild einer Kreuzigung und des Blutzolls des Krieges. Aber auch hier gerät ihre Veröffentlichung wieder in einen Gegensatz zur Vorstellung ihrer öffentlichen Enthüllung. Thomas Keenan schreibt:

„Was beweist dieses Bild? Ist es denn noch ein Beweis? Was darauf ans Licht kommt, ist, obwohl schockierend, weder geheim noch verborgen – es bietet unserem Blick nichts als die Zurschaustellung an sich, die Offenlegung des Offengelegten. … Trotzdem bleibt diese Zurschaustellung des Ergebnisses erschreckend. Es zeigt nicht die Gewalt an sich, sondern die Präsentation dieser Gewalt und führt uns das Bild als einen Ort der Gewalt vor Augen. Dies geht nur mit dem Bild, durch die Offenlegung und die Mahnung, durch den Anspruch an die Vorstellungskraft der Anderen und ihre Erinnerungen. In seinem Überzeugungsdrang ist es außerdem politisch und verwischt fortwährend die Grenzen zwischen Politik und Gewalt. … Uns bleibt die Fotografie einer Fotografie und der Umstände der Fotografie, der Präsentation und der Auslieferung der Leichen vor der Kamera. Die Gelegenheit zu dieser Fotografie lässt die Politik oder sogar die Gewalt nicht in einer Oberfläche und einem Schauspiel verschwinden, stattdessen bildet sie den Ausgangspunkt für ein Verständnis des Bildes als einem Ort der Politik und der Gewalt, und deren gelegentliche Ununterscheidbarkeit – sowie unserer Reaktion darauf.“[11]

Jedes dieser Bilder agiert in spezifischen diskursiven Räumen und Bedingungen und geht aus ihnen hervor. Das Ziel dieses diskursiven Vorgangs ist, das Bild aus dem Bereich seiner viszeralen Effekte zu lösen und es kollektiver, sozialer Analyse zuzuführen. Die Zone der Evidenz soll in eine performative Arena verwandelt werden.

Der zweite Teil dieses Projekts gilt daher der Arena der Performativität. Sie stellt einen Versuch dar, ein dialektisch konstruiertes öffentliches Ereignis zu schaffen, das um ein fünftägiges Live-Leseprojekt herum entworfen wurde. Gelesen werden drei Bücher, die einen dokumentarischen Bericht über historische Ereignisse versuchen. Die Bücher wurden wegen ihrer präzisen, ausdrücklichen Reflexionen ausgewählt, die sie um verschiedene historische Gräuel entwerfen. Die Lesung wird während der Dauer des Festivals ohne Unterbrechung in der Kollektivität abwechselnder Stimmen sowohl von professionellen Schauspielern wie Menschen aus dem Publikum stattfinden. Das Ziel ist, Leser aus verschiedenen Generationen Passagen aus den ausgewählten Büchern lesen zu lassen, bis alle vollständig vorgetragen sind. Die Bücher sind: W. G. Sebalds *Luftkrieg und Literatur der Zerstörung* über das Bombardement deutscher Städte im Zweiten Weltkrieg; Antjie Krogs *Country of my Skull* über die Zeugenaussagen in der südafrikanischen Truth and Reconciliation Commission und Philip Gourevitchs *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will All Be Killed with Our Families,* ein Bericht über den Genozid in Ruanda. Diese drei Bücher, deren Spektrum zwischen Literatur, Reportage und Journalismus liegt, erfüllen Aspekte der dokumentarischen Form mit Leben, die gewöhnlich in einem Ausstellungskontext nicht auftauchen.

Die dritte Teil enthält Arbeiten von vier Künstlern: Tony Cokes, Walid Sadek, Juan Maidagan und Dolores Zinny. Diese Künstler wurden eingeladen, auf Aspekte der ersten beiden Teile einzugehen oder in einer Situation mit Ausstellungselementen einen Kontext zu deren Rezeption beizutragen. Die Bedingung für diese Teilnahme ist, dass diese Künstler ohne jedes Bild arbeiten, sondern ihre Beiträge vielmehr auf Grundlage von textbasierten Dokumentarformaten, Design und architektonischen/skulpturalen Antworten entwickeln. Das allgemeine Ziel dieses Projekts basiert eher auf Vorgängen der Animation als auf Beweisregeln, die häufig mit der Ausstellung von Bildern einhergehen. Die räumliche Manifestation des Projekts im Haus der Kulturen der Welt soll Rezeptionsformen in einer dritten diskursiven Arena ermöglichen, die die Räume öffentlicher Vermittlung und den Bereich der Lesung mit dem Medium Ausstellung verbinden. In diesem Teil definieren Zinny und Maidagan einen architektonischen Bereich, in dem das Vorlesen der Bücher stattfinden soll. Mit weichen Materialien wie Textilgewebe haben sie ein Proszenium geschaffen. Die Architektur und ihre abgegrenzten räumlichen Ausmaße sollen die Performance aber nicht einschließen, sondern als eine Schnittstelle für Begegnungen dienen. Cokes wiederum nimmt die Form einer textbasierten Installation, um sich mit den Problemen des Lesens und Verstehens zu beschäftigen und auch die Logik des Zeugnisses im Verhältnis zum Dokumentarischen zu erschließen. In seinem Projekt „Evil. 13: Alternate Versions“ setzt er drei Ausschnitte aus den drei Büchern einem rekursiven Strom von Artikulationen (zwischen Reflexion und Textualität) entgegen. Er verwendet dabei „Strategien der Zitation, (um) Aufmerksamkeit auf die Lücken in unserem Verständnis/unserer Lektüre von Geschichte und dem gegenwärtigen Moment zu lenken. Veröffentlichte Dokumente, Journalismus, Theorie und Literatur werden in unterschiedlichen Formen, Gewichtungen und Geschwindigkeiten re-repräsentiert … und erhellen so die normativen Abläufe des Lesens und deren kognitives und politisches Scheitern.“ Indem er die Beziehung zwischen Text und dessen Rezeption herstellt, offeriert er eine Dialektik, die „es ermöglicht, die angenommenen Bedingungen des Diskurses freizulegen. Dadurch wird eine kleinere Analytik gegen die ‚Transparenz‘ dokumentarischer Bilder möglich.“[12]

Wie weit ist das Dokumentarische transparent auf die Ereignisse, die es abbildet oder repräsentiert? Diesen ganzen Text hindurch habe ich versucht, die Themen anzupacken, die auf die diskursiven Räume des Dokumentarischen, seine Codierung und die verschiedenen Formen der Adressierung von Öffentlichkeit bezogen sind. Walid Sadeks Beitrag „Mourning in the Presence of the Corpse: Thinking Sociality in Protracted Civil War“ ist ein Versuch, die dokumentarische Wende in eine Untersuchung der Bedingungen des Zeugnisses und der Aporien der Zeugenschaft zu verwandeln, vor allem in Momenten, in denen die Erinnerung kein absoluter Verbündeter einer Treue zur Wahrheit ist. Das Stück existiert in der Form eines philosophischen Essays über die Frage der Zeugenschaft in der heiklen Zone des Trauerns. Sadek schreibt über ein Denken „der Konsequenzen eines Lebens unter dem Eindruck der Gewalt, das heißt eines Lebens in Ruinen. Die Arbeit des Trauerns in Gegenwart der Leiche ist, so weit ich das theoretisiert habe, durch ein ‚Bleiben‘ gekennzeichnet und nicht so sehr durch ein ‚Warten‘ und durch ein unbehagliches Schweigen oder einen Monolog, der die Lebenden beschäftigt, die mit der Leiche dableiben oder verweilen/sich aufhalten. Diese Arbeit des Trauerns kennt deswegen kein Versprechen des Freikommens; sie ist Arbeit im Sinne von Poiesis. Sie schafft einen Ort. Darüber hinaus geht es in diesem Text nicht um das Ereignis, und er versucht auch nicht, zum Ereignis zurückzukehren oder es wiederaufzufinden. Er versucht sicher nicht, das (gewalttätige) Ereignis zu begleiten. Dieser Text ist für mich eher Teil einer Arbeit der Überlebenden, derjenigen, die einen Ort betreten, an dem aus der Arbeit des Trauerns, der Arbeit des Vergessens und der Arbeit der Wache an der Leiche Wissen entsteht.“[13]

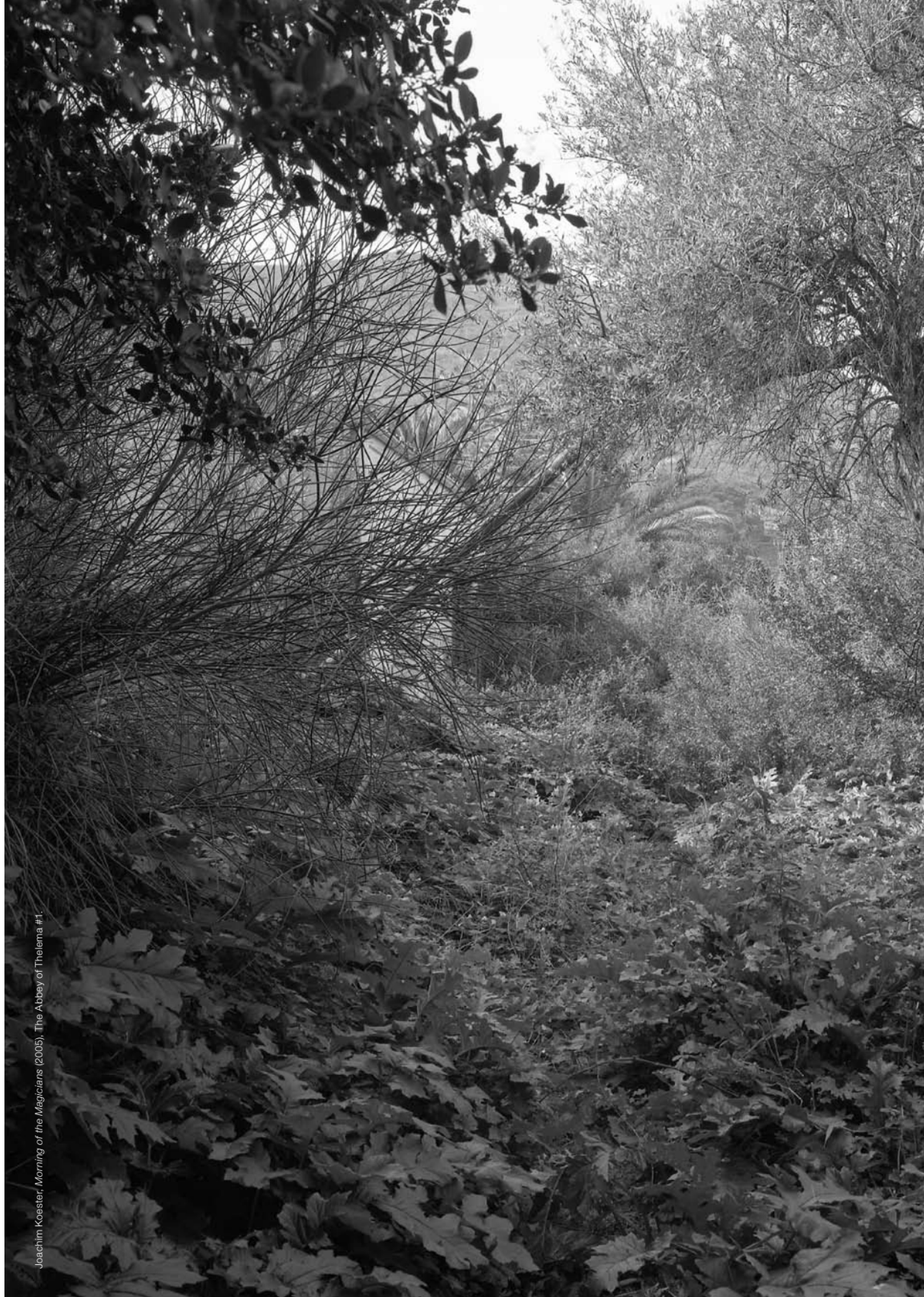
Aus diesem Statement wird klar, dass das Dokumentarische über den Beweis und über den authentischen geschaffenen Moment hinausgeht. Es ist jenseits der Ereignisse und nicht in Repräsentation codiert. Das Thema des Bürgerkriegs und seine Verbindung mit der von Walid Sadek so bezeichneten Nach-Erinnerung („post-memory“) wird als eine Figur präsentiert, die der Begrenzung des Erinnerns dient und auch der Opakheit des Erinnerungs Rechnung trägt. Mit „On Seeman: A Non-Vengeful Native“ (2010) präsentiert Sadek[14] die Fortsetzung zu „Mourning in the Presence of the Corpse“. Es ist ein kurzer Text, dessen Szene ein Dorf ist, das von seinen früheren Bewohnern verlassen wurde. Eine Figur namens Seeman steht im Mittelpunkt des Texts. Sadek verortet seine Erzäh-

lung in der chaotischen Trümmerlandschaft von Ruinen, in denen ein mächtiger Laubbaum aufragt. Seine Früchte nähren, wenn man so will, den Hunger nach Erinnerung. Die Ruine ist zugleich Erinnerung und deren Nachwirken, die Nach-Erinnerung. Die Ruine kennzeichnet einen Spalt im Wissen von dem Ereignis, der nur durch Akte der Erinnerung und Strukturen der Memorialisierung eingeschrieben werden kann, durch das „Wachen bei den Toten". Jeder dieser Vorschläge öffnet sich auf die anhaltende Dialektik zwischen dem Dokumentarischen als visuellem Phänomen und als einer intimen, engen Beziehung zu Ereignissen, die jenseits des Beschreibbaren liegen, das heißt, jenseits des Bildes. Auf dieser Grundlage existiert „Rules of Evidence: Text, Voice, Sight" außerhalb des Nimbus von Fakten und Wahrheit. Stattdessen bewegt es sich einen Abgrund entlang, zwischen dem Unerträglichen und der Unerträglichkeit, zwischen Wahrhaftigkeit und Fiktion, Sichtbarkeit und Opakheit.

1 Rosalind E. Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne,* übersetzt von Jörg Enninger, Hamburg: Philo 2000, S. 176.
2 Ibid., S. 177.
3 Siehe Claire Gilman und Margaret Sundell, „The Storyteller" in: Gilmann and Sundell (Hg.), *The Storyteller,* (Zürich: jrp/ringier 2010), S. 7–69. Siehe auch meinen eigenen Beitrag in diesem Band: „What is it? The Image, Between Documentary and Near Documentary", S. 73–82.
4 Zu einer Diskussion dieser Verschiebung siehe Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven: Yale University Press, 2008). Frieds Darstellung der Transformation von Fotografie als Kunst ging nicht auf die Trennung zwischen so genannter künstlerischer Fotografie und Dokumentation ein. Er untersuchte allerdings, wie das Konzept des Dokumentarischen verwendet wurde, um das „fast Dokumentarische" zu ermöglichen – der Begriff stammt von dem kanadischen Künstler Jeff Wall und steht für das grundlegende Konzept der Kompositionsbemühungen seiner großformatigen Lichtboxen.
5 Zwei Bilder in diesem Projekt wurden im Hinblick auf politische Manipulation und definitive Fälschung ausgewählt: Robert Capas grundlegendes „Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, September 5, 1936", und „Smoke Over Beirut" von Adnan Hajj. Die Umstände, unter denen diese beiden Fotografien entstanden, sind nur zu real: Krieg. Aber die Bilder haben ernsthafte Fragen hinsichtlich der Verwischung der Grenze zwischen dokumentarischer Evidenz und interpretierender Evidenz provoziert.
6 Für eine beachtenswerte Interpretation der Komplexitäten des Dokumentarischen und seiner Beziehung zu Gräueln siehe Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem,* Paderborn: Fink 2007.
7 Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer,* Wien: Passagen 2010, S. 106.
8 Eduardo Cadava, Ausschnitt aus dem Editorial zu Robert Capas „Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, September 5, 1936" (1936), in: *die tageszeitung,* 5.6.2010
9 Emily Apter, Ausschnitt aus dem Editorial zu Adnan Hajjs „Smoke Over Beirut, Beirut", 2006, in: *die tageszeitung,* 5.6.2010.
10 Jacques Rancière, aus dem Editorial zu Kevin Carters „Vulture Watching Starving Child, Sudan, March, 1993" (1993), in: *die tageszeitung,* 5.6.2010.
11 Thomas Keenan, aus dem Editorial zu Khalid Mohammeds „Blackwater Agents Hanging From the Bridge, Fallujah" (2004), in: *die tageszeitung,* 5.6.2010.
12 Tony Cokes, „Proposal für Evil. 13: Alternate Versions", 2010.
13 Walid Sadek, aus einer Korrespondenz mit dem Autor.
14 Diese neue Arbeit wird auch Teil des BERLIN DOCUMENTARY FORUMS sein.

Rules of Evidence: Text, Voice, Sight

Ein Gespräch zwischen Okwui Enwezor, Ecke Bonk, Tony Cokes, Walid Sadek, Juan Maidagan und Dolores Zinny.
Mittwoch, 2. Juni, 20.30 h
Beilage der *taz* vom 5. Juni mit Beiträgen von Emily Apter, Ecke Bonk, Jacques Rancière, Tom Keenan und Eduardo Cadava.
Öffentliche Lesungen der Bücher *Luftkrieg und Literatur der Zerstörung* W. G. Sebald), *Country of my Skull* (Antjie Krog) and *I Would Like to Inform You that Tomorrow We Will All Be Killed With Our Families* (Philip Gourevitch) im Foyer des Hauses der Kulturen der Welt **(2. bis 6. Juni)**.
Evil.13: Alternate Versions (Installation, 2010) von Tony Cokes und **Blei in den Nähten** (Installation, 2010) von Zinny/Maidagan im Foyer und im Oberen Foyer des Hauses der Kulturen der Welt.
Der Text **„On Seeman: A Non-Vengeful Native"**(2010) von Walid Sadek wird im Haus verteilt **(2. bis 6. Juni)**.


Joachim Koester, *Morning of the Magicians* (2005), The Abbey of Thelema #1.

MISSING IMAGE #1
Drei Fernsehfilme von Michael Mrakitsch und Strategien ihrer Aktualisierung

FLORIAN SCHNEIDER

Er galt als der „Dostojewski des Dokumentarfilms“ (*Süddeutsche Zeitung*), als „der eigensinnigste, der besessenste Dokumentarist des deutschen Fernsehens“ (*Der Spiegel*). Seine Filme wurden gefeiert als „Triumph des Dokumentarischen über die Fiktion“ und schienen schon vor 20 Jahren „auf den Wühltischen eines gefallenen Mediums zu verschwinden“ (*Die Zeit*).

Heute kennt kaum mehr jemand den in Nürnberg geborenen, in der Schweiz beheimateten und von den frühen 1960er- bis in die 1990er-Jahre hinein für verschiedene deutsche Fernsehanstalten tätigen Filmemacher, Schauspieler und Maler Michael Mrakitsch. Die Filme des im vergangenen März nach längerer Krankheit verstorbenen Autors aber gehören zu den aufregendsten, anspruchsvollsten und herausforderndsten Werken einer kurzen Epoche der Film- und Fernsehgeschichte, die, wenn nicht ganz verschwunden, so doch zumindest in den Archiven der Sender begraben liegt.

Mrakitschs Arbeiten umfassen mehrere groß angelegte politische Dokumentarfilme, Filmessays, Künstlerporträts sowie einige Spielfilme. Ihnen allen hängt das Etikett „schwierig“ an, und das hat mindestens drei Gründe.

Zum einen widmete Mrakitsch sich fast ausschließlich Themen, die sich durch ein bestimmtes Gewicht auszeichneten. Seine Karriere als Filmemacher begann zwar mit einer Reihe von Kurzfilmen für das satirische „Freitagsmagazin“ des Schweizer Fernsehens, doch gleich nach einem Eklat mit den dortigen Verantwortlichen wechselte Mrakitsch zur Dokumentarfilmabteilung des Süddeutschen Rundfunks in Stuttgart, später war er vor allem für Radio Bremen und den Saarländischen Rundfunk tätig. Mit Redakteuren wie Klaus Simon und Elmar Hügler entstanden immer längere Filme, die sich wieder und wieder an nichts Geringerem abarbeiteten als „gesellschaftlich sanktionierter Gewalt“.

Michael Mrakitsch galt von Anfang an als unbequem. Manche nannten ihn ein „Schreckgespenst der Redakteure“. Er war ein Quereinsteiger, wie viele seiner Kollegen damals, studierte Malerei an der Kunstakademie Genf, gehörte in Bern zum Freundeskreis um Dieter Roth und Daniel Spoerri. Ende der 1950er-Jahre ging er für längere Zeit nach Paris, wo er bei Filmen der „Nouvelle Vague“ volontierte und Alain Resnais traf.

Mrakitsch war ein Eigenbrötler, der aber nicht unabhängig, sondern stets in vergleichsweise gut ausgestatteten Fernsehproduktionen arbeitete. Deren Reglementierungen wollte er sich keineswegs unterwerfen. Mrakitsch bestand vielmehr auf einem Höchstmaß an künstlerischer Freiheit, das ihm die Bürokratien der Sendeanstalten wenn, dann nur widerwillig oder nach nervenzehrenden Auseinandersetzungen zugestanden. Vor allem aber hat er es sich selbst nie leicht gemacht.

Schwierig heißt auch, dass es nicht gerade einfach auszumachen ist, worin die Bedeutung von Mrakitschs Filmen aus heutiger Sicht liegen könnte. „Die Auseinandersetzung mit dieser Gesellschaft muß in dem Medium stattfinden, das dominiert“, lautete sein Credo. Es war ein Kampf, der nur von kurzer Dauer und von Anfang an zum Scheitern verurteilt war. Eben deswegen könnte er Aufschluss geben über Verhältnisse, in denen das Fernsehen zwar seine Dominanz verloren hat, seine einstige Macht aber in der Formatierung neuer Medien fortwirkt.

Mrakitschs Filme handeln von der jeweils besonderen und immer wieder neu zu erkundenden Unmöglichkeit, einen Film zu machen – wenigstens im herkömmlichen Sinne. Alles, was zu sehen und zu hören ist, passiert diesem und etlichen anderen Umständen zum Trotz. Jeder von Mrakitschs Filmen ist ein Beleg. Er zeugt nicht von einer notwendigerweise verzerrten Realität, sondern von einem niemals unkomplizierten und für niemanden einfachen, ernsten und alles andere als zynischen Bemühen, ausgerechnet aus dem Scheitern der Strategien des Sichtbarmachens eine Erkenntnis zu ziehen, die weit über die Dokumentation eines falschen Wirklichen hinausgeht und nur deswegen darauf beharren kann, deutlich werden zu lassen, was wirklich falsch ist.

***

Djibouti oder Die Gewehre sind nicht geladen – nur nachts ist die eigentlich unbeabsichtigte, weitgehend widerwillige Sezierung der mehr oder weniger offensichtlichen Widerwärtigkeiten eines kolonialen Regimes, das sich selbst längst überlebt hat, aber dennoch gerade unverdrossen dabei ist, seine postkoloniale Fortschreibung weit über unsere Gegenwart hinaus zu inszenieren.
Mrakitsch war mit einem kleinen Fernsehteam nach Djibouti gereist, um einen Film über deutsche Söldner bei der Fremdenlegion zu machen. Es hätte wohl ein Film werden sollen im Stile der entlarvenden Beobachtung deutscher Alltagskultur in all ihrer unverarbeiteten Banalität – eine Attitüde, die die „Stuttgarter Schule“ um Roman Brodmann, Wilhelm Bittorf, Elmar Hügler oder auch Peter Nestler in den 1960er- und frühen 70er-Jahren kennzeichnet, der Mrakitsch gegen seinen Willen ebenfalls zugerechnet wird. Doch als die Dreharbeiten beginnen sollten, weigerte sich der Protagonist auf einmal, aufgenommen zu werden. Mrakitsch fängt trotzdem an zu filmen: Bruchstücke von Bildern, die sich selbst verbieten, zufällig doch noch zustande kommende Gelegenheiten, die auf ein bereits gescheitertes Projekt verweisen, lange Fahrten an der Oberfläche einer Wirklichkeit, die auf die Schnelle nicht zu ergründen ist.

Am Schneidetisch entsteht dann ein Film, der mit dem visuellen Repertoire der Auslandsreportage abrechnet, wie es bis heute vorherrscht: zur Schau gestelltes Elend in der Dritten Welt in mehr oder weniger rasch zusammengeklaubten Bildern, die selbst krassesten Formen von Armut und Ausbeutung immer noch einen Aspekt exotischer Schönheit abzuringen im Stande sind. Darüber allerdings liegt ein Text, der die beklemmende Hilflosigkeit seines Machers verhandelt, dem kolonialen oder auch schon postkolonialen Ausbeutungs- und Abhängigkeitsgefüge wenn auch nur symbolisch zu entkommen, um einen Film zustande zu bringen, der der Thematik angemessen wäre.

Es geht ganz sicher nicht darum, wie es in Djibouti wirklich ist. Der Ort ist, wie es in dem zweiten Film knapp zwanzig Jahre später heißen wird, eine Erfindung, und jeder Versuch, sich auf die Perfidie der kolonialen Realität einzulassen, muss unweigerlich in Komplizenschaft mit dem Regime enden. Die einzige Chance, ihr zu entkommen, ist die Betäubung aller Sinneswahrnehmungen.

Was tun? Mrakitsch stellt die Frage nicht einmal, geschweige denn eine Antwort vorzuschlagen. Zwischen den Bildern und in der Abwesenheit jeglicher Identifikationsfigur ist die unausgesprochene Hoffnung auf Befreiungsbewegungen zu spüren, die die Momentaufnahmen eines reisenden Dokumentaristen aus Deutschland bald zu Makulatur machen oder zu einer Fußnote im Feuilleton. Später heißt es, der Anführer der Unabhängigkeitsbewegung und spätere Präsident soll den Film gesehen haben, der Direktor der Fernsehanstalt des entkolonisierten Djibouti wolle ihn ausstrahlen. Aber erst dann, wenn Djibouti wirklich befreit ist.

Das Schlimme ist nur, dass eben das nicht passiert oder weiter auf sich warten lässt. Wenn Mrakitsch 1991, während des ersten Irakkriegs, wieder in Djibouti ist, hat sich alles verändert, um genau so zu bleiben, wie es vor der nominellen Unabhängigkeit von den französischen Kolonialherren war. Dieses Mal kommen, im Unterschied zum ersten Djibouti-Film, in dem die koloniale Perspektive bis zur Unerträglichkeit geschlossen bleibt und formal nicht gebrochen wird, auch Protagonisten von vor Ort zu Wort: Poeten und Schriftsteller, die über das reden, „was jetzt geschieht“ in ihrem „erfundenen, reglosen Land“. Empathie oder gar Mitleid, ansonsten die charakteristischen Merkmale einer Dritte-Welt-Dokumentation kommen auch dieses Mal nicht auf. Am Ende heißt es: „Wir beobachten uns gegenseitig, flüchtig oder mit wacher Beiläufigkeit, wechseln aber kaum ein Mal ein Wort. Ein paar Mal lachen wir uns an.“

Mrakitsch dürfte zu den wenigen Dokumentarfilmern gehören, die recht konsequent der Versuchung standgehalten haben, Opfer ins dokumentarische Bild zu nehmen – nicht um ihrer selbst willen, nicht um einen vermeint-

lich harmloseren oder womöglich effizienteren Weg zu wählen, die Machenschaften der für die Verhältnisse Verantwortlichen zu entlarven, nicht um den Zuschauern einen Spiegel vorzuhalten, in dem sie sich ihrer Position als gutwillige, wohlmeinende Beobachter vergewissern könnten.

Die Wirklichkeit des Filmbildes macht keine Anstände, eine Verbindung mit dem, wie es wirklich ist, herzustellen oder gar korrekt zu repräsentieren. Das Bild dokumentiert vielmehr das Scheitern des Filmemachers vor der Übermacht einer Gewalt, mit der sich anderweitig auseinandergesetzt werden, die anderswo bekämpft werden muss. Nur wenn dieses Scheitern gelingt, kann der Film in einem anderen Kontext und mit eher unabsehbaren Folgen so etwas wie Wahrheit über die gesellschaftlichen Verhältnisse hervorbringen.

***

Drinnen, das ist wie draußen, nur anders. Protokolle aus einer psychiatrischen Anstalt („Irrenhausprotokolle“) spielt in einer in den 70er-Jahren als progressiv geltenden psychiatrischen Anstalt bei Düren, auf halber Strecke zwischen Köln und Aachen. Es ist wohl das erste Mal, dass Patienten einer psychiatrischen Anstalt im deutschen Fernsehen selbst zu Wort kommen, meist allerdings nur hinter einer Scheibe, die den Bildschirm auf merkwürdige Weise verdoppelt. Darin spiegelt sich eine Gesellschaft, die diejenigen bloß ruhigzustellen vermag, die nicht mehr selbst dazu in der Lage sind, ihre Ware Arbeitskraft zu reproduzieren.

Der Film verzichtet völlig darauf zu investigieren. Es geht ganz offensichtlich nicht darum, unmenschliche Zustände zu enthüllen, zu Unrecht eingelieferte Insassen zu rehabilitieren oder der Klinikleitung Versagen vorzuwerfen. Stattdessen wird mit einer unbeweglichen Kamera und ohne dass der Filmemacher in die Aufnahmesituation interveniert, wieder und wieder festgehalten, nach welchen Vorgaben und mit welchen Ergebnissen das Anstaltssystem funktioniert.

„Der neue Anstaltspatient ist ein Mensch, von dessen gesellschaftlichem Vorhandensein man sich im Allgemeinen mehr Schaden als Nutzen verspricht, ein Einzelner, dessen sozioökonomische Relevanz fragwürdig geworden ist und überprüft werden soll.“ Mrakitschs Text aus dem Off beschränkt sich auf die wesentlichen Informationen und bleibt vergleichsweise trocken.

„Abgeschoben wird der Unzuverlässige, der Schwierige, der Lästige, der Störende, der Unberechenbare – nicht eigentlich der Kranke. Und die Krankheit spielt auch in der Anstalt eine untergeordnete Rolle.“ Diese eher unspektakuläre These wird auf über 90 Minuten minutiös belegt und in vollendeter Form dargelegt. Schließlich ist die Verwaltung des alltäglichen Elends erschütternder als jeder Skandal: „Not nur erträglich zu machen, läuft auf eine Humanisierung des Inhumanen hinaus.“

Wie in *Djibouti* geht es um die Sedierung des Willens zur Selbstbestimmung, das schleichende Auslöschen von Subjektivität im Medikamentenrausch, die Verwahrung und Verschiebung von Untoten. Einstellungen, die keinen Ausweg mehr möglich erscheinen lassen, Gespräche zwischen Ärzten und Patienten, in denen nach und nach jede Hoffnung auf eine wie auch immer geartete Besserung der Lage schwindet. Und dennoch sind die Patienten keine Opfer, sie wirken, als wären sie sich ihrer eigenen Aussichtslosigkeit in einem verstörenden Maße bewusst und bewahren, je länger das Bild andauert und ihre Erstarrung festhält, eine geradezu außergewöhnliche Würde.

Im Gegenzug hat die relative Souveränität der Patienten paralysierende Wirkung auf uns Zuschauer, deren vermeintliche Normalität sich zusehends als Konstrukt oder schlimmer noch: glücklicher Zufall herausstellt. „Was droht, ist eine Gesellschaft der verselbständigten Prozesse, die Gesellschaft als totale Institution, in der allein der Unfall noch ein Lebenszeichen ist.“

***

Schalom oder Wir haben nichts zu verlieren ist blankes Entsetzen: Das Erschrecken vor der Wirklichkeit eines Krieges, dessen Abbilder mittlerweile fester Bestandteil des Rituals fast jeder Nachrichtensendung sind. Der Film sammelt Eindrücke von Begegnungen, die damals so verstört haben müssen, dass der ausstrahlende Sender den Film mit einer eigens erstellten Handreichung über die Geschichte von Judenverfolgung und Shoah versah.

Im Jahr 1982 besucht Mrakitsch eine Gruppe Siedler, Anhänger der Groß-Israel-Bewegung „Gusch Emunim“ in der Westbank. „Zäune, Stacheldraht, Scheinwerfer. Ghetto- und Lagerassoziationen habe ich mich vergeblich zu verschließen versucht. Auf schmerzhafte Weise unbegreiflich war mir, wie ausgerechnet junge Juden ein Leben hinter dem Verhau wählen können. Auch sie zu jung schon, um noch zu erschrecken?“, fragt Mrakitsch beim Anblick der paramilitärischen Wehrsiedlung.

Der Film schildert den Prozess der Landnahme und Zerstückelung des palästinensischen Siedlungsgebiets, der zum Zeitpunkt der Dreharbeiten gerade systematisch begonnen hatte. Damals war Lohnarbeit noch das Ziel der israelischen Kolonisierungspolitik. Doch die Palästinenser in der Westbank wissen: „Sie nehmen uns das Land, was wird sie hindern, uns einmal auch die Arbeit zu nehmen?“

Darauf reist er in das palästinensische Flüchtlingslager Burdsche el-Schimali. Viele derer, die Mrakitsch trifft, haben erst vor wenigen Jahren den Kessel von Tal al-Zaatar (die Belagerung des gleichnamigen palästinensischen Flüchtlingslagers in Beirut durch christliche Milizen, die 1976 in einem Massaker endete) überlebt und haben danach hier Zuflucht gefunden. Kurz vor der israelischen Invasion des Libanon und der Massaker von Sabra und Shatila droht ihnen erneut, eingeschlossen, umzingelt, von Raketen beschossen zu werden.

Der Film findet statt in „einer Art aufreibender Zeitlosigkeit“. In langen Gesprächen werden die Wirren des Krieges aus der Perspektive der Menschen in den palästinensischen Lagern erzählt, während gerade die letzten autonomen Strukturen der palästinensischen Befreiungsbewegung zerstört werden, die damals wohl so nah wie nie am Aufbau eines eigenen Staatswesens war. Israelische Annexionspolitik, christliche Milizen, syrische Raketen – es ist der verzweifelte Versuch, sich mithilfe einer Art Geschichtsschreibung von unten Kriegspropaganda, Durchhalteparolen und gezielter Fehlinformation entgegenzustemmen. Auf 135 Minuten, zur besten Sendezeit, und nur unterbrochen durch die Tagesschau.

„Wir ertappen uns beim Drehen befremdlicher Bilder – jenseits all dessen, was uns beschäftigt. Bilder einer schamlosen, beinahe obszönen Geschichtslosigkeit.“ Der Dokumentarfilm muss kapitulieren vor den Tatsachen, die vom Militär geschaffen werden und nicht mehr rückgängig gemacht werden können. Am Ende findet sich das Filmteam im Bunker wieder, weil das israelische Militär mit den Bombardierungen der Flüchtlingslager beginnt.

***

„Ich bin ein Aufklärer, der nicht mehr an die Aufklärung glaubt“, sagte Mrakitsch einmal. Er arbeitete erklärtermaßen in der Tradition der französischen Filmessayisten der Sechzigerjahre, an denen er neben dem literarischen Anspruch vor allem schätzt, dass sie ihren „Gegenstand nicht ans Cineastische verraten“.

Das Dokumentarische begriff er als bewussten Kunstverzicht, einen in dieser Hinsicht eminent politischen Akt und eine unweigerliche Hinwendung zum Sozialen, die mit einem heute noch erstaunlich erfrischenden, undogmatischen Materialismus einhergeht. Auch wenn es auf den ersten Blick täuschen mag: Es geht weder darum, die Welt ins Wohnzimmer zu holen, noch darum, vom Katheder aus zu dozieren. Mrakitschs Filme markieren die imaginäre Fluchtlinie einer aufgeklärten Bürgerlichkeit, die es zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr gibt, weil sie sich an den Faschismus angedient hatte oder vom Faschismus vernichtet wurde. Es ist eine Art Bildungsbürgertum im wahrsten Sinne des Wortes: Die Bildung einer widerspenstigen Meinung geht einher mit der Wiedereroberung einer eigenen Sprache, die nicht in erster Linie dazu da ist, die Verhältnisse korrekt wiederzugeben, sondern vielmehr in der Lage wäre, in diese Verhältnisse zu intervenieren. Diese Haltung dürfte wohl eine ganze Generation westdeutscher Intellektueller charakterisieren, die Faschismus und Krieg als Kinder miterlebt haben, damit radikal zu brechen vorhatten, aber für die weder der dogmatische Parteisozialismus noch die

romantische Unbekümmertheit der ödipalen Revolte in den 60er-Jahren eine Option waren.

Angetrieben von der Dringlichkeit einer „Re-education“ der westdeutschen Alltagskultur und allen Unkenrufen zum Trotz machten sie sich daran, das damals neue Medium Fernsehen zu nutzen, um entfremdetes, falsches Bewusstsein mit einem intellektuellen Niveau zu provozieren, das allein dem Effizienzdenken eines entfesselten Industriekapitalismus sowie der Brutalität seiner institutionalisierten Folgeerscheinungen widerstehen könnte. Dass dieser Strategie kein großer Erfolg beschieden war, hat viele Gründe und wird aus heutiger Sicht kaum verwundern. Resignation und der Rückzug ins Schöngeistige angesichts der aufkommenden postindustriellen Unterhaltungsindustrie waren die mehr oder weniger zwangsläufige Konsequenz einer Herangehensweise, die sich kompromisslos geben musste und doch vollkommen zerrissen war.

Die kleine Retrospektive von drei Fernsehfilmen von Michael Mrakitsch sowie ihren drei Folgeprojekten ist nicht nur Tribut an einen ebenso wichtigen wie lange in Vergessenheit geratenen Protagonisten des westdeutschen Dokumentarfilms. Die Filme sind womöglich zum ersten Mal zu sehen außerhalb des Mediums „Fernsehen“, in dem sie entstanden und mit dessen Produktionsbedingungen sie untrennbar verbunden sind. Zumindest aus heutiger Sicht stellen sie genau das Gegenteil dessen dar, was Fernsehen ist oder sich einbildet vorzugeben, um im Gegenzug umso entschlossener darauf zu verweisen, was Fernsehen durchaus sein könnte, aber sich längst nicht mehr vorzustellen wagt. Schließlich aber handelt es sich bei dem Projekt, diese Filme heute und nach langer Zeit wieder zu zeigen und zu sehen, um ein Experiment mit durchaus offenem Ausgang: Schlechte Filme sehen immer gleich aus. Gute dagegen wirken mit jedem Mal, zu dem sie gesehen werden, verschieden.

Missing Image #1
Filmvorführungen mit Einführungen von Florian Schneider

Djibouti oder Die Gewehre sind nicht geladen – nur nachts, R: Michael Mrakitsch D 1975, 53 min, OmE. *Djibouti, Wiederbegegnung mit einer Erfindung* 1973/1991 R: Michael Mrakitsch, D 1991, 60 min, OmE.
Mittwoch, 2. Juni, 22 h

Schalom oder Wir haben nichts zu verlieren, R: Michael Mrakitsch, D 1983, 130 min, OmE.
Donnerstag, 3. Juni, 12 h

Drinnen, das ist wie draußen, nur anders. Protokolle aus einer psychiatrischen Anstalt, R: Michael Mrakitsch, D 1977, 97 min, OmE. **Sonntag, 6. Juni, 14.30 h**

Die Flüchtigkeit des Dokumentarischen
Florian Schneider diskutiert mit Rick Prelinger, Gründer der „Prelinger Archives“.
Sonntag, 6. Juni, 16.30 h

Zusätzliche Filme im BDF Videoarchiv: *Gaza,* R: Michael Mrakitsch, D 1996, 88 min, OV, *Das nicht eingelöste Versprechen,* R: Michael Mrakitsch, D 1997, 70 min, OV

Angela Melitopoulos, *Möglichkeitsraum (The Blast of the Possible)*. Photo: Carmelle Rubinstein.

DIE DURCHQUERUNG DES MEMORISCHEN KRAFTFELDS

ANGELA MELITOPOULOS IM GESPRÄCH MIT BERT REBHANDL

Frau Melitopoulos, Sie haben für das BERLIN DOCUMENTARY FORUM das Projekt „Möglichkeitsraum“ (The Blast of the Possible) entwickelt. Worum geht’s?

Ich spreche lieber von Format als von Projekt, da ich Kuratoren und Kulturproduzenten einlade, sich in die Rolle eines „neuen“ Archivars zu denken und ihre Arbeit mit Film und Videoarchiven als ‚Screen Performance’ in Szene zu setzen, um Perspektiven zur Medialität und zur Filmbildgeschichte zu gewinnen, die heute die Gedächtnispolitik unserer Gesellschaften prägen. Was im Möglichkeitsraum diskutiert wird, ist die mögliche Aussage eines Kulturproduzenten, der die Materialität seines Archivs kennt. Sie bewegt sich weder lateral noch vertikal, sie ist weder Serie noch Schichtung, sondern verläuft diagonal zwischen den Konstruktionsplänen und Segmentierungen des Archivs, entlang den daraus entspringenden Figuren, Pathologien und Ordnungen im Raum, in der Hoffnung, etwas über das Mögliche und das Wirkliche zu sagen.
Der „Möglichkeitsraum“ ist eine performative Live-Montage auf der Bühne, auf der Kinoraum, Theaterbühne und Montageraum ineinander greifen. Die Bühne wird zu einer Art von theatralem Schnittraum mit Doppelprojektion, Bildmischer und Tonpult. In einem Zeitraum von 90 Minuten bis hin zu zwei Stunden beziehen wir uns auf die verschiedenen Archive, verhandeln Zugänge zu ihnen und arbeiten an der Foucault’schen Frage über die „Regeln des Übergangs“ von einer Aussage aus einer Zeitperiode in die nächste. Ich verwende dafür den Begriff „Möglichkeitsraum“, weil das, was als Mögliches innerhalb eines Archivs liegt, in der Live-Vorstellung aktualisiert wird. Die Idee war, dass der Montageraum in den Kinoraum zurückgeführt wird: die theatral-archaische Funktion der Kinobühne als ein Feld der Verknüpfung zwischen Bildsprachen, Gesten und Publikum. Unser Ziel ist es, sich mit den Transformationsmöglichkeiten eines Geschichtsbildes zu beschäftigen, das durch das Zeit-Bild getragen wird.

Das Format basiert auf der engen Zusammenarbeit mit Ihren drei Kooperationspartnern. Was zeichnet die einzelnen Projekte aus?

Für das Festival habe ich die Kuratorin Bettina Knaup, den Kulturwissenschaftler Brian Holmes und die Leiterin des Arsenal – Institut für Film- und Videokunst, Stefanie Schulte Strathaus, eingeladen, sich in die Rolle dieses „neuen“ Archivars zu denken.
Mit Bettina Knaup reflektiere ich das Videoarchiv aus der von ihr und Beatrice E. Stammer kuratierten Ausstellung *re.act.feminism – performance art of the 1960s & 70s today* und seine Form der Wiederkehr durch das „Re-enactment“. Dieses Archiv kann sich in verschiedenen Formen materialisieren: als Videoaufzeichnung oder als Re-enactment, eine Praxis, die seit Anfang der 70er-Jahre geläufig ist. Knaup und Stammer haben genau diese Form des Re-enactments auf ihre Bedeutung für das Archiv untersucht. Da Abläufe in einer Screen-Performance nicht einfach nur hintereinander fortschreitend wahrzunehmen sind, sondern sie sich ineinander verschalten, wird sichtbar werden, wie diese filmischen Re-enactments in einer anderen Zeitperiode und in einem anderen Kontext eine andere Lesart bereithalten.
Für den zweiten Slot werde ich mit Stefanie Schulte Strathaus vom Berliner Arsenal zusammenarbeiten. Das Arsenal – Institut für Film- und Videokunst arbeitet mit der Lebendigkeit und Vergänglichkeit des Filmbildes und betrachtet jedes Screening als ein Ereignis, in dem die Blicke, Gesten und Sprachen des Publikums das Archiv und seinen Ort mitbestimmen und damit weiterentwickeln. Es gibt einen Zusammenhang zwischen dem Singulären des Ereignisses (einer Vorführung, eines Festivals) und der Rückkopplung auf die Arbeit des Archivs. Diesen Zusammenhang werden wir in einem historischen Dreischritt zu erhellen versuchen. 1973 gab es im Arsenal das *Frauenfilmseminar,* die erste Veranstaltung dieser Art in Deutschland, organisiert von Helke Sander und Claudia von Alemann. Die Veranstaltung machte den Zusammenhang zwischen Heteronormativität und Arbeitsökonomie deutlich und erarbeitete schon damals viele der Grundlinien, die heute unter dem Begriff Biopolitik verhandelt werden. Es ist unglaublich, wie aktuell diese Filme heute noch sind, insbesondere in Bezug zur Prekarität. Alles, was die Teilnehmerinnen 1973 besprochen haben – Durchdringung des Privatraums durch patriarchale Hierarchien, des öffentlichen Raumes durch Blickregimes, die Unterbezahlung der reproduktiven, nicht anerkannten Arbeit –, ist heute noch aktuell. Dieser Blick auf 1973 ist wie ein Schnitt durch das Archiv, mit dem Ziel zu verstehen und herauszufinden, welche Aussage man zu Herrschaftssystemen und über die Möglichkeiten eines Narrativs treffen kann, das sich in der Geschichte durch die Bildrezeption verändert.

Wie hat sich das Ereignis von 1973 konkret im Archiv niedergeschlagen?

Diese Filme befinden sich in der Sammlung des Arsenals beziehungsweise der Freunde der Deutschen Kinemathek. 1997 gab es eine Aktualisierung des Festivals von 1973 mit einer Präsentation von daraufhin entstandenen Frauenfilm-Festivals in Europa. Das *Jack Smith Festival* 2009 war eine weitere Aktualisierung von 1973. Damit wurde auch die Idee der Verweigerung einer bestimmten Form von „Vermarktlichung“ aufgenommen. Wir werden einige dieser Filme ganz zeigen, auch deswegen, weil sie so selten zu sehen sind. Wir werden einen 16mm-Schneidetisch auf der Bühne haben, auf dem wir dann weitere Filme in Ausschnitten zeigen können. Das Verschalten von Mikro- und Makroebene ist eine bestimmte Form des Schnitts, und ein Schnitt sagt etwas über das Außen aus, in diesem Falle das imaginierte Publikum

Und was für ein Archiv wird Brian Holmes vorstellen?

Der Medientheoretiker Brian Holmes, der wie ich auch über Félix Guattari gearbeitet hat, wird eine „performative lecture“ über die Entwicklung von Medienaktivismus und Kybernetik geben. Diese „Lecture“ hat vier Abschnitte beginnend mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Zunächst geht es um kybernetische Systeme, wie sie von der US-Regierung als Teil der Regierungsmacht diskutiert wurden: Wir zeigen Ausschnitte aus dem propagandistischen Dokumentarfilm *Why We Fight* von Frank Capra und Dokumente über die „Kitchen Debate“ zwischen Chruschtschow und Nixon Ende der 50er-Jahre. Darauf folgt ein zweites Plateau, das auf die 70er-Jahre eingeht, in denen die Videokamera als eine Form der Produktion von Subjektivität und der Formierung des Selbst für den Einzelnen zugänglich wurde. Nach Brian Holmes hat dies die ganze Videokunst beeinflusst. In einem dritten Plateau geht es um Vernetzung, die in den 90er-Jahren wiederum Objekt einer Kontrollgesellschaft wurde. Wir stellen verschiedene Aktivistenprojekte aus den USA vor, von denen manche ohnehin nicht ganz unbekannt sind, wie z. B. „Spin“ von Brian Springer, der Satellitenfeeds von politischen Sendungen sichtbar gemacht hat, in denen Politiker zu sehen waren, kurz bevor sie „on air“ gingen. In einem vierten Plateau gehen wir auf die Verweigerungshaltung gegenüber bestimmten Kommunikationsmitteln in politischen Bewegungen ein, wie bei der Gruppe „Tikkun“. Es geht um Strategien der Bildung von Gemeinschaft, Raum und Lokalität. Wir sprechen Migration und Mnemotechniken an, die von Anfang an viel mit der Idee des „Möglichkeitsraums“ zu tun hatten.

Dieser „Möglichkeitsraum“ reiht sich in eine Serie bereits früher von Ihnen entwickelter Möglichkeitsräume ein. Worum ging es in den Vorgängerprojekten und wie verhalten diese sich zum aktuellen Projekt?

Die erste Version des „Möglichkeitsraums“ waren UN-Fotografien der Geisterstadt Varosha auf Zypern, montiert auf einem noch leer stehenden Grenzstreifen an der Berliner Mauer in Kreuzberg. Das fotografische Bild wurde auf Plakatstellwänden so platziert, dass eine Montage mit der umliegenden Architektur entstand. Dazu gab es Audiofiles, die telefonisch abgerufen werden konnten. Zu hören waren Geschichten von Menschen, die in der Grenzsituation steckten oder Grenzen überschritten hatten, wie zum Beispiel eine Person, die seit 1993 illegal in Kreuzberg lebt.
In diesem Projekt, das von Zypern ausging, wird die Verhandlung der Wiedervereinigung zwischen dem Norden und Süden der geteilten Insel an Archiven festgemacht. Verlassene Häuser und die entsprechenden Eigentumsverhältnisse, die nach 1974 durch die ethnischen Säuberungen entstanden, werden verhandelt, wobei sie sich in den Archiven eigentlich nicht mehr vollständig rekonstruieren lassen, weil mit einer Veränderung des Regimes auch neue

Formen des Besitzrechts und der Registrierung eingeführt wurden. Die nicht „lösbare“ politische Grenze wird als Grenze des Archivs verhandelt.

Wie verhält sich „Möglichkeit“ dabei zu „Vergangenheit“, inwiefern ist sie dadurch bestimmt oder determiniert?

Grundsätzlich lebt meine Arbeit von der Idee, dass die Erzählform mit bewegten oder zeitlichen Bildern etwas mit Gedächtnis zu tun hat, also mit dem Denken von Zeit. Das Denken von Zeit ist geprägt durch automatisierte oder nicht automatisierte Vorgänge. Automatisierte Vorgänge sind nicht nur verdrängend, sondern auch befreiend für das Gedächtnis, weil über eine automatisierte Wahrnehmung nicht nachgedacht werden muss. Nicht automatisierte Vorgänge dagegen erfordern eine intellektuelle Anstrengung, weil sie eine Beziehung herstellen und neue Sprachebenen verhandeln. Diese Vorgänge, die im Gedächtnis beziehungsweise auch im Körpergedächtnis stattfinden, kann man ganz gut auf eine bestimmte Form von Video- oder Filmarbeit beziehen. Deleuze hat dies gemacht, genauso wie später Maurizio Lazzarato und ich in „Videophilosophy“. Montage ist eine Formung von Zeit, von Kontinua und von Brüchen: Wie denkt man das Ende eines Kontinuums, wie denkt man den Übergang von einem Kontinuum zu einem anderen? Wie kommt man zu Erzählungen, die sich nicht dem Diktat des falschen Superkontinuums zum Beispiel einer Geschichtsschreibung unterwerfen, sondern versuchen, immer auch Brüche als konstitutiv für eine andere Form von Geschichte zuzulassen.

Inwiefern ist die Philosophie von Bergson dabei für Sie von Bedeutung?

Bergson erfindet eine Zeitphilosophie aus Aktualisierung und Virtualisierung. Alle möglichen Handlungen, die sich erinnern lassen, sind virtuell. Aktualisierung ist das, was in einem konkreten Kräfteverhältnis erreicht werden kann, was machbar ist; nicht alles Virtuelle ist aktualisierbar. Alle Vergangenheiten bei Bergson existieren gleichzeitig, die Aktualisierung ist der dichteste Moment aller Vergangenheiten. Auch die Jetztzeit unterscheidet sich nicht durch einen wesentlichen Unterschied, sondern durch ihre Dichte. Wenn man diese Relation sieht, dann ist das keine chronologische Zeit, keine Taktung, sondern die Dauer hat eine andere Qualität. Ich denke nur schon lange darüber nach, wie sich dies zur Mobilität und Migration verhält. Dabei finde ich es sehr interessant zu sehen, wie sich Mnemotechniken auf die Geschichte der Migration auswirken.

Mnemotechnik hat mindestens zwei Aspekte, eine eher somatische, eine eher technische. Wie verhält sich das in Ihrem Verständnis?

Mnemotechnik hat oft mit Objekten zu tun. Ich will Bilder nicht nur als Objekte bezeichnen, denn ich bin eine von denen, die Dinge auch als Subjekte bezeichnen. Jedes Bild hat einen Gedächtnisverweis, der vektoriell gedacht wird – anstatt Repräsentation im Bild zu denken, denkt man es als Vektor. Was bildet ein Bild ab? Welche Welt? Bildet es überhaupt etwas ab, oder macht ein Bild etwas ganz anderes, eine Art Erfindung eines Kraftvektors, einer Kraftrichtung, einer Formung, in der der Gedanke eine Richtung auf etwas anderes hin entwirft, wie in der Kommunikation, in der ein Wort auf etwas anderes verweist? Dann geht es nicht um eine Erneuerung einer Grenze zwischen mir und der Welt außerhalb von mir, meinem Inneren und dem Äußeren, sondern es gibt eine Kommunikation zwischen dem memorischen Kraftfeld des Bildes und meiner Gehirnkapazität, um dieses Kraftfeld auf mein Gedächtnis zu beziehen. Das ist ein Strom- oder Vibrationsfeld, in dem nichts abgebildet wird, was eine feststehende oder objektive Welt wäre, sondern Ströme, Geschwindigkeiten, die aufeinander stoßen. Das sind affektive Erlebnisse, die wir auch körperlich spüren.

Wenn wir das auf die Migration beziehen wollen – welche Rolle haben Bilder dort? Sind sie Ersatz für Verlusterfahrungen, für die Mobilisierung von Identität?

Migration, wie ich sie erlebt habe, schafft eine Beziehung zwischen zwei Orten, ein Hin und Her, das eigentlich ein Freiraum ist, weil er nicht ödipal strukturiert ist. Das Fotografieren ist in diesem Freiraum ein alltäglicher Vorgang. Es gibt eine ungeheure Bildproduktion der Migration. Brian Holmes hat beschrieben, welche Bedeutung das Filmen von sich selbst für die Subjektivität in den 70er-Jahren gewonnen hat. Das ist ganz ähnlich, glaube ich, auch in der Migration der Fall. Wenn man es utopisch nimmt, wird jeder Migrant dadurch zu einem Filmemacher, zu einem Geschichtsträger auf der Mikroebene, zu einem Botenträger, der diesen ganzen Unfug, der geopolitisch auf einer massenmedialen Ebene hergestellt wird, anders zu erzählen weiß. Deshalb ist die Ausschaltung des Migranten sowohl als Staatsbürger und legales Subjekt wie auch als eines, das Geschichten erzählt, so konstitutiv für die etablierte Ordnung. Migranten erzählen nicht nur die Geschichten von Grenzübergängen, sondern sie sind Botschafter von postkolonialen Verhältnissen, von anderen Raumverhältnissen. Dass das unterdrückt wird, ist ein biopolitisches Geschehen.

Welche Rolle kann die Archivbefragung generell für die politische Subjektivierung spielen?

In *Assemblages,* einer filmischen Arbeit, die ich vor Kurzem mit Maurizio Lazzarato über Félix Guattari gemacht habe, zeigen wir Archive aus dem Cinéma verité. Zum Beispiel von Fernand Deligny, der das Leben autistischer Kinder gefilmt hat. Er zeichnete ihre Wanderwege und erstellte Formen von Kartografie. Dabei hat er nicht-verbale Modi der Kommunikation und der Aktion kartografiert. Diese Vorgänge in unser Denken einzubeziehen, gestaltet eine Ebene mit, die für eine neue Auffassung von Geschichte konstitutiv ist. Der Kampf ist heute vielleicht nicht mehr einer, der sich in einer Form rationalisierender Sprache zeigt, sondern auch auf einer affektiven, biopolitischen Ebene. Der alltägliche Möglichkeitsraum, in dem auch persönliche Bildarchive eine wichtige Rolle spielen, tritt in die Verhandlung darüber ein, wie wir Geschichte begreifen.

Möglichkeitsraum (The Blast of the Possible)

The Life of a Film Archive. Eine Screen Performance von Angela Melitopoulos und Stefanie Schulte Strathaus. Mit Ausschnitten aus Filmen von u. a. Claudia von Alemann (*Es kommt darauf an, sie zu verändern,* 1972/73), Pauline Boudry und Renate Lorenz (*Charming for the Revolution,* 2009), Beate Rathke (*Toss it, Baby,* 2007), Helke Sander (*Subjektitüde,* 1966, und *Eine Prämie für Irene,* 1971), Jack Smith, Joyce Wieland (*Handtinting,* 1967) und der Neuen Frauenbewegung aus den Jahren 1967–1973. Gäste: Claudia von Alemann, Karola Gramann, Nanna Heidenreich, Heide Schlüpmann und Marc Siegel. **Donnerstag, 3. Juni, 22 h**

Extra-disciplinary Art Practices and Media Activism. Eine Screen Performance von Angela Melitopoulos und Brian Holmes. Mit Ausschnitten aus Filmen und Tonaufnahmen u.a. von Antonin Artaud (*Pour en finir avec le jugement de Dieu,* 1948), Stewart Bird, Rene Lichtman und Peter Gessner (*Finally Got the News,* 1970), Frank Capra (*War Comes to America,* 1945), Harun Farocki (*Die Schöpfer der Einkaufswelten,* 2001), Paul Garrin (*Man with the Video Camera,* 1989), Arthur Ginsberg und Video Free America (*The Continuing Story of Carel and Ferd,* 1972–1975), Raphäel Grisey & Bouba Touré (*58 Rue Trousseau,* Paris, 2008), Julie Gustafson (*The Politics of Intimacy,* 1974), IBM (*SAGE Film,* 1957), Doug Hall (*This is the Truth,* 1982), Joan Jonas (*Vertical Roll,* 1972), *the Nixon-Khrushchev „Kitchen Debate“* (1959), The Living Theater (*Paradise Now,* 1969), Robert Morris (*Exchange,* 1973), Antonio Muntadas und Marshall Reese (*Political Advertisement,* 1960/1984), Paper Tiger TV (*Ddtv_58_global_dissent,* 1991), Richard Serra und Carlotta Fay Schoolman (*Television Delivers People,* 1973), Brian Springer (*Spin,* 1995), *Subcomandante Marcos addresses „Free Media“* (1996). **Freitag, 4. Juni, 12 h**

Feminism and Performance Art. Eine Screen Performance von Angela Melitopoulos und Bettina Knaup. Mit Ausschnitten aus Arbeiten u. a. von Theresa Hak Kyung Cha (*Mouth to Mouth,* 1975), Laura Cottingham (*Not For Sale,* 1998), VALIE EXPORT (*Hauchtext: Liebesgedicht,* 1970–73, und *Hyperbulie,* 1973), Sanja Iveković (*Instructions No. 1,* 1976), Françoise Janicot (*Encoconnage,* 1972), Ana Mendieta (*Alma Silueta en Fuego (Soul Silohuette on Fire)), Untitled (Flower Person,* 1975), Linda Montano (*Mitchell's Death,* 1977), Ulrike Rosenbach (*Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin,* 1975), Martha Rosler (*Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained,* 1977), Pauline Boudry und Renate
Lorenz (*n.o.body,* 2008), Andrea Saemann & Katrin Grögel (*Performance Saga Interviews,* 2007–2008), Carolee Schneemann (*Meat Joy,* 1964), Gabriele Stötzer (*Trisal,* 1986), Mierle Ladermann Ukeles (*Touch Sanitation Performance,* 1979) und Faith Wilding (*Waiting,* 1972). **Samstag, 5. Juni, 14.30 h**

Rebuilding of Courtroom 600 for the International Military Tribunal, 1945. © National Archives, College Park, MD, USA

TOUT EST DANS LE MONTAGE
Anmerkungen zu „Documentary Moments: Renaissance“

EYAL SIVAN

In einer kühlen Frühlingsnacht im April 1961 wird Adolf Eichmann aus seinem Hochsicherheitsgefängnis geholt, um bei einer außergewöhnlichen, inoffiziellen und geheim gehaltenen Sitzung des Jerusalemer Bezirksgerichts anwesend zu sein, vor dem seit März des Jahres sein Fall verhandelt wird. Auf Antrag von Eichmanns Anwalt kommt das Gericht zusammen, um vorab die Filme zu sichten, die der Ankläger am nächsten Tag in der öffentlichen Sitzung vorführen lassen möchte. Der Angeklagte Adolf Eichmann kommt in Gefängnisuniform und Wollpullover in den dunklen Gerichtssaal und nimmt seinen Platz in dem Glaskasten gegenüber der Leinwand ein. Die tonlose Szene eines Mannes in seinen Sechzigern in bequemer Kleidung, der neugierig auf die Bilder starrt, die vor ihm erscheinen, wurde heimlich auf Video aufgezeichnet. Genau genommen überschritt Leo T. Hurwitz – der amerikanische Regisseur, der für die mit mehreren Kameras vorgenommene Aufzeichnung des Eichmann-Prozesses verantwortlich war – seine Zuständigkeit und den rechtlichen Rahmen und dokumentierte den Täter Adolf Eichmann als gewöhnlichen Zuschauer in der Intimität einer Stummfilmvorführung.

Die Bilder auf der Leinwand waren für Eichmann völlig neu. Sie wurden während der Befreiung der Nazikonzentrations- und Todeslager von den Alliierten gedreht. Hurwitz' stumme Szene mit Adolf Eichmann, Betrachter eines Dokumentarfilms, zeigt eine Urszene der Begegnung zwischen einem Verbrecher und einem Bild des Verbrechens. Zusätzlich zu diesen Bildern, die davor schon bei den Nürnberger Prozessen 1945–46 gezeigt worden waren (und seither ikonischen Status in der Repräsentation des Holocaust erlangt haben), zeigte der israelische Ankläger an diesem Abend der Verteidigung und dem Gericht noch den kurzen Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* (Nacht und Nebel) von Alain Resnais. Dieser wurde zehn Jahren nach den Nürnberger Prozessen hergestellt, auf Grundlage eines Textes des französischen Autors Jean Cayrol und einer Musik des deutschen Komponisten Hanns Eisler. Der 32 Minuten lange Film von Resnais war eine Auftragsarbeit des Comité d'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale. Es handelt sich dabei um die erste fiktionalisierte Dokumentation des nationalsozialistischen Systems der Konzentrations- und Vernichtungslager.

Da immer nur eine der vier in dem Gerichtssaal in Jerusalem installierten Kameras auf Video aufzeichnen konnte, entschied Hurwitz sich für Bilder von dem Zuschauer Eichmann. Er achtete auf dessen Entdeckung der Bilder und nicht auf das projizierte Bild, er privilegierte die Projektion und nicht die Vorführung. Die Gegenschüsse, das vorgeführte Filmmaterial, ergeben in Echtzeit eine Konfrontation zwischen dem Blick des Nazis und den Konsequenzen seines Tuns. Eichmann, der Zuschauer, wird ein Zeuge.

Fast fünf Jahrzehnte später lädt der französische Bildmacher Chris Marker, Alain Resnais' Freund und Kollege, Hurwitz' Aufnahmen von dem nächtlichen Screening aus dem Videoarchiv des Eichmann-Prozesses herunter, das im Internet zugänglich ist. Marker, der bei *Nuit et Brouillard* Assistent von Resnais gewesen war, synchronisiert die Aufnahmen von Hurwitz mit denen von Resnais' Film. Er ergänzt den fehlenden Ton und ersetzt die in Jerusalem gezeigten Bilder mit den entsprechenden Szenen aus *Nuit et Brouillard*. So entsteht *Henchman Glance*. Hurwitz's unautorisierte Bilder von Eichmann, der *Nuit et Brouillard* sieht, von Marker mit dem ursprünglichen Filmton und Farbbildern zusammenmontiert, ist eine Einladung, den destabilisierenden Effekt zu erleben, der sich einstellt, wenn man den Schrecken mit dessen Urheber zusammen und durch dessen Augen sieht. Die inoffizielle, von Marker nicht in seine Filmografie aufgenommene 32 Minuten lange Dokumentarkomposition *Henchman Glance* ist eine paradigmatische Repräsentation der Frage dokumentarischer Praxis. Die Beobachtung des Täters, die visuelle Befragung des Zeugens des politisch Bösen, die Befragung von Macht und Autorität, markierten das dokumentarische Kino nach dem II. Weltkrieg.

Paradoxerweise schienen dokumentarische Bilder gleich nach dem II. Weltkrieg den Status sowohl von Zeugnissen wie auch von Beweisen zu erlangen. Während der Nürnberger Prozesse, die 1945 in Deutschland angesetzt wurden, wurden dokumentarische Bilder mobilisiert, um ein Wahrheitszeugnis zu geben, um Wirklichkeit zu zeigen. Sie sollten zu dem Nazischrecken ein Bild zeigen. Die Filmvorführung bei Gericht (die ihrerseits gleichzeitig ein filmischer Gegenstand wird) ist ein Wendepunkt bezüglich der Fragen um das dokumentarische Kino.

Eine Generation junger Filmemacher, die in den 1920er- und 1930er-Jahren geboren wurde und während des Krieges aufwuchs, begann schrittweise und auf unterschiedliche Weise, das dokumentarische Kino und dessen Wahrheitspotenzial zu hinterfragen.

Die Dokumentaristen nach dem II. Weltkrieg waren argwöhnisch gegenüber der Macht und gehemmt durch die dringend anstehende Befragung von Autorität. Die Gewohnheiten öffentlicher Zuschauerschaft im Schatten von Propaganda und Kaltem Krieg brachten die Dokumentaristen dieser Zeit dazu, neue Wege der Produktion und des Vertriebs auszuprobieren. Fernsehanstalten wurden zu einem zunehmend wichtigen Faktor. Die 20 Jahre nach dem II. Weltkrieg bilden im Rückblick eine Grundlage für wesentliche ästhetisch-politische Debatten und Experimente mit Kino, dokumentarischer Praxis und Sprache. Zwei Jahrzehnte bilden einen Hintergrund für einen Prozess der Neuerfindung und Emanzipation des dokumentarischen Bewegtbildes. Eine Praxis, die von den herrschenden Mächten ausgebeutet worden war, wurde von unabhängigen Filmemachern neu angeeignet und erreichte in den späten 1960ern und 1970ern ihre Repolitisierung und Apotheose.

Diese Montage versucht die Geschichte davon zu erzählen, wie das dokumentarische Bild nach dem II. Weltkrieg wieder vertrauenswürdig wurde – sie zeigt deswegen einige wegweisende Stationen der Geschichte dokumentarischer Praktiken. „Documentary Moments: Renaissance“ ist eine Montage aus der Sehnsucht heraus, die dokumentarische Geste zu beobachten, zu erfassen, zu historisieren und dann neu einzuschätzen. Sie beruht auf dem Bedürfnis eingehender Ausführungen über die dokumentarische Filmpraxis als ein Mittel, das es uns ermöglicht, ein Bild – jedes Bild – als Bild zu lesen. 1945, das Jahr, in dem die Nürnberger Prozesse in Deutschland begannen, wird als das Jahr null der dokumentarischen Filmpraxis gesetzt. Die „Klassiker“ des dokumentarischen Kinos zusammenzubringen, stellt einen Versuch dar, das Entstehen einer möglichen künftigen „oral history“ des posteurogenozidalen (dokumentarischen) Bildes mitzuschreiben. Es bildet einen Rahmen, der es ermöglichen soll, die Bedeutung der dokumentarischen Geste zu verstehen, die Neuerfindung ihrer Sprache und die Erforschung ihrer Möglichkeiten in den Jahren nach dem Krieg. In dieser Ära wurden die dokumentarischen Bilder, die lange Zeit ein bevorzugtes Mittel der Macht waren, als eine Waffe neben vielen anderen verbreitet.

„Take 1“ zieht eine Linie, die zu dem wegweisenden *Nuit et Brouillard* führt. Einige kurze Dokumentarfilme aus den 1940er- und 1950er-Jahren werden gezeigt: *Guernica* (1950) und *Le statues meurent aussi* (1953) von Alain Resnais bzw. Resnais und Chris Marker. Zudem läuft *Henchman Glance,* kommentiert von der Kulturhistorikern Adrian Rifkin und Marie-José Mondzain.

„Take 2“ trägt den Titel „Memory of the Future“. Er bringt eine Wiederbegegnung mit *Chronique d’un été* (1961). Dieser Film des Ethnologen Jean Rouch und des Soziologen Edgar Morin dokumentiert einen Sommer in Paris in Form konstruierter, fast schon fiktionaler Situationen. Auf seine Veröffentlichung folgten hitzige Debatten über die Beziehung zwischen Kino, Wirklichkeit und Wahrheit. 2007 gruben die Künstler Ayreen Anastas, Francois Bucher und Rene Gabri ein Interview mit Edgar Morin aus, in dem er erwähnte, dass noch eine Menge nicht verwendetes Material von den Dreharbeiten zu *Chronique d’un été* vorhanden wäre. Mithilfe von Françoise Foucault, einer früheren Mitarbeiterin von Rouch, gelang es ihnen, fast das ganze Material wiederzufinden, das nicht in den Schnitt von *Chronique d’un été* aufgenommen worden war. Aufnahmen aus diesem 16mm-Material sowie ein Gespräch mit Edgar Morin stehen hier im Mittelpunkt.

„Take 3“ heißt „Direct‘, „Truth‘ and other Myths“. Das ungebrochene Interesse des Produzenten und Filmemachers Frederick Wiseman ist es, direktes Kino zu schaffen (den Begriff selbst weist er zurück). Seit Mitte der 60er-Jahre hat er das amerikanische Leben und dessen Institutionen untersucht und legt dabei die Mechanismen von Verwaltung und Hierarchie frei. Sein Werk bildet eine Messlatte des sozialen Dokumentarismus, eine Schule und zugleich ein Genre. Wiseman erwies das Kino als unersetzlich in jeder Debatte über das Potenzial des dokumentarischen Bildes, Wahrheit zu erzeugen. Nicht von ungefähr erklärt Wiseman: „Cinema Verité ist nichts weiter als ein pompöser französischer Begriff, der – was mich betrifft – völlig bedeutungslos ist.“ Ein Gespräch zwischen Frederick Wiseman und der Filmhistorikerin Stella Bruzzi wird begleitet von einer Vorführung seines Films *Primate* (1974), der die wissenschaftliche Untersuchung der körperlichen und mentalen Entwicklung von Primaten im Yerkes Primate Research Center dokumentiert.

„Take 4“ widmet sich der Repräsentation von „Wartime/War crime“. Der Filmemacher Marcel Ophuls nützt das dokumentarische Bild und die Montage als Mittel, um historische Erzählung zu überprüfen und neu zu fassen. Er untergräbt die Hegemonie von Autorität und ihren Propagandabildern. Sein sowohl durch Länge wie durch Anspruch episches Werk stellt einen Meilenstein des dokumentarischen historischen Essays dar. Indem er den Filmemacher als einen Akteur in der Geschichte präsentiert – „wo (mein) Standpunkt und (meine) Kreativität ins Spiel kommen“ –, definiert er den Begriff Widerstand neu.

Auf ein Gespräch zwischen Marcel Ophuls und Eyal Sivan folgt *The Memory of Justice* (1973–1976). Der Film bedient sich Telford Taylors Buch *Nuremberg and Vietnam: An American Tragedy* als Ausgangspunkt für eine Untersuchung von Kriegsverbrechen und Fragen um individuelle vs. kollektive Verantwortung.

Documentary Moments: Renaissance

Take 1 – Towards Night and Fog: Alain Resnais
Donnerstag, 3. Juni, 19 h

Take 2 – Memory of the Future: Edgar Morin
Freitag, 4. Juni, 18 h

Take 3 – ‚Direct‘, ‚Truth‘ and other Myths: Frederick Wiseman
Samstag, 5. Juni, 16.30 h

Take 4 – Wartime/War crime: Marcel Ophuls
Sonntag, 6. Juni, 18 h

TRANSKRIPTIONEN – Über Autorenschaft, Autorität und Authentizität

EDUARDO THOMAS

Dies ist ein Text, der auf kollektiven Ideen beruht. Er wurde unterwegs geschrieben, und hat davon profitiert, dass ich immer wieder Leute getroffen habe. Der Geist, von dem er bestimmt ist, ist ein starker Glaube an Müßiggang als Methode der Wahrheitsfindung da draußen. Deswegen ist dieser Text eine Kombination von Ideenfragmenten, die so verbunden wurden, dass die Leser ihren eigenen Weg finden können.
Der Text beruht auf verschiedenen Quellen. Einige der Zitate stammen aus Gesprächen mit verschiedenen Denkern: Luis Munoz-Oliveira [Philosoph in Mexiko City], Ben Russell [Filmemacher in Chicago; sein Film *Let Each One Go Where He May* ist Teil dieses Programmes] und Rafael Saavedra [Autor in Tijuana]. Ich danke ihnen allen für ihre Zeit und ihre Hilfe. Einige weitere Zitate stammen aus Filmen, die im Rahmen des BERLIN DOCUMENTARY FORUM gezeigt werden, und andere entlehne ich in einem konventionelleren Sinn aus schon bekannten Texten.
Dieser Text soll von **Autorenschaft** als einen Prozess von **Einfluss** und **Tradition** handeln; er soll **Autorität** in Begriffen von **Legitimität** und **Präsenz** diskutieren; und er soll **Authentizität** als Balance zwischen **Genauigkeit** und **Aufrichtigkeit** denken.
Es ist nicht leicht, Autorenschaft, Authentizität und Autorität auseinanderzuhalten, wenn man sie in Hinsicht auf kreative Praxis betrachtet; sie vermengen sich und sind eng verwandt. Aus diesem Grund wird der Dialog aus Zitaten, den dieser Text reproduziert, sie auch in ihrer Verbundenheit behandeln. Es wurde aber doch ein Versuch gemacht, sie nicht einfach als austauschbar zu begreifen.

Im Gegensatz zur Auffassung vom Autor als Gründer oder sogar „Urheber" beziehungsweise rechtmäßigen Eigentümer von etwas, das er durch Monologisieren „produziert" hat, ist es für mich augenscheinlich, dass Strategien der Aneignung, Mimikry, Zitation, Anspielung und Collage wie auch der leichter verständliche Prozess der Zusammenarbeit zum Kern jedes kreativen Vorgangs gehören. Den Autor/Die Autorin als Träger einer fast göttlichen Gabe, eines „Genies" zu sehen, das ganz aus seinem/ihrem eigenen Geist heraus schafft, vernachlässigt die Vorstellung einer beständigen Vermittlung von Ideen, die ihren Weg durch die Zeit finden ... oder, wie John Donne schreibt:
„Die ganze Menschheit stammt von einem Autor, und ist ein Buch; wenn ein Mensch stirbt, wird nicht ein Kapitel aus diesem Buch herausgerissen, sondern es wird in eine bessere Sprache übersetzt; und jedes Kapitel muss so übersetzt werden ..."
In diesem Sinne eignet Autorenschaft ein Moment der Fortsetzung, die nicht notwendig linear ist, weswegen verschiedene Annäherung nebeneinander bestehen können. Diese Kontinuität können wir durchaus Tradition nennen.
„Seine eigene Stimme zu finden, heißt nicht, sich von den Worten anderer zu reinigen und sie loszuwerden, sondern Herleitungen, Gemeinschaften und Diskurse anzunehmen. Inspiration könnte heißen: die Erinnerung an einen Akt in sich aufzunehmen, den man nie erlebt hat. Bescheiden muss man zugeben: Erfindung bedeutet nicht, aus dem Leeren zu schöpfen, sondern auch dem Chaos."
[Jonathan Lethem]
Wie weit müssen wir diese Ideen von uns weisen, oder wie viel sollten wir uns davon zu eigen machen, um den kreativen Prozess und den Wert des Autors darin vollständig zu verstehen?
Ich sehe den Autor als einen Grund. Erfindung heißt nicht, etwas aus Nichts zu schaffen. Ich glaube nicht, dass man etwas schaffen kann, das nicht schon da war. Man muss den Weg des Autors als einen Weg der Aufrichtigkeit betrachten. [Luis Munoz-Oliveira]
Tradition ist ein reflexiver Prozess, in dem die Vorstellung von einem Autor sich zwischen Bezügen positionieren muss und Beziehungen und Komplizitäten unterwegs wählen muss, sodass wir uns darin selber finden können. [Rafael Saavedra]
Der Autor steht, wie alle anderen auch, am Ende und sucht nach einem Selbstverständnis. Die Bezüge und Einflüsse können ihn/sie leiten, er/sie kann sich auf Tradition beziehen und den Arbeitsprozess darauf aufbauen.

Ich interessiere mich für einen legitimen Raum, einen Ort der Präsenz, an dem die Beziehungen der Nähe die Offenheit von Film bekräftigen. Ich interessiere mich für die Produktion einer Erfahrung, nicht dafür, etwas zu erklären. [Ben Russell]
„Die Dinge zusammen in Hinsicht auf das Eine zu sehen." [Platon]
Und unsere Stimmung spielt in dem Prozess auch eine Rolle; je nach unserer Stimmung werden bestimmte Einflüsse wirksam und andere nicht. [RS]
Aber die Autorenschaft von etwas impliziert einen Ausdruck des Selbst, einen Standpunkt, den das Individuum in der Tradition einnimmt. Um seine Stimme zu finden, bezieht sich ein Autor auf Tradition, er oder sie tut dies aber so, dass die eigene Vision als einzigartig betrachtet werden könnte. Steht das in Widerspruch zu dem oben Gesagten?
Es gibt keine totale Abgrenzung von der Tradition, es ist immer dieselbe Sprache. Diskurse allerdings sind nie dieselben. [LMO]
Keine andere Person schreibt so wie ich, denn ich bin ein Individuum, dessen persönliche Erfahrung (Perspektive) und Subjektivität einzigartig bleiben im Vergleich zu der von jemand anderem. Das ist es, was die Gültigkeit einer Position in einem Diskurs ausmacht. [RS]
Autorenschaft baut also auf einer Alchemie von Elementen auf, die aus einer umfassenderen, größeren Quelle stammen, und zielt auf einen Diskurs, der es erlaubt, im Strom der Tradition ein Selbst zu erkennen.
Diskurs ist eine soziale Konstruktion. Für mich ist ein Phänomen innerhalb des Diskurses interessanter, die Suche, die darin liegt. Es gibt keine vergleichbaren Diskurse, der Weg des Autors ist der Weg der Aufrichtigkeit. [LMO]
„Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche."
[Gustav Mahler]
Tradition ist reich an Bezügen, Information muss gesammelt und angeeignet werden, im Werk des Autors wird sie verarbeitet. Aber der Wert der Information an sich ist nicht genug; Autorenschaft sollte nicht auf das Spiel mit Referenzen reduziert werden. Tatsachen sind nicht relevanter als die Hervorhebung der Verbindungen, die durch sie hindurchlaufen. Hier wird die Einschätzung von Information bedeutsam. Hier gewinnt die Position des Autors als einer Stimme, die auf ihre eigene Weise einen Dialog in der Tradition artikuliert, an Bedeutung. Indem er in einem Wust von Einflüssen eine Position findet, gewinnt der Autor einen Sinn für Reflexion und erhält die Fähigkeit, bewusst einen Weg einzuschlagen. Aus einer Reihe aktiver Entscheidungen erwächst schließlich die Vision eines Autors.
Mit der Tradition zu gehen, heißt nicht, mit ihr zu brechen, sondern sie woanders hinzubringen, die Fackel weiterzutragen. Auf diese Weise ist auch Authentizität an Tradition gebunden. Das Authentische ist das Objekt in sich selbst. [LMO]
Das Schicksal liegt in unserer Hand, oder so heißt es jedenfalls. Und so sehr die Vergangenheit unveränderlich erscheint, lässt sich Geschichte doch immer neu besehen und in einer Weise enthüllen, die unserer Beziehung zur Zukunft gleicht. Alternative Sichtweisen der Vergangenheit verlangen methodische Untersuchung und öffnen so neue, subjektive Lektüren und Interpretationen dessen, was war.
Den Eindruck einer authentischen Suche bekommen wir von Lee Anne Schmitts Film *California Company Town,* in dem eine sorgfältige, fast obsessive Erinnerung der Geschichte von kalifornischen Städten unserem Verständnis davon eine neue Perspektive gibt. Ihre Arbeit eröffnet eine ernsthafte Suche nach Wissen, eine Suche, die leere Autorität untergräbt, indem sie ihre Fundstücke sowohl in unsere Gegenwart projiziert als auch auf das, was vor uns liegt.
Das Wissen, das aus dem Werk stammt, ist der Grund. [LMO]
Ob er nun sich selbst zu begreifen sucht, ein historisches Narrativ errichtet, sich mit sozialen Repräsentationen oder psychologischen und politischen Interpretationen beschäftigt, die Figur des Autors ist die dessen, der argumentiert. Die Artikulation von Ideen vor dem Hintergrund einer Tradition wird die Position des Autors ausmachen und auch das Maß des Einflusses seines Werks.
Authentizität ist die Vision eines Autors. [RS]
Man tut sein Bestes, um richtige Überzeugungen zu gewinnen, und man gibt seine Überzeugungen durch das preis, was man sagt. Die Idee der Begegnung mit Tradition sagt nicht mehr, als dass wir von ihr lernen und uns in ihr wiedererkennen und dass wir

nützliche und wertvolle Elemente daraus übernehmen und weitertragen können. Das ist die Aufgabe der Autorenschaft, und wenn diese begriffen ist, wäre die Rolle, die man in der Tradition spielt – der nächste Schritt zu einem Verständnis (des Selbst, der Welt um uns herum) –, diese Suche authentisch in Angriff zu nehmen.

Authentizität in Verbindung mit „Reinheit“ oder „Essenz“ von Dingen ist sinnlos. Wer so davon denkt, gerät auf eine leere Suche, eine Suche mit unmöglichem Ziel. [LMO]

Aufrichtigkeit ist ein Ausdruck von inneren informationellen Zuständen. Sie operiert in einem Raum, der durch den Wunsch nach Verheimlichung konstruiert wird. Für Authentizität wäre ein genauer Bericht nicht ausreichend, um uns ohne Aufrichtigkeit vor Betrug zu bewahren, vor allem vor Selbstbetrug.

Das ist, wo ich als Regisseur die Elemente erwägen muss, mit denen ich arbeite. Ich gebe Schauspielern die Richtung vor, kümmere mich um Darstellung und folge dem Mandat, das der Titel vorgibt, all das um eine Erfahrung zu schaffen, eine Filmerfahrung. Eine Möglichkeit, der Geradlinigkeit von Film zu entkommen. [Ben Russell]

Wie João Moreira Salles sagt, mit der Stimme seines Bruders Fernando (dem Erzähler seines Films *Santiago*), als er darüber nachdenkt, wie er eine Reihe von Interviews mit dem früheren Butler seiner Familie geführt hat: *„Heute, 13 Jahre später, kann man schwer sagen, was wir alles getan hätten für das perfekte Bild, den perfekten Satz. Beim Sehen des ungeschnittenen Materials wird einem klar, dass man alles mit einem gewissen Misstrauen sehen muss.“* [aus *Santiago* von João Moreira Salles]

Ein authentisches Werk wäre dann eine spezifische Art von Diskurs – ein Werk also, in dem Sprache (visuell, geschrieben, gesprochen usw.) so strukturiert ist, dass sie die Verbindungen freilegt, die in unserem täglichen Leben verborgen liegen; eines, das die Beziehungen verdeutlicht, die unser Wissen nähren, und Licht auf die verschiedenen Weisen wirft, wie die Welt um uns herum verstanden wird; ein Diskurs, der genau beschreibt, was der Autor ernsthaft vorhat.

Wenn der Autor/die Autorin einen Weg findet, sein/ihr Werk zu schaffen, aus der Tradition heraus, auf eine authentische Weise, dann findet das Werk ein Publikum. Dieses Werk sollte Tradition integrieren und den Prozess von Einfluss und Kontinuität fortsetzen. Aber die Anzahl der Stimmen in der Tradition macht klare Referenzen erforderlich. So wird Autorität konstituiert.

Heute sieht es so als, als beruhte Autorität auf Popularitätsratings. Das ist ein Witz! Der wahre Sinn von Autorität ist, eine anerkannte Referenz zu haben. Dieser Sinn wird dann durch den Missbrauch derselben eingeschränkt. [RS]

Autorität beruht auf dem Wert, der dem zugeschrieben wird, was ein Autor/eine Autorin in seinem/ihrem Werk ausdrückt. Sie fasst zusammen, wie sorgfältig etwas gesagt worden ist und inwieweit die Lektion dieses Diskurses als authentisch genommen wird.

In diesem Sinn scheint Autorität in den Bereich von Meinung oder Rat zu gehören, und abhängig zu sein von der Unterstützung, die sie um das Werk herum gewinnt, oder von der Macht, die sie mit ihren Argumenten erreicht.

„… wenn der Kanon der Werke und die Methoden zu deren Interpretation und die historischen Erzählungen, die diese Dinge erklären, alle gleichermaßen und gleichzeitig als ideologische Zwänge entlarvt werden, dann bleibt tatsächlich nur ein Raum zurück, der ausschließlich durch Macht strukturiert ist.“ [Bernard Williams]

Autorität muss immer gerechtfertigt werden. Und um sich aufrechtzuerhalten, ist Autorität nicht auf Durchsetzung angewiesen, sondern auf Anerkennung. Andernfalls wird sie einen unergiebigen Diskurs stiften.

Die Zuschreibung von Autorität richtet sich danach, wer sich dem Werk nähert; wenn der Diskurs konstruiert wird, muss das Dogma vermieden werden. Wenn wir von Autorität sprechen, repräsentiert das Dogma das wichtigste Problem, das es zu überwinden gilt. [LMO]

In der Arbeit von Eileen Simpson & Ben White *Struggle in Jerash* bekommen wir die seltene Gelegenheit, die unmittelbaren Reaktionen eines Publikums auf einen Film zu sehen und zu hören. Das britische Duo nahm die Kommentare heutiger jordanischer Intellektueller auf, als diese über 50 Jahre altes Filmmaterial zu sehen bekamen. Die Relevanz von Anerkennung für die Legitimierung von etwas wird evident, wenn man Sätze hört wie:

„Schau dir das Bild des Königs an – manche Dinge hier ändern sich nie.“

„Diese Berge sind heute voll mit Flüchtlingslagern.“
„Vielleicht haben sie in den 50er-Jahren so gesprochen.“
„Heute müsste sie ihr Haar verhüllen … das heißt, es hat sich etwas geändert. Es ist schön, zu sehen, wie es früher war.“
„Der Lebensstil war damals offensichtlich ein wenig europäisch …“
„Damals wurde das panarabische Gefühl sehr betont. Heute legt Jordanien viel stärkeres Augenmerk auf eine eigene Identität, unabhängig von Libanon, Syrien, Ägypten … Aber damals gab es eine panarabische Identität.“
[Ausschnitte aus *Struggle in Jerash* von Simpson & White]

Wenn man diese Kommentare hört, gibt es keinen Grund, ihre Authentizität zu hinterfragen. Und durch diese transparente kollektive Reflexion wird eine legitime Suche nach Verstehen gegenwärtig gemacht.

Wie der Prozess der Autorenschaft ein Ausdruck der Kollektivität ist, in die der Autor eingebettet ist, ist Autorität ein Status, der durch den Kontext verliehen wird, in dem das Werk steht. Deswegen ist die Rolle der Zuschauer/des Publikums genauso relevant für die legitime Wertschätzung wie der Prozess hinter seiner Produktion. Man könnte sogar noch weitergehen und spekulieren, ob der Moment des Sehens nicht noch zur Produktion des Werks gehört – ein Prozess, der entsteht, wenn sich Reflexion einstellt.

Man verwechsle den Film nicht damit, was der Film zeigt. Die Erfahrung des Films ist ein Ding, und sie ist eine unabhängige Erfahrung. [BR]

Eine wichtige Unterscheidung zwischen *Fiktion* und *Lüge* ist an diesem Punkt angebracht. Fiktion ist eine Möglichkeit des Erfindens. Als eine Theorie oder ein Modell, die eine kritische Reflexion erlauben oder eine künstlerische Erfahrung zulassen, geht Fiktion weiter als bloße Unaufrichtigkeit oder Täuschung. Fiktion ist eine Strategie, die eine kohärente Anordnung von Dingen und damit die Formung eines Diskurses ermöglicht. Sehen wir uns zum Beispiel den folgenden Dialog an. Er stammt von Thai-Laiendarstellern, die sich selbst vor der Kamera spielen, und zwar so, dass das Ganze manchmal nicht mehr als gespielte Szene erkennbar ist:

„Die Opposition und die Regierung … sie verhalten sich so, als wären sie in einem Film und wir wären das Publikum. Sie machen einen Film, den wir uns ansehen sollen. Sie sind die Schurken und die Helden.“
„Was ist mit der Wahlkommission?“
„Die Kommission ist nur auf Geld aus.“
„Sie sind prinzipienlos?“
„Ganz und gar. Nur Geld zählt.“
„Sie müssen aber doch an etwas glauben.“
„Diese Leute haben keinerlei Prinzipien.“
[Dialog aus Uruphong Raksasad, *Agrarian Utopia*]

Wenn ein Laiendarsteller über das öffentliche Schauspiel von Politikern nachdenkt, stellt sich die Frage der Autorität. Könnte das eine autorisierte Stimme sein, die das kommentiert, was repräsentiert wird? In diesem Fall dient die Fiktion der Aufrichtigkeit und Genauigkeit viel besser als jede andere narrative Strategie. Sie öffnet einen Raum, in dem eine genaue und wahrhaftige Annäherung an eine präzise Situation gelingt: eine Möglichkeit, Dingen Präsenz zu verleihen.

Das ist nur eines der Attribute, die der Autorität zugeschrieben werden: ein Sinn für Plausibilität. Etwas genau auszudrücken, ist die prinzipielle Sorge der Dokumentarfilmer, im selben Maß, wie es um eine künstlerische Erfahrung geht.

„Wie ich die Interviews geführt habe, das hat mich von ihm entfernt. Von Beginn an herrschte eine Ambivalenz zwischen uns, die erklärt, warum Santiago sich so unwohl gefühlt hat. Er war nicht nur mein Subjekt, und ich war nicht nur ein Dokumentarfilmer. In den fünf Drehtagen war ich immer auch der Sohn des Hausbesitzers, und er hörte nie auf, unser Butler zu sein.“ [aus *Santiago* von João Moreira Salles]

Indem er die Machtsituation während der Dreharbeiten von *Santiago* genauer in Augenschein nimmt, erreicht Moreira Salles durch authentische Reflexion auf seine Arbeit eine Position ehrlicher Autorität. Es ist eine Position, in der wir den Versuch anerkennen, die Dynamiken zu verstehen, die in dem Moment nicht bemerkt wurden, aber zwischen Subjekt und Filmemacher, Butler und Herrschaft wirksam waren und den kreativen Prozess bestimmten.

Wenn man sich den kreativen Prozess ansieht, dann liegen Autorenschaft, Authentizität und Autorität vielleicht anderswo. Sie sind

versprengt in kleinen Stücken um uns herum, in der öffentlichen Sphäre als Teil einer Gemeinsamkeit, die unser Unbewusstes ausmacht als die akzeptierte Welt, die uns umgibt. Die Aufgabe, diesen beständigen Fluss festzuhalten, ist der Kern dieses Prozesses. Ein Zitat dient als Hilfestellung, es sollte nie den Endpunkt eines Dialogs bilden. [LMO]

Authorship, Authority, Authenticity. Recent Documentaries from Elsewhere

Gespräch zwischen Eduardo Thomas, Eileen Simpson und Ben White, im Anschluss Film: *Struggle in Jerash,* R: Eileen Simpson und Ben White, UK 2009, 63 min, OV
Donnerstag, 3. Juni, 17 h

Film: *California Company Town,* R: Lee Anne Schmitt, USA 2008, 76 min, OV, im Anschluss Gespräch zwischen Eduardo Thomas und Lee Anne Schmitt
Freitag, 4. Juni, 14 h

Film: *Santiago,* R: João Moreira Salles, BR 2007, 80 min, OmE, im Anschluss Gespräch zwischen Eduardo Thomas und João Moreira Salles
Samstag, 5. Juni, 12 h

Gespräch zwischen Eduardo Thomas und Ben Russell, im Anschluss Film: *Let Each One Go Where He May,* R: Ben Russell, USA 2009, 135 min, OmE [nur Titel, keine Dialoge]
Samstag, 5. Juni, 21.30 h

Film: *Agrarian Utopia,* R: Uruphong Raksasad, Thailand 2009, 122 min, OmE, im Anschluss Gespräch zwischen Eduardo Thomas und Uruphong Raksasad
Sonntag, 6. Juni, 12 h

„ICH VERSUCHE, EINIGE DER TABUS IN MEINER GESELLSCHAFT ZU ENTHEILIGEN“

RABIH MROUÉ IM GESPRÄCH MIT BERT REBHANDL ÜBER SEIN PROJEKT „THE INHABITANTS OF IMAGES“

Rabih Mroué, Sie werden beim BERLIN DOCUMENTARY FORUM „The Inhabitants of Images“ präsentieren. Was haben wir zu erwarten?

In „The Inhabitants of Images“ geht es um die Analyse von Plakaten, die auf den Straßen von Beirut auftauchen. Zwei sehr wichtige habe ich ausgewählt, um über sie zu sprechen. Das erste zeigt Rafik Hariri, den früheren Premierminister des Libanon, der 2005 ermordet wurde, neben Gamal Abdel Nasser, der eine der arabischen Führerfiguren in den 50er- und 60er-Jahren war und Präsident von Ägypten bis zu seinem Tod 1970. Die beiden Männer stehen auf diesem Plakat nebeneinander. Aber sie haben einander nie im Leben getroffen – und sind inzwischen beide tot. Das Plakat stellt sie so nebeneinander, als hätten sie einander getroffen. Natürlich handelt es sich dabei um eine Fotomontage, aber so tauchte sie eben auf den Straßen von Beirut auf. Das überraschte mich erst, aber dann entschloss ich mich, es ernst zu nehmen und so zu tun, als hätten Hariri und Nasser einander getroffen.

Sie entwickeln also eine historische Fantasie, die von einem vorhandenen Bild ausgeht?

So ist es, allerdings ist das nur das erste Bild. Das zweite müsste man eigentlich als eine Reihe von Bildern bezeichnen, nämlich Aufnahmen von Märtyrern der Hisbollah. Es sind identische Plakate, auf denen junge Männer zu sehen sind, die im Krieg mit Israel 2006 getötet wurden. Sie werden als Individuen gezeigt, aber sie basieren alle auf der gleichen Vorlage. Nur das Gesicht und der Name ändern sich, der Körper und der Hintergrund bleiben immer gleich. Im Zusammenhang von „The Inhabitants of Images“, das aus drei Kapiteln besteht, ist das der zweite Teil. Das Bild von Hariri und Nasser bildet den ersten, und der dritte Teil ist ein relativ kurzer über die Videozeugnisse von Selbstmordattentätern der Kommunistischen Partei, die ihre Aktionen in einer sehr spezifischen Periode der Geschichte Libanons ausführten, nämlich zwischen 1982 und 1987. Eine Sache ist mir bei diesen Videobotschaften aufgefallen: Jeder Selbstmordattentäter wird nach seiner Tat zu einem Bild im Hintergrund des nächsten Videos. Wenn man das ganze Projekt als Zusammenhang sieht, dann stellt es einen Versuch dar, einige der Tabus in meiner Gesellschaft aufzugreifen und mit ihnen auf eine menschliche Weise umzugehen. Ich möchte diese Tabus entheiligen.

Was bedeutet der Begriff „inhabitant“? Gewöhnlich sagen wir ja nicht, dass jemand ein Bild „bewohnt“.

Ich lebe in einem Land, in dem die Wände und Mauern entlang der Straßen immer voll sind mit Plakaten. Auf den meisten sind tote Menschen zu sehen. Man sieht die Gesichter von toten Personen. Manchmal tauchen sie auf, manchmal verschwinden sie wieder, manchmal bewegen sie sich von einem Bild zu einem anderen. Die Leute haben ein eigenes Leben in diesen Bildern, sie bewohnen sie, sie bewegen sich von einem zum nächsten. Manchmal werden sie richtiggehend weitergetrieben, sie werden zerstört oder heruntergerissen – ich nehme das alles metaphorisch. Es klingt vielleicht irrational, aber für mich ist diese Irrationalität ein Mittel zu verstehen und zu durchdenken, wie eine lebendige Gesellschaft mit den Toten umgeht, wie die Toten mit den Lebenden umgehen und wie die Lebenden und die Toten einen Raum miteinander teilen, wie sie in einem Territorium ineinander verstrickt sind.

Diese Montage läuft auf einen grundsätzlichen Gegensatz in der Politik des Libanon hinaus – verschiedene muslimische Glaubensrichtungen, Sunniten wie Hariri stehen gegen Schiiten wie die Hisbollah. Wie leben diese Gruppierungen in Beirut miteinander?

Es gibt in der Region einen großen Konflikt zwischen Sunniten und Schiiten, der betrifft nicht nur die arabischen Länder, da muss man auch den Iran einbeziehen. Die Hisbollah vertritt die Schiiten, Hariri stand für die sunnitische Richtung. Dadurch sind wir mit dem

The Inhabitants of Images. Courtesy of Rabih Mroué.

größeren Zusammenhang der Region verbunden. Hieraus resultiert eine große Gefahr, denn die Region wirkt sich ständig auf die lokale Politik des Libanon aus. Aus diesem Grund habe ich mich entschlossen, über diese Bilder zu sprechen. Denn in dieser Gemengelage ist es für ein Individuum schwierig, einen Ort zu finden, eine andere, eigene Wahl zu treffen. Wenn ich andererseits über die Kommunistische Partei spreche, spreche ich auf eine gewisse Weise von mir selbst, denn ich war ein Mitglied der KP in dieser Zeit, also in den 80er-Jahren, aber ich spreche auch über die Bedeutungslosigkeit der Linken heute. Der Einzelne tut sich schwer im Libanon, seine Offenheit auszudrücken, seine spezifische Position. Es gibt nur eine schwache Zivilgesellschaft.

Können Sie die Beziehung zwischen Ihrem Format und dem Begriff des Dokumentarischen erläutern?

Ich ordne meine Arbeit nicht gern einer Gattung zu, ich lasse sie lieber zwischen verschiedenen Formaten stehen. Man könnte von einer Performance sprechen oder von einem Performance-Vortrag. Wenn ich einen Begriff verwenden müsste, würde ich von einem „nicht-akademischen Vortrag“ sprechen. Es ist im Grunde eine dokumentarische Form. Ich sitze da und spreche über diese Plakate. Ich verwende alle Mittel des Dokumentarischen. Ich präsentiere Beweisstücke, all das aber als Teil einer irrationalen Idee: Zwei tote Männer treffen einander nach ihrem Tod. Ich nähere mich dieser Idee aber in einer sehr rationalen Weise, so, wie eine Dokumentation dies tun würde. Ich möchte in meiner Arbeit immer diese Frage stellen: Was ist dokumentarisch, was ist eine Fiktion? Diese beiden Formen sind stark ineinander verstrickt. Den Unterschied zwischen Dokument und Fiktion könnte ich nicht benennen, ich habe da keine Antwort, aber ich möchte die Frage in den Raum stellen. Wenn jemand über Geschichte schreibt, geht es dann nur um Fakten? Wo geht die Subjektivität hin, was geschieht mit der Objektivität? Diese Vorgabe des Dokumentarischen, dass es die Wahrheit vermittelt, dass es auf tatsächlichen Umständen basiert – woher hat es diese Macht? Wer hat die Mittel, so etwas Dokumentarisches zu schaffen? Es handelt sich um eine Art Schnitt, woraus sich implizit ergibt, dass die Person, die diese Montage macht, auch bestimmte Dinge verbirgt und andere hervorhebt. Man gibt den Zuschauern die Möglichkeit, zwischen dem, was sie sehen, und dem, was konkret repräsentiert wird, einen Abstand wahrzunehmen, und dieser Abstand macht eigene Gedanken, eigene Interpretationen möglich.

Für mich sieht es so aus, als wollten Sie auch über die implizite Vergangenheit alles Dokumentierten hinaus und es auf Möglichkeiten für die Zukunft hin öffnen?

Absolut. Wir können hier dieselben Fragen zur Anwendung bringen, die für das Dokumentarische gelten. Die Bilder sind Beweis für etwas, aber wir wissen auch, dass Bilder manipuliert werden können. Für Fotografen gelten die gleichen Fragen wie für Historiker. Wir wissen nicht, was im *hors-champs* ist, und das *hors-champs* interessiert mich: das, was außerhalb des Bildes ist. Mein Werk ist ein Versuch, *champs* und *hors-champs* zusammenzuführen.

The Inhabitants of Images
Eine Performance von Rabih Mroué.
Mittwoch, 2. Juni, 19 h

A Blind Spot
PROLOG EINER AUSSTELLUNG – CATHERINE DAVID

Die Kuratorin Catherine David erweitert ihre langjährige Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Verfahren, derer sich Künstler bedienen, um das Paradigma kanonischer Dokumentarformen zu hinterfragen. Das Projekt geht von Schlüsselwerken der letzten 15 Jahre sowie von neueren Arbeiten aus, die sich mit der Verbindung von Ästhetik, Politik und Geschichte befassen. „A Blind Spot“ führt folglich in ästhetische Methoden ein, die vermeintlich wahrheitsstiftende Kategorien wie Unmittelbarkeit, Transparenz und Kohäsion bewusst und vorsätzlich außer Kraft setzen. Stattdessen tritt eine unvermeidlich gefilterte Wahrnehmung ins Blickfeld, die Undurchsichtigkeit von Wirklichkeit und Geschichte, der „blinde Fleck“, in dem Kategorien wie Faktum und Fiktion ihre Geltung verlieren. Davids Prolog zu ihrem Projekt 2012 widmet sich dem künstlerischen Werk Joachim Koesters, der das Spannungsfeld zwischen imaginären Räumen, ästhetischen Tropen und physischen Orten untersucht. So besucht Koester für seine Fotoserie *Morning of the Magicians* (2005) und seine 2-Kanal-Videoprojektion *One + One + One* (2006) das als „Abtei von Thelema“ bekannte Haus in Cefalú, Sizilien, das einst dem Okkultisten Aleister Crowley und seiner Anhängerschaft als Gemeinschaftshaus diente.

Ein Gespräch zwischen Catherine David und Joachim Koester findet am **Freitag, 4. Juni, 16.30 h,** statt. Die Installation ist vom **2. bis 6. Juni** im Auditorium des Hauses der Kulturen der Welt zu sehen.

Product of Other Circumstances
PERFORMANCE – XAVIER LE ROY

Mit seinem neuen Stück setzt Xavier Le Roy seine Erkundungen der Grenzbereiche von Tanz und Choreografie fort. Die Performance dokumentiert seine Annäherung an den Butoh, einer Kunstform, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Japan als antiautoritäre Hinterfragung überkommener Begriffe von Tanz entstand. Dabei wird das Publikum zum Zeugen einer Erzählung, die aus generischen Ressourcen wie dem Internet, Büchern, persönlichen Erinnerungen und Anekdoten schöpft, um sich einer fremden kulturellen Form anzunähern.
Freitag, 4. Juni, 21 h

Talk Show
PERFORMANCE – OMER FAST

Der Künstler Omer Fast untersucht, wie sich bestimmte Erzählformen, Einzelpersonen und Geschichte zueinander ins Verhältnis setzen. Die Performance beginnt mit einem persönlichen Erfahrungsbericht, einer authentischen Geschichte, die in engem Zusammenhang mit aktuellen Geschehnissen und globaler Politik steht, erzählt im theatralen Setting einer Live-Talkshow. Von Schauspielern wiederholt, wird sie zum Rohmaterial für das Spiel „Stille Post“. Mit jeder neuen Wiedergabe verwandelt die Geschichte sich weiter – bis zur Unkenntlichkeit.
Samstag, 5. Juni, 20 h

The Catastrophe
GESPRÄCH ZWISCHEN ARIELLA AZOULAY UND ISSAM NASSAR

Über die Darstellung palästinensischer Flüchtlinge in Fotografien von 1947 bis in die frühen 1950er-Jahre diskutieren die Kulturwissenschaftler Ariella Azoulay und Issam Nassar. In ihrem Gespräch geht es um die theoretischen und ästhetischen Aspekte des Interpretierens von Fotos ebenso wie um die Rolle, die Fotografie dabei spielen kann, den dominanten historischen Diskurs zur Gründung des Staates Israel zu hinterfragen.
Donnerstag, 3. Juni, 15 h

Emily Apter unterrichtet French and Comparative Literature an der New York University.

Ariella Azoulay ist Dozentin, Kuratorin, Künstlerin und Dokumentarfilmemacherin in Tel Aviv.

Ecke Bonk ist ein deutscher Typosoph, Multimediakünstler, Autor, Herausgeber und Dozent.

Stella Bruzzi lehrt Filmwissenschaft an der University of Warwick.

François Bucher ist ein Künstler als Cali, Kolumbien.

Eduardo Cadava ist Professor für English and Comparative Literature an der Princeton University.

Tony Cokes ist ein amerikanischer postkonzeptueller Künstler. Er lehrt Media Production an der Brown University.

Catherine David ist eine französische Kuratorin und Kunsthistorikerin.

Okwui Enwezor ist ein Kurator und Kunsthistoriker, geboren in Nigeria.

Omer Fast ist ein Film- und Videokünstler, geboren in Jerusalem.

Rene Gabri ist ein Künstler, geboren in Teheran.

Ayreen Anastas ist eine Künstlerin, geboren in Bethlehem, Palästina.

Philip Gourevitch ist ein amerikanischer freier Autor und Journalist.

Brian Holmes ist ein Aktivist und Kulturkritiker, geboren in den USA.

Thomas Keenan unterrichtet Comparative Literature am Bard College.

Bettina Knaup ist eine deutsche Kuratorin und Kulturproduzentin.

Joachim Koester ist ein Konzeptkünstler, geboren in Kopenhagen.

Antjie Krog ist Schriftstellerin, Dichterin und Akademikerin, geboren in Kroonstad, Orange Free State, South Africa.

Xavier Le Roy ist ein Tänzer und Choreograf, geboren in Juvisy sur Orge, Frankreich.

Chris Marker ist ein französischer Filmemacher und Medienkünstler.

Angela Melitopoulos, geboren in München, arbeitet in den zeit-basierten Künsten.

Marie-José Mondzain ist eine französische Philosophin, Autorin und Kunsthistorikerin.

João Moreira Salles ist ein brasilianischer Dokumentarfilmemacher.

Edgar Morin ist ein Philosoph, Soziologe und Anthropologe, geboren in Paris, Frankreich.

Michael Mrakitsch (1934–2010) war ein deutscher Dokumentarfilmemacher.

Rabih Mroué, geboren in Beirut, Libanon, ist ein Schauspieler, Regisseur und Theaterautor.

Issam Nassar, ein Spezialist für die Kulturgeschichte des Mittleren Ostens, unterrichtet Geschichte an der Illinois State University.

Marcel Ophuls ist ein deutsch-französisch-amerikanischer Dokumentarfilmemacher.

Rick Prelinger ist ein Archivist, Autor und Filmemacher, zuletzt auch Koinitiator der Open Contest Alliance. Er lebt in San Francisco.

Uruphong Raksasad ist ein Filmemacher aus Thailand.

Jacques Rancière ist ein französischer Philosoph, geboren in Algier.

Alain Resnais ist ein französischer Filmemacher.

Adrian Rifkin unterrichtet Fine Art am Goldsmiths College, London.

Ben Russell ist ein Medienkünstler und Kurator. Zurzeit unterrichtet er an der University of Illinois, Chicago.

Walid Sadek ist ein Künstler und Autor, geboren in Beirut, Libanon.

Lee Anne Schmitt ist eine Autorin und Regisseurin von Filmen und Performances, geboren in den USA.

Florian Schneider ist ein deutscher Filmemacher, Autor und Kurator.

Stefanie Schulte Strathaus ist eine Video- und Filmkuratorin. Sie ist Kodirektorin des Arsenal – Institut für Film und Videokunst, Berlin.

W. G. Sebald (1944–2001) war ein deutscher Schriftsteller, Dichter und Literaturwissenschaftler.

Eileen Simpson und **Ben White** sind Künstler, geboren in Manchester.

Eyal Sivan ist ein israelischer Filmemacher, Produzent und Essayist.

Eduardo Thomas ist ein mexikanischer Künstler und Kurator.

Frederick Wiseman, geboren in Boston, MA, ist ein Dokumentarfilmemacher, Cutter und Produzent.

Dolores Zinny und **Juan Maidagan** sind ein Künstlerpaar aus Rosario, Argentinien.