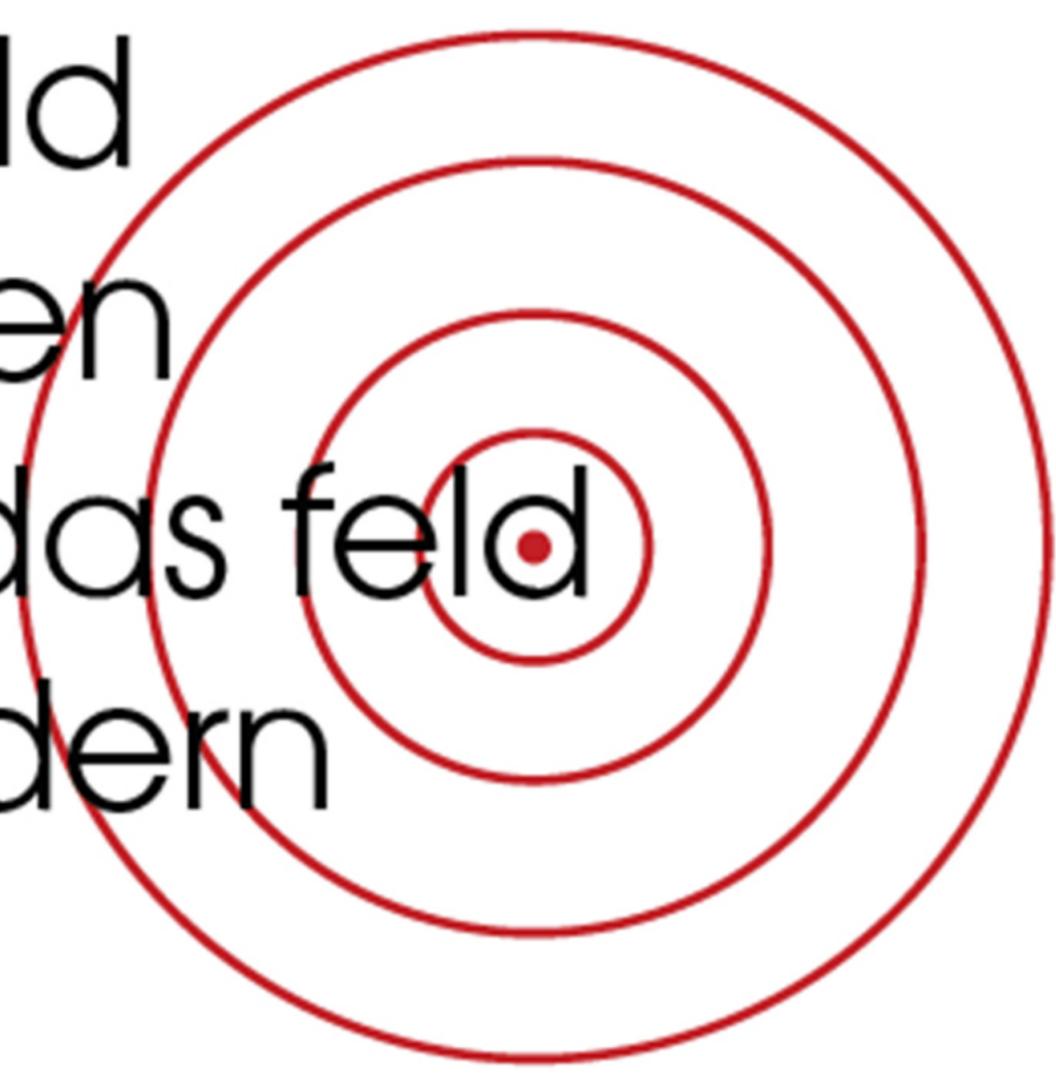


ursula rogg

kopaed

das feld
betreten
heißt das feld
verändern



Audiodokumentation als
Prozessbegleitung und
künstlerische Bildungs-
forschung

Ursula Rogg

Das Feld betreten heißt das Feld verändern

Ursula Rogg

Das Feld betreten heißt das Feld verändern

Audiodokumentation
als Prozessbegleitung und
künstlerische Bildungsforschung

kopaed (muenchen)
www.kopaed.de

Ursula Rogg ist Pädagogin, Autorin und Vermittlerin im Feld künstlerischer und ästhetischer Bildung. Ihr besonderes Interesse gilt in der künstlerischen und der wissenschaftlichen Arbeit dem Wort, dem Gespräch und der Stimme.

Diese Publikation ist das Ergebnis einer auditiven Feldforschung im Rahmen des Ph.D. Programms der Bauhaus Universität Weimar im Fachbereich Gestaltung. Mit der Textfassung erscheint ein Podcast, der auf der Webseite zum Buch unter www.kopaed.de abgerufen werden kann.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86736-523-9
eISBN 978-3-86736-650-2

Druck: docupoint, Barleben

© kopaed 2019
Arnulfstraße 205, 80634 München
Fon: 089. 688 900 98 Fax: 089. 689 19 12
e-mail: info@kopaed.de Internet: www.kopaed.de

INHALT

EINLEITUNG

1.	KIPFFIGUR DOKUMENTATION	17
1.1	Definitionen des Dokumentarischen: Zeige! Beweise!	17
1.2	Wirklichkeit verhandeln. Zur Krise der Repräsentation	21
1.3	Wirklichkeiten schaffen. Konstruktivistische Perspektiven	23
1.4	Wirklichkeit erschließen. Dokumentieren als Zu-verstehen-Geben	28
1.5	Dolmetschen: Das Dokumentarische als Hybrid	31
1.6	Wider den Relativismus: Der Spekulative Realismus	32
	1.6.1 Realismus und Objektivität	35
	1.6.2 Realismus und Wirklichkeit	36
	1.6.3 Relativismus und Kontextualismus	36
1.7	Dolmetschen: Ein Narrativ aufbauen, Teil 1	38
1.8	Das Unhintergehbare. Substanz und Variabilität als Garanten von Wirklichkeit	39
2.	HANDLUNGEN DES DOKUMENTIERENS	41
2.1	Wahrnehmen	44
2.2	Sammeln	49
2.3	Speichern, Erinnern	53
2.4	Beurteilen, Bezeugen	59
2.5	Dolmetschen: Schule als Miniatur von Gesellschaft	61
3.	DER GEGENSTAND DES DOKUMENTIERTEN	65
3.1	Nicht Gegenstand, Diskurs! Kulturelle Bildung an Schulen	66
3.2	Kreativität als Verheißung. Zehn Jahre Roadmap Kulturelle Bildung	67
3.3	Instrumentalisierungstendenzen und Transferwirkungen. Reaktionen auf die Nützlichkeitsdebatte	69

3.4	Die Bedeutung von Kunst in der Kulturellen Bildung	72
3.5	Wider die Geschichtsvergessenheit: „Kunstunterricht als Prinzip“	78
4.	EIN FELD ERLAUSCHEN. AUDITIVES DOKUMENTIEREN ALS BEGLEITFORSCHUNG MIT KÜNSTLERISCHEN MITTELN	81
4.1	Eine Geschichte erzählen, während sie sich ereignet. Ergebnisoffenes Dokumentieren als Methode	82
4.1.1	Das Forschungssetting	84
4.1.2	Akteure und Perspektiven	88
4.1.3	Dolmetschen: Das Feld betreten heißt das Feld verändern	92
4.1.4	Zur Forschungshaltung: Zwischen Immersion und Befremden	93
4.1.5	Zur Wahrnehmung verbaler und nonverbaler Information	94
4.1.6	Dolmetschen: Ein Narrativ aufbauen, Teil 2	96
4.2	Methoden künstlerischer Bildungsforschung	99
4.2.1	Jagen, Flanieren, Fischen. Strategien des Fotografischen	101
4.2.2	Dolmetschen: „Und auch die Fähigkeit zu bewundern.“ Interview mit dem Fotografen Nick Ash	104
4.2.3	Die Wahl der Mittel am Beispiel einer Videografie	111
4.2.4	„Mache das Feld zur Autorin deiner Darstellungen ...!“ Die Aufnahmesituation als Aufmerksamkeitsarbeit und Entfremdungspraxis	113
4.2.5	Strategien der Aufzeichnung. Reflexionen zur Dimension des Künstlerischen	116
4.3	Die eigene Praxis als Practice Based Research	121
4.3.1	Zwischen Autonomie und Funktion. Zur Position forschender Künstler*innen	121
4.3.2	Dolmetschen: „Sie hatten einen ganz bestimmten Tonfall.“ „School“ von Smadar Dreyfus als Beispiel künstlerischer Forschung	124
4.3.3	Dokumentieren als künstlerische Strategie in die Forschung tragen	128
4.4	Zur Materialität und Performativität künstlerischer Forschung	129
4.4.1	Aufzeichnung und Mimesis	129
4.4.2	Information, Klang, Laut	133
4.4.3	Dolmetschen: „Leute werden gehört und verstanden werden.“ Gespräch mit dem Klanggestalter Thomas Meier	135

4.4.4 Wissensformen. Zur Frage der Partizipation	139
4.4.5 „Wie eine Jäger*in im Wald ...“ Das Ich in den Text schreiben	144
5. ERKENNTNISSE AUS DER AUDITIVEN BEGLEITFORSCHUNG	149
5.1 Dolmetschen: Resümee. Erkenntnisse am Fallbeispiel	149
5.1.1 Auditive Praxis, Teil 1: „Porträt einer Institution“	149
5.1.2 Auditive Praxis, Teil 2: „Räume“	154
5.1.3 Auditive Praxis, Teil 3: „Alles Lernen ist Erfahrung“	160
5.2 Resümee	164
5.2.1 Auditives Dokumentieren in institutionellen Veränderungsprozessen. Prozessbegleitung und Kommunikationskultur	166
5.2.2 Entwicklung und Forschung zugleich: Zur Besonderheit künstlerischer Bildungsforschung	169
ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN	171
Das Feld betreten heißt das Feld verändern – Skripte	175
LITERATUR	251
DANK	260

EINLEITUNG

Handlungen und Atmosphären sind sinnlich fassbar, aber nicht unbedingt sinnhaft. Aus Räumen, Stimmen und Resonanzen konstituiert, konstruiert sich etwas, Zusammenhänge gewinnen Kontur, Sinn blitzt auf und schwindet, Sprechende türmen Information auf. Als Aufnahme verlässt alles Hörbare die Echtzeit und den Realraum, es überspringt Zeiträume, verrät Wünsche und überlagert Beschreibung mit Furcht oder Verführung. Vor allem das Gesprochene – auch das Gerede – konstruiert und lässt Konstruktionen einstürzen, alles in kürzester Zeit, es vermag, die Lage „kleinzureden“, sich „Mut zuzusprechen“ oder versucht „auf den Punkt zu kommen“.

Der „Sprech“ der Mächtigen wie der Machtlosen verändert nicht nur Perspektiven, sondern die Lage selbst – und diese hat einen Klang. Der „Klang der Lage“ soll dokumentiert und ein Dokument hörbarer Tatsächlichkeit werden. Vom verbalen Gebalge der Jugendlichen bis zum wortklauberischen Fachjargon der Wissenschaft schreiben sich die Stimmen, indem sie aufgenommen werden, in ein mediales Gedächtnis ein, begleitet vom Strom programmatischer *wordings* von Seiten der Politik, Verwaltung und Ökonomie, grundiert vom Klang der Räume, die Institutionen sind, Kulturräume oder eine Region. Ein dokumentarisches Hörstück entsteht, es lebt vom Tun und Unterlassen derer, die sich entschlossen haben, noch einmal den fragwürdig gewordenen Prozeduren medialer Aufzeichnung und deren Erkenntnismöglichkeit zu vertrauen. Zunächst geht es um Positionen: Von außen würde die Lage prekär genannt, Kriterien würden formuliert werden für Diagnostik- und Evaluationsbögen. Von innen geben Stimme und Klang der Lage ihr einzigartiges, auditives Gepräge, und das vor jedem Begriff.

Und sollen die Sinne und ihr Sinn nicht „Blendwerk werden [und] ihr Glamour, wie Medien ihn erzeugt haben, für eine Zwischenzeit als Abfallprodukt strategischer Programme dienen“ (Kittler 1986, 10), muss man sich schon etwas einfallen lassen.

Eine „ununterbrochene gedankliche Begleitarbeit“

Eine vielstimmige auditive Dokumentation soll einen Reformprozess an drei Schulen mitzeichnen und ihn nachvollziehbar machen. Auditives Dokumentieren soll Mitschriften und Protokolle ersetzen und eine lebendige Beschreibung entstehen lassen, an der sich sinnhafte Zusammenhänge und Veränderungen nach und nach zeigen würden. Am Anfang standen lediglich ein paar Annahmen und Setzungen: Dokumentieren wurde dem Evaluieren vorgezogen, aus dem laufenden, noch offenen Prozess sollten Aspekte formuliert werden

und retrospektiven Betrachtungen vorausgehen; die unterschiedlichen Stimmen von Beteiligten sollten hörbar werden. So würde ein Ergebnis entstehen, das nicht nur Text ist und idealerweise mehr und andere Adressaten erreicht als eine fachliche Evaluation in Textform.

Audio: Ich höre verweist auf den einen Sinn und betont das Weglassen anderer Sinne, denen wir sonst mehr vertrauen – eine strategische Überlegung und eine ästhetische. Mit ihr gelangen wir in die „Werkstatt des Subjekts“ (Selle 1994, 37):

„Ein künstlerisches und ein wissenschaftliches Vorhaben gleichlaufend parallel zu bearbeiten, schließt sich weitgehend aus, wenn es nicht – wie im Rahmen ästhetischer Forschung – denselben thematischen Kern hat. Die Schwierigkeit liegt vor allem in einer ununterbrochenen gedanklichen Begleitarbeit. Diese gedanklich-begleitende Arbeit ist es, worauf es entscheidend ankommt [...] An der Intensität, mit der sich die begleitenden, vorauseilenden, hinterher folgenden, in Frage stellenden, euphorisch-akzeptierenden Gedanken ins Bewusstsein drängen, misst sich das Gelingen der Arbeit.“ (Kämpf-Jansen 2012, 127)

Dieser Text dokumentiert die ununterbrochene gedankliche Begleitarbeit meiner dokumentarischen Arbeit, die nicht einem Handlungsstrang gefolgt sein wird, sondern diesen erst wird konstruieren müssen. Dabei dokumentiert sich auch Ungewolltes: Im Ringen mit den komplizierten Fragen nach Wahrheit und Wirklichkeit, nach Medium und Übersetzung, Teilhabe und Interpretation, Klang und Narration schreiben sich ebenfalls sprachliches Vermögen sowie dessen Grenzen, außerdem Assoziationen, Vorlieben, Referenzen mit ein. Das Buch zeigt die Spur dessen auf, was ich in den letzten Jahren gelesen (und nicht gelesen), verstanden (und nicht verstanden) und erfahren (sowie gemieden) habe. Ich habe mich für die Kombination von unterschiedlichen Textarten entschieden, die entsprechend unterschiedlich gestaltet wurden: Die theoriegeleitete Reflexion wird verknüpft mit Einträgen aus dem prozessbegleitenden Arbeitstagebuch. Darin werden Informationen und Beobachtungen zum Projektverlauf wiedergegeben (diese Teile sind grau unterlegt). Der besondere Fokus liegt jedoch bei den angestellten Überlegungen sowie den Folgen und Wirkungen der Verwendung von Audioaufnahmegegeräten und auf der Arbeit mit den Aufnahmen..

Vollständig ist der Text erst mit den drei Doku-Podcasts und den ihnen zugrunde liegenden Skripten. Erst lesend und hörend, parallel dazu die „begleitenden, vorauseilenden, hinterher folgenden, in Frage stellenden, euphorisch-akzeptierenden Gedanken“ mitvollziehend – die auf den Schultern von Riesen formuliert wurden –, wird dieses gedankliche Gebäude vollständig.

Systeme schaffen, Wirklichkeit verhandeln

Paul Otlet (1868–1944), „visionärer Praktiker der sich formierenden Wissensgesellschaft“, arbeitete ein Leben lang an den „organisatorischen und technischen Grundlagen für eine Dokumentation des Weltwissens“ (Hartmann 2006, 1) und prägte um 1907 den Begriff *Dokumentation*. Für ihn, den Systematiker, war Dokumentation die Sammlung, Ordnung und Nutzbarmachung von Dokumenten aller Art. Als sich gut zehn Jahre später *documentary* durch John Grierson, den „Vater des britisch-kanadischen Dokumentarfilms“ (Balsom/Peleg 2017, 13) durchsetzt, definiert dieser den Begriff als „creative treatment of actuality“ (Ebd.) Das fortwährende Dilemma des Dokumentarischen ist damit bereits im Wesentlichen umrissen: Während Dokumentieren im Belgien der 1910er Jahre dem Kanon eines Weltwissens dient und dieses kategorisiert, versteht der angelsächsische Dokumentar¹ darunter eine kreative Handlung, die sich lediglich auf Wirklichkeit bezieht – ohne zu verraten, auf wessen. Seit 100 Jahren bleibt die Beziehung, die das Dokumentarische zum Realen hat, uneindeutig. In „Documentary Uncertainty“ schreibt Hito Steyerl, das einzige, was mit Sicherheit über das Dokumentarische gesagt werden könne, ist, dass wir immer an seiner Wahrhaftigkeit zweifeln (vgl. Steyerl 2001). Der Autor und Filmemacher Sylvère Lotringer beklagt die Tatsache, dass alles als Dokument gesehen werden kann und man sich, will man darüber sprechen, vielmehr auf die Handlungsform *Dokumentieren* beziehen müsse². Tatsächlich kann mit *Dokumentation* sowohl ein Prozess als auch ein Ergebnis gemeint sein. Im Gegensatz dazu stellt das *Dokument* nur ein Ergebnis dar, das allerdings, im Prozess nutzbar gemacht, in eine Art dokumentarischen Kreislauf³ eingehen kann – soweit zumindest die vordigitale Logik der Asservatenkammer.

Die Digitalisierung, insbesondere das Internet, hat mit dokumentarischen Formen wie dem *tracking* (einer 24/7-Bewegungsortung) sowie durch Videoüberwachung und Vorratsdatenspeicherung nicht nur die Vorstellung vom Dokument gesprengt, sondern auch ihre Zirkulation und Nutzung nachhaltig verändert. „Parallel dazu wurden auf der Ebene der Theorie [...] im Zuge des Poststrukturalismus sämtliche Bezugspunkte [...] wie etwa

1 Ich verwende im Folgenden die „altmodische“, aber sprachlich elegante Form des *Dokumentars* bzw. der *Dokumentarin*. Sie begegnete mir im enzyklopädischen Wörterbuch und rückt diejenigen, die dokumentieren, in die Nähe von „Notaren“, „Vikaren“ oder anderen honorigen Professionen. Die *Dokumentaristin* ist phonetisch und vom Schreibfluss spitz und korrespondiert eher mit der *Stenotypistin*.

2 „It is the *documenting* that counts, the project of finding a form that would encompass the material at hand, and not just the ‚document‘ that may come out of it.“ (Lotringer 2017, 101).

3 Der Prozess des Dokumentierens umfasst Objekte und Handlungen, wobei der Objektcharakter weit gefasst ist: Auch eine Haltung wie z. B. Hilfsbereitschaft kann dokumentiert werden. Die dokumentarische Arbeit mit Dokumenten, Belegen, Materialien, die zusammengesammelt, zusammengestellt und damit nutzbar gemacht werden, ist alles in allem ein Vorgang von Sammlung, Bewertung und Gestaltung. Entsprechend ist eine Dokumentation im Ergebnis etwas Zusammengeselltes.

Objektivität, Wahrheit, Authentizität usw., in Frage gestellt und neu konzeptualisiert.“ (Wöhler 2015, 10)

Überraschend ist, dass „diese veränderten Grundbedingungen [...] dokumentarische Darstellungspraktiken aber nicht geschwächt [haben], sondern ganz im Gegenteil [...] deren vermehrter Einsatz in den Massenmedien und in der bildenden Kunst zu beobachten“ ist, so Wöhler weiter. Und tatsächlich ist eine „Sucht nach Realität“⁴ im Kontext von Kunst und Performance zu beobachten. Das öffentliche Interesse an künstlerischen Formaten, die sich durch ihren Bezug zur Wirklichkeit definieren, erlebte seit der Documenta X im Jahr 1997 ein expansives Wachstum, und auf den Bühnen feiern dokumentarische Theaterformen seit bald 30 Jahren immer größere Erfolge⁵. In einem Telefonat mit Milo Rau beschreibt Elisabeth Bronfen die künstlerische Entscheidung für einen neuen Realismus als „subversiven Akt der Emanzipation“ (vgl. Bossart 2013, 176). Milo Rau, der historische Zeitausschnitte wie z. B. den Tod der Ceausescus als Re-Enactments in Eins-zu-eins-Zeitverhältnissen inszeniert, entfernt sich mit und neben vielen anderen aus dem Wald der Zeichen, in den Saussure, Baudrillard et al. Künstler*innen und Mediengestalter*innen in den 1980er und 90er Jahren geführt hatten.

Mittlerweile gilt die integrierte Reflexion der eigenen Produktionsbedingungen als Charakteristikum künstlerisch-dokumentarischer Prozesse. Dabei wurde

„von mehreren Forscherinnen [...] das Paradoxon konstatiert, dass dokumentarische Darstellungsformen als Mittel der Realitätserschließung und Wahrheitsfindung umso stärker werden, je mehr sie ihre eigenen Aussagebedingungen reflektieren und damit ihre Aussagemöglichkeiten sowie ihren Anspruch auf Wahrheitsvermittlung relativieren“. (Wöhler 2015, 13)

Mein eigenes künstlerisch-dokumentarisches Handeln reflektiere ich mit der vorliegenden Studie. Theorie und Eintragungen ins Arbeitstagebuch wechseln sich ab; Diskursdarstellungen gehen in Interviews, diese in Aussagen zur eigenen Arbeitsweise über; sie werden in einem referenziellen Zusammenhang begründet und reflektiert – und manchmal, bedingt durch den Prozess, wieder relativiert. Um die Textgattungen unterscheidbar zu machen wurden Textabschnitte, die sich aus der konkreten Arbeit am Podcast ergeben, typografisch abgesetzt; sie haben den Kapitelvorsatz „Dolmetschen“. In diesen Textpassagen taucht ein schreibendes Ich auf, das im Verlauf deutlicher wird. Die Befragung der Perspektivität erlaubt keinen Rückzug in eine Objektivierung. Und besonders in den Skripten, die als gesprochene Texte notwendigerweise konturiert und rhythmisch sein und sich einer schlichten,

4 Matthias Lilienthal in einem Vortrag an der Volksbühne Berlin im November 2014, wo er sein Programm für das HAU Hebbel am Ufer mit den Worten vorstellte: „Ich bin süchtig nach Realität!“

5 Um neben Milo Rau nur die aktuell bekannteste Position zu nennen, hatte bspw. die Gruppe Rimini Protokoll mit „Experten des Alltags“ ihren Durchbruch.

aber bildhaften Sprache bedienen sollten, stand die Arbeit am Sprachlichen im Vordergrund. Beachtet man den wesentlichen Unterschied zwischen Schriftsprache und gesprochener Sprache zu wenig, hört niemand länger zu.⁶ Davon setzt sich die Wissenschaftssprache ab, doch ist auch sie in diesem Fall von literarischen Fragmenten durchzogen. Sprache berührt, und sie berührt auch das Denken. Und analog zur Vielstimmigkeit der Wahrnehmungen und Welten gehen unterschiedliche sprachliche Qualitäten mit unterschiedlichen Ebenen des Denkens einher.

Eine Frage und was ihr folgt

Im Wechsel von Teilnahme und Distanzierung, den Prinzipien ethnografischer Feldforschung, gilt die Arbeit der Dokumentarin der Konstruktion eines zunächst ergebnisoffenen Narrativs. Fragen nach Zusammenarbeit und Autonomie stellen sich bezüglich sozialer und kommunikativer Aspekte, hinzu kommen Technik und Ausrüstung für das Einfangen von Klängen. Klang berührt neben seiner Bedeutungsebene auch das Phänomenologische und Atmosphärische, neben der Stimme (in der das Wie das Was bestimmt) ist er das bedeutendste Material ästhetischer Erkenntnisarbeit.

Folglich ergibt sich diese Fragestellung:⁷

Wie lässt sich ein dokumentarisches Narrativ über einen transformativen Prozess unter Berücksichtigung heterogener Interessen konstruieren, und welche Erkenntnispotenziale birgt es dann?

Ich setze an, und sofort vervielfacht sich die Forschungsfrage: Wie kann ein dokumentarisches Narrativ über einen transformativen Prozess, an dem viele heterogene Interessen aufeinanderstoßen, so konstruiert werden, dass

- sich ein lebendiges und konkretes Bild ergibt?
- es mit den Hörerfahrungen von Hörer*innen Berührung hat (und sie interessiert), aber auch Neues hörbar macht!
- es im Prozess neue Felder und weitere Fragen generiert?
- unterschiedliche Wissensformen einfließen?
- die Frage: Wer spricht? vielfältig bleibt, ohne dass alles relativ(iert) wird?
- sich vermittelt, welche Strategien genutzt werden?
- sich aus dem Singulären auch Spezifisches schlussfolgern lässt?

Mit Blick auf die Eigenschaft als Practice Based Research muss die Forschungsfrage erweitert werden, denn auditives Dokumentieren wird nicht nur als hermeneutisches Ver-

6 Gesprochen wirkt bspw. die Wortfolge „hört niemand länger zu“ etwas langatmig. Im Gegensatz dazu wird man bei dem viertaktigen „da hört man zu“ aufhorchen.

7 Spekulative Anmerkung: Das Wie beschäftigt Künstler*innen, das Warum Wissenschaftler*innen, das Wozu Politik und Ökonomie.

fahren der Erkenntnisgewinnung eingesetzt, sondern als künstlerische Herausforderung. Welche formal-ästhetischen Produktionsweisen und Qualitäten benötigt eine entsprechende Methode in Hinblick auf ihre Wirkung und Rezeption? Dafür werden Aspekte von Stimme und Klang, von Schnitt, Rhythmus und den Wirkungen des Auditiven untersucht und dargestellt.

Letztlich wird sich der Wert dieser Untersuchung daran messen lassen, welche Relevanz *Das Dokumentarische*⁸ als künstlerische Strategie für Veränderungsprozesse an (Bildungs-) Institutionen hat. Und daran, wer es hört, es gerne gehört haben wird und sich dem Hören zuwenden möchte. Der Podcast als ästhetisches Werk ist nicht für den Kunst- und Ausstellungskontext konzipiert, sondern für ein Publikum im Netz, für Hörspielfestivals sowie fachliche Kontexte und Zuhörerschaften⁹.

Lagebeschreibung

„Keine Atempause. Geschichte wird gemacht.“¹⁰

Der Gegenstand dokumentarischer Arbeit, das Was, das neben dem Wie zwingend zu allem gehört, was mit *Doku...* ansetzt, ist in diesem Fall ein Prozess von Schulkultur in Veränderung. Das Thema der Dokumentation sind Kommunikationsformen über und Praktiken in der Kulturellen Bildung an drei Schulen im ländlichen Raum Brandenburgs. Kulturelle Bildung meint Lehr-Lernkonzepte, die, fächerunabhängig, Erkenntnispotenziale in ästhetischen Praxisformen anerkennen und fördern.

Bei einem Besuch der „Kulturprojekte Berlin“ bitte ich darum, einen Blick ins Archiv werfen zu dürfen, und sehe mich einer überwältigenden Fülle von Dokumentationen gegenüber. Zu den aktuell 1060 Projektförderungen¹¹ aus den vergangenen zehn Jahren liegen Sachberichte und Abrechnungen (Dokumente) vor, darüber hinaus Dokumentationsmaterialien, deren Gestaltung, Umfang und mediale Form unterschiedlich sind. Die Vielfalt der Projekte spiegelt sich in der Heterogenität von Dokumentationsformen und führt den Spielraum für Bedeutungskonstruktion vor Augen. Das Material anhand bestimmter Standards zu prüfen und es auf seine Entstehung hin zu befragen – ein Vorgehen, das für jeden Historiker selbstverständlich ist –, wird in den betreffenden Projektdokumentationen nicht deutlich. Ich denke bspw. an Hinweise zur Perspektivität, zu Hörbarkeit und

8 Aufgrund seiner umfassenden Bedeutung für den Prozess und das Ergebnis entscheide ich mich jetzt hier für diesen Begriff: „Das Dokumentarische“.

9 Die Podcasts liegen auch auf einem Server des Brandenburgischen Ministeriums für Bildung, Jugend und Sport, dort können sie abgerufen und gehört werden. Darüber unterrichtet der Reader „3KulturSchulen“, der an alle Brandenburger Oberschulen und Gymnasien sowie an alle Kulturinstitutionen im Land verteilt wird.

10 Aus einem Song der Band Fehlfärbten.

11 Diese Auskunft erhielt ich telefonisch von Sarah Schaaf von „Kulturprojekte Berlin“ am 3. April 2018. Gezählt werden Projekte der Fördersäulen 1 und 2.

Sichtbarkeit, oder zur Datierung und Kontextualisierung von Fotografien, um nur wenige Aspekte zu nennen. Umso deutlicher aber wird, dass die Linie zwischen Repräsentation und Dokumentation unscharf ist.¹²

„Im Kontext der Visual Cultural Studies wird Repräsentieren als Praxis verstanden, in der Aspekte von Darstellen, Herstellen, (Sich-)Vorstellen, Vertreten und Ausstellen zusammentreffen und die eng in Macht- und Herrschaftsverhältnisse verstrickt ist: Repräsentieren bedeutet kein passives, neutrales und unmittelbares Wiedergeben oder Abbilden von etwas außerhalb seines Darstellungsprozesses bereits Existierenden. Vielmehr handelt es sich um einen Komplex der Bedeutungs- und Realitätskonstruktion – um eine gestaltende, machtvoll und durch Rahmungen bedingte Praxis. Indem etwas auf bestimmte Art und Weise zu sehen gegeben wird, wird Bedeutung hergestellt und Wissen hervorgebracht und damit Einfluss auf die Ausgestaltung von Wahrnehmung und Wirklichkeit genommen.“ (aus dem Glossar des Institute for Art Education, „Repräsentationskritik“)

In Abgrenzung zur Repräsentation brauchen wir Dokumentationen, um Prozesse nachvollziehbar zu machen, Vorstellungen und Erinnerung anzuregen und zu teilen. Wir brauchen sie, um Bildungs- und Zeitgeschichte zu schreiben, auf die sich Kollektive beziehen können. Andererseits habe ich mich immer wieder gefragt, welchen Status diese seltsam adressatenlosen Artefakte, „letzte Akte“ künstlerisch-educativer¹³ Projektarbeit eigentlich haben und welchen Status sie haben könnten.

Konzeption und Evaluation bilden meist die Eckpunkte von Projektphasen; den Prozess innerhalb dieser Rahmung gestalten die Praktiken und Inhalte, Beziehungen, Medien und Bedingungen, die jeder Akteur in einzigartiger Weise erfährt und gestaltet. Am Ende bleiben Wirkungsbeschreibungen (sie neigen dazu, schwer erkennbar und kaum nachweisbar zu sein) *Gelingensbedingungen* (deren normativer Charakter sie hilfreich, aber leider oft dogmatisch macht) und manchmal Dokumentationen (in ihrer repräsentativen Form verantwortlich für Mythologisierung¹⁴ und Legendenbildung).

12 Im Feld der Kulturellen Bildung, auf das sich diese Untersuchung bezieht, sind Künstler*innen auf Selbstrepräsentation angewiesen; sie sichert ihnen Anteile der knappen Ressource Aufmerksamkeit, die sie in den aktuellen Bildungsökonomien benötigen. Im machtvollen Apparat eines rasant wachsenden Korpus populär-dokumentarischen Materials wird auf Emotionalität und visuelle Attraktivität gesetzt. Erfolge müssen sichtbar gemacht werden, denn Märkte funktionieren über Bilder. So funktioniert die Akquise attraktiver Projekte.

13 Von Eva Sturm geprägter Begriff, der im Glossar des Institute for Art Education Zürich folgendermaßen definiert wird: „Künstlerisch-educativ meint Projekte, die entweder im Kunstfeld angesiedelt oder kunstnah angelegt sind und die in irgendeiner Form Ansprüche oder Effekte Richtung Bildung haben.“

14 Vgl. Rat für Kulturelle Bildung: ALLES IMMER GUT, Essen 2013. Die Publikation formuliert Kritik an den „Heilsversprechen“ Kultureller Bildung (z. B. einer „natürlichen pädagogischen Kompetenz von Künstler*innen“) und räumt auf mit entsprechenden Generalisierungen.

Dabei eignen sich reflektierte und kritische Formen für die Ergänzung analytischer Auswertungen durch dichte Beschreibungen, für die sinnhafte Verknüpfung von Akteur und Gegenstand, von Praktiken und Diskurselementen, von singulären Handlungen und spezifischen Kontexten.

„Die dokumentarische Form gehört halb der Sprache der Dinge an, halb jener der Menschen. Halb ist sie stumm, halb lauthaft, halb nimmt sie am Austausch der Dinge teil, halb kommentiert und bewertet sie ihn. Bald wird sie vom lautlosen Strom der Kräfte bewegt, bald fixiert sie ihn in gedanklichen und bildlichen Standbildern, bald reden die Dinge in ihr, bald redet sie über die Dinge. Als Übersetzung ist sie nie vollendet, ihr Idiom ist in wechselndem Anteil aus beiden Sprachen zusammengesetzt. Und dass sich in ihr die Sprache der Menschen und jene der Dinge unauflösbar verwirren, stellt ihre Besonderheit dar.“ (Steyerl 2008, 121f.)

Dokumentieren stellt in dieser Studie eine Form der Reflexion mit künstlerischen Mitteln dar. Sammlung und Auswahl, die Arbeit mit Dramaturgie, Zufall und Montage sowie das Spiel mit den Eigenheiten des Mediums gehören zum dokumentierenden Handeln, wenn es als künstlerisches Handeln verstanden wird. In den Produktionsweisen, geformt in der Kommunikation mit den beteiligten Menschen und jener mit dem Medium, suche ich nach Formen der Darstellung. Als Künstlerin habe ich mich vor allem im Medium der Fotografie und deren „eigenwilliger Spur des Realen“ (Hito Steyerl 2008, 8) auseinandergesetzt. Als Lehrerin für Kunst und Theater (2003–2013) beobachtete ich ein zunächst oft geringes Interesse der Jugendlichen am Realen; anfänglich in affirmativen Reproduktionen von Facebook- oder youtube-„Realitäten“ (so ähnlich wie das eigene Leben, „nur etwas besser“) verfangen, wick die Angst vor dem Eigenen der Erfahrung, dass die Lebenswelt als Material für transformative ästhetische Strategien viel hergibt. Mich selbst haben das Aufnehmen- und Erfassenwollen, das Beobachten und Hinhorchen sowie das Übersetzen und Transformieren nicht losgelassen; ich blieb süchtig nach Realität. Ich interessiere mich dafür, Handlungsweisen und Haltungen nachvollziehbar zu machen, auch wenn sie absurd erscheinen, Akteure und deren Bemühungen zu zeigen, aber auch in ihrer Bedingtheit zu reflektieren. Hier geht es um das Thema Kulturelle Bildung – ob sie ephemere ist oder Bestand im Bildungswesen hat, darüber entscheiden letztlich auch diese Ergebnisse. Denn neben Evaluationen, Wirkungsforschung und anderen wissenschaftlichen Erhebungen bildet das Dokumentarische ein machtvolles Narrativ. Wenn es sich Fragen gefallen lässt nach dem Ursprung und der Produktion seines medialen Materials, nach Deutungshoheit und Interpretationsweisen, nach Autorschaft und Adressat und weiteren Aussagebedingungen, hat es Einfluss darauf, wessen Geschichte am Ende Geschichte sein wird.

1. KIPFFIGUR DOKUMENTATION

1.1 Definitionen des Dokumentarischen: Zeige! Beweise!

„Warum theoretische Begriffe? Warum solche Begriffe wie Radio Star, Virus oder Elementarteilchen? Weil wir ohne solche Begriffe nicht über z. B. Radio Stars, Viren oder Elementarteilchen reden könnten – und wir möchten über sie reden, um mehr über sie zu lernen, um ihr Verhalten und ihre Eigenschaften besser zu erklären.“

Hilary Putnam: Craig's Theorem

Das Dokumentarische als Begriff ist in Verbindung mit dem Begriff *Dokument* anders konnotiert als in Verbindung mit dem vorangestellten *Dokumentar*-Film, -Fotografie oder anderen Repräsentationsformaten; in ihnen öffnet sich das Dokument der Narration. Potenziale und Grenzerfahrungen mit dem Dokumentarischen führen unweigerlich zu einer Befragung von Wirklichkeit (vor deren Repräsentation). Mittels konstruktivistischer Ansätze und der Argumentationsstrategien des Neuen Realismus erschließe ich eine diskursive Grundlage für eine Befragung des Realen.

Aus dem „Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache“:

„1. sich zeigen

sein Interesse für etw. dokumentieren

2. etw. durch Dokumente belegen, meist im Part. Prät.; selten

ein solide dokumentiertes Buch

Dokument n. ‚Urkunde, amtliches Schriftstück, Beweis‘ wird im 16. Jh. aus lat. *documentum* ‚Lehre, warnendes Beispiel, Beweis, Probe‘, spätlat. ‚beweisendes Schriftstück‘ (zu lat. *doc re* ‚lehren, unterrichten‘) ins Dt. entlehnt. – **dokumentieren** Vb. ‚durch Dokumente beweisen, belegen‘ (um 1700). **dokumentarisch** Adj. ‚durch Dokumente beweisbar, urkundlich‘ (19. Jh.). **Dokumentation** f. ‚Beweisführung mit Dokumenten, Dokumentensammlung‘ (20. Jh.; vereinzelt 17. Jh.), modern vor allem ‚Sammlung von Literaturnachweisen‘, vgl. *Information und Dokumentation* (20. Jh.).
Synonymgruppe: aufschreiben, dokumentieren, niederschreiben, schriftlich festhalten
Oberbegriffe: ablegen, bereithalten, speichern
Unterbegriffe: fix notieren, hinkritzeln, schnell hinschreiben

Synonymgruppe: Protokoll schreiben, abfassen, aufs Papier bringen (umgangssprachlich), aufschreiben, dokumentieren, notieren, protokollieren, schreiben, texten, textlich erfassen, verfassen, zu Papier bringen, zu Protokoll bringen
 Unterbegriffe: (auf einer Tastatur) schreiben, eingeben, hacken (umgangssprachlich), herumkrakeln (umgangssprachlich), herumkritzeln (umgangssprachlich), herumschmierern (umgangssprachlich), hinkrakeln (umgangssprachlich), hinkritzeln (umgangssprachlich), hinschmierern (umgangssprachlich), hinsudeln (umgangssprachlich), ins Reine schreiben, krakeln (umgangssprachlich), kritzeln, schmieren (umgangssprachlich), schön schreiben, sudeln (umgangssprachlich), tippen.“

Die erstgenannte Definition gilt dem Dokumentieren als einem *Beweisen oder Belegen*. Damit wird eine Praxis benannt, die auf dem Sichern von Fakten beruht und in die Nähe von Tätigkeiten aus dem investigativen, kriminalistischen und juristischen Feld rückt. Hier gelten Fakten und Wahrheiten¹⁵ als für sich sprechend; nicht zu bestreitend und damit objektive Geschehnisse stehen im Zentrum der Aufmerksamkeit und haben, um im Bild zu bleiben, das letzte Wort. Beweisführung findet in diesen Zusammenhängen gegenstandsbezogen statt: Akten, DNA-Analysen, GPS-Daten dokumentieren einen Vorgang. Gegenstände werden als Dokumente gelesen, sie gehören zur Synonymgruppe *ablegen, bereithalten, speichern*. Durch Dokumente *beweisen, belegen* bedeutet, die Dinge zum Sprechen zu bringen. Hier wird deutlich: Dokumentieren findet im Wechselspiel zwischen individueller Wahrnehmung und einem gewählten Gegenstand statt. Damit kommen sowohl der Gegenstand als auch die besondere Perspektive derjenigen, die dokumentieren, zur Darstellung. Eine andere Synonymgruppe bildet sich um *etwas/sich zeigen* – eine Handlung, die ein handelndes Subjekt voraussetzt. *Zeigen* setzt eine *Zeigende* voraus, der oder die *etwas* oder *sich* oder *sich* oder *sich gegenseitig* zeigt. Das Verb *zeigen* rückt in jedem Fall ein Subjekt in den Fokus. Das *etwas*, vorher *sprechender Beweis*, braucht in dieser Wortbedeutung *jemanden*, ein Subjekt, das (auf) es zeigt; nur so wird der Gegenstand zum sprechenden Gegenstand. Der bekannte Feature-Produzent Helmut Kopetzky äußert sich auf seiner Website über die Relation von Tonreiz (*etwas*) und Empfänger und macht damit die Bedingungen erfahrungsbasierter Rezeption beim Hören deutlich:

15 „Im deutschen Sprachraum bezeichnet ‚authentisch‘ ab dem 16. Jahrhundert das Echte, Eigenhändige und Verbürgte, insbesondere in Bezug auf die Echtheit bzw. Autorisiertheit von Schriften. Seit dem 18. Jahrhundert tritt eine andere Bedeutung in den Vordergrund. Authentizität heißt jetzt, die Realität spiegelgetreu abzubilden, bezeichnet also den ‚Wahrheitsgehalt der Abbildung‘. Zu diesem Zeitpunkt wird der Referenzcharakter zwischen Objekt und Repräsentation immer wichtiger. Im 20. Jahrhundert wird der Begriff zunehmend auch auf Personen angewendet. Zu diesem Zeitpunkt kommen die Diskurse von Psychologie, Pädagogik, Philosophie, Ethnologie [...] ins Spiel. Personen werden ab jetzt als authentisch oder nicht authentisch charakterisiert. [...] Als Kriterium für Authentizität gilt die Korrespondenz mit einem geheimnisvollen Wesenskern der Repräsentierten, der ebenso er zugleich auch unbewusst, verborgen, verschüttet bzw. korrumpiert sein kann: dessen ‚Echtheit‘.“ (Steyerl 2008, 98f.).

„Der [...] Empfänger unserer Audio-Botschaft hört ja gar nicht unsere Aufnahme. Was an seinem Trommelfell ankommt – in Luftschwingungen umgewandelte Töne –, entspricht zwar noch weitgehend dem Original. Aber der kurze Weg bis zum Hörzentrum im Gehirn genügt, aus dem Original unterschiedliche Kopien zu machen, und zwar so viele Kopien, wie es Zuhörer gibt.“ (Kopetzky o. J., 1)

Im Folgenden führe ich zwei sehr unterschiedliche Beispiele an, die auf verblüffende Art die Wortbedeutungen von *beweisen* und *zeigen* belegen. Das erste Beispiel illustriert die Subjektivität von *zeigen* im Sinn von *darstellen* an einem Spielfilm, das zweite beweist objektiv den Zusammenhang von *Wahrnehmen* und *Wissen*.

1. Beispiel: „Rashomon“¹⁶

Der Film von Akira Kurosawa widmet sich der Frage nach der Rekonstruktion von Wahrheit auf der Grundlage von Wahrnehmung, Erinnerung und Bezeugung. Es handelt sich – in diesem Fall unhintergebar – um einen Mord in der Darstellung von vier Beteiligten. Aus vier Perspektiven, die sich im Laufe des Films als völlig unterschiedlich herausstellen, wird das Gewaltverbrechen wieder und wieder dargestellt; das Verbrechen dient als Folie für die eigentliche Thematik, der Frage nach der Wahrheit. Die Frage, ob es überhaupt *eine* Wahrheit gibt oder nicht vielmehr eine Reihe unterschiedlicher Teilwahrheiten, wird im Verlauf dieses japanischen Filmklassikers immer dringlicher und beunruhigender, denn jede Protagonist*in zeigt ein in sich schlüssiges Ereignis. Das offenbart zwar bei jeder eine Art Lücke, macht die Darstellung aber gerade dadurch glaubwürdig. Im Verlauf werden die Darstellungen und das Zitieren der Darstellungen immer dichter und das tatsächlich Vorgefallene immer unergründbarer. Das Wissen um die Situationen und Ereignisse lässt sich nicht länger als Gewissheit aufrechterhalten. Es scheint, als würden wir im Modus des Zeigens die Welt weniger als Summe geregelter Gewissheiten verstehen, sondern als Bestandteile, die in einem permanenten Veränderungsprozess begriffen sind. Mit dieser Fluidität, die dem Erzählen und Darstellen geschuldet ist, und mit der schillernden Vieldeutigkeit von Ereignissen, die der Einzelne für real und eindeutig hält, spielt der Film; fluide kreisen individuelle Erinnerungen, Darstellungen und Deutungen um ein unsichtbares Zentrum namens *Wirklichkeit*, denn: Die Leiche bleibt eine Leiche.

Durch Zeigen werden neue unerwartete Sichtweisen auf einen Sachverhalt eröffnet, sie liegen am Sachverhalt an, der Sachverhalt selbst scheint aber eine Art Kern oder Zentrum im Rahmen unserer Wahrnehmungsmöglichkeiten¹⁷ zu bilden. Frage an sich selbst: Wie werden diese Zentren im Plural des Verstehens deutlich?

¹⁶ Akira Kurosawa: „Rashomon – Das Lustwäldchen“, japanischer Spielfilm aus dem Jahr 1950, Drehbuch: Shinobu Hashimoto.

¹⁷ Im Grunde arbeitet so jeder Krimi.

2. Beispiel: Das Wapiti

„Wem teilt die Lampe sich mit? Das Gebirge? Der Fuchs?“, fragt Walter Benjamin (Benjamin 1916/96, 27) und bestätigt auf poetische Weise den Mitteilungsscharakter der Dinge, die in der Wahrheitssuche *zum Sprechen gebracht werden*.

Das Wapiti ist eine amerikanische Rothirschart. Es ist bekannt für seinen lauten trompetenden Ruf während der Brunftzeit. Das große Tier stößt fanfarenartige Rufe in hohen Lagen aus, vom Klang her einer Freejazz-Klarinette vergleichbar. Damit war das Wapiti lange Zeit Gegenstand der Forschung, denn üblicherweise gilt die Regel: je größer das Tier, desto tiefer die Stimme. Das Wapiti-Rätsel wurde von Bioakustikern gelöst, indem sie durch Analysen von Audioaufnahmen einen Doppelklang in den Wapiti-Rufen nachwiesen, dessen Frequenzen sich völlig unabhängig voneinander entwickeln: „Immer, wenn ein Wapiti in der Aufnahme ertönte, röhre zugleich ein Rothirsch. Es war ein einzelnes Tier, das die Rufe von zwei Tieren gleichzeitig produzierte.“¹⁸ Der Bass in der Doppelstimme ist für ein Tier dieser Größe völlig normal. Nur – er war den Biologen jahrelang entgangen. Hört man die Aufnahmen mit dem Wissen um die Doppelstimme jetzt, ist es unmöglich, den Doppelklang *nicht* zu hören.

In den beiden Beispielen zeigt sich die doppelte Wortbedeutung von *dokumentieren*: Durch *Zeigen* werden Sichtweisen auf etwas eröffnet; es zeigen sich Haltungen, Impulse, Kontexte, weshalb unterschiedliche Akteure dieselbe Situation vollkommen unterschiedlich erleben. Sie zeigen die Wirklichkeit, die sie erleben und erfahren.

Im zweiten Beispiel ist es umgekehrt: Dieselbe Person erlebt etwas einmal so, einmal anders – diverse Wahrnehmungsmuster liegen im selben Subjekt.

Wirklichkeit muss als plural verstanden werden, als mehr als ein-deutig. Und doch: Eine Tatsache, die in der Welt vorzukommen scheint – hier die Aufzeichnung der doppelten Stimmlage beim Wapiti –, wird dokumentarisch belegt, und damit ist die phonetische Qualität des Rufs, unabhängig davon, wie er bislang wahrgenommen wurde, bewiesen. Die Audioanalyse bringt das Material zum Sprechen.

Grundsätzlich verorten wir das Dokumentarische aufseiten des Faktischen und messen ihm einen Wahrheitsanspruch zu. Doch wurde seine Abhängigkeit von Faktoren wie zeitlichem Abstand, situativen Bedingungen, Zuschreibungen und Einstellungen etc. evident: Wissen steht mit dem Gegenstand, an das es sich heftet, in einem dynamischen Zusammenhang. Der Wapiti-Ruf und seine Entschlüsselung sind beispielhaft für unser Wissen, das weniger als fester Bestand denn als prozessuales Konstrukt in Veränderung begriffen ist.

18 http://www.deutschlandfunk.de/das-paradoxon-der-wapiti-hirschruf-mit-doppel-effekt.676.de.html?dram:article_id=352024, zuletzt geöffnet: 02.05.2016.

Dokumentieren bleibt ambivalent: einerseits ein reaktiver, deskriptiver und interpretierender Artikulationsmodus, andererseits ein aktiver Generator von Faktizität und Wissensgenerierung.

1.2 Wirklichkeit verhandeln. Zur Krise der Repräsentation

„Es geht nicht um Metaphern.

Ich würde jetzt mal kühn behaupten: während die Kritik am Realismus in den fünfziger und sechziger Jahren subversiv war – weil man damals den Realismus als herrschenden Code verstanden hat: als das Reale, Wahre, Normale –, so leben wir heute in einer Welt, in der es normal ist, ein Bild nur noch als Zeichen wahrzunehmen. Wir vertrauen der Idee des Referenten nicht mehr. Heutzutage ist die normale Einschärfung des Blicks, hinter der Oberfläche immer augenblicklich etwas anderes zu wittern und zu sagen: das ist ja alles verfremdet, das ist ja alles medialisiert, das ist ja alles performt. Und wenn Repräsentationskritik also die Norm ist, so wäre es subversiv, wirklich subversiv, einen neuen Realismus einzuführen und zu sagen: Nein, ich meine es wirklich genauso, wie ich es sage. Es geht nicht um Metaphern. Es geht um genau das, was ich hier benenne.“

Elisabeth Bronfen 2011 in einem Telefongespräch mit Milo Rau¹⁹

„Das Leben so aufzuzeichnen, wie es ist, ohne Zusatz oder Verfälschung, ist ein alter Traum vieler Dokumentaristen. Vertov zufolge soll das Leben nicht nur lebendig sein, es soll echt sein, wirklich, es soll eben sein, ‚wie es ist‘. Um diesem Anspruch nachzukommen, haben Dokumentar*innen, allen voran, Dokumentarfilmer*innen immer wieder und immer weitere Methoden erfunden, um ‚lebendige Szenerien und lebendige Handlungen‘ einzufangen. Der Anspruch, Stoffe sollen aus dem Leben gegriffen sein, findet einen Höhepunkt im *Direct Cinema* der 1970er Jahre, das eine Deckungsgleichheit zwischen ‚Leben‘ und Aufzeichnung anstrebt. Dafür entwickelt dieses Kino einen detaillierten Katalog von Verfahren, die bspw. die Unsichtbarmachung der Kamera oder die ausschließliche Verwendung von Originaltönen ohne Kommentare empfiehlt. Grundsätzlich gilt: Das Leben soll hier belauscht, ja man kann sagen: abgehört werden, ohne dass die Position des Blicks offen gelegt wird.“

(Steyerl 2008, 95).

Was ist nun dieses „Leben, wie es ist“? Die Verwendung von Begriffen wie dem des *Authentischen* oder die Debatten um eine *eigentliche* Kultur im politischen Jargon und

¹⁹ Bronfen, Elisabeth, in einem Telefonat mit Milo Rau, zit. nach: Bossart 2013, 176.

die Tatsache, dass sich das Dokumentarische in einem parasitären Verhältnis zum Leben verhält, machen eine Stellungnahme zu *Eigentlichkeit* oder *Wirklichkeit* unausweichlich. Die Behauptung von Authentizität im Dokumentarischen spielt in der langen Geschichte von Zuschreibung eine tragische Hauptrolle. Der kleine Zusatz vom „Leben, wie es ist“ entfaltet darin unvorhergesehene Bedeutung: Behauptet wird eine Identität des Lebens mit sich selbst. Nach Hito Steyerl kommt aber genau dadurch ein Verdacht auf: Der Verdacht nämlich, „... dass das Leben auch ganz anders sein könnte – unecht, scheinhaft, verfälscht. Plötzlich klappt ein Riss zwischen dem falschen und dem echten Leben.“ (Ebd. 93) Das „wirkliche Leben“ kann demnach nur als Konstruktion, möglicherweise als Orientierung dienen und ganz sicher nicht als *natürlich*: „Das ‚wirkliche Leben‘ wird als etwas gleichzeitig Kostbares, Irrationales und tendenziell Seltsames verstanden [...] Der Verweis auf das ‚wirkliche Leben‘ ist in Wirklichkeit eine Polemik, die [...] das vorgeblich ‚Echte‘ wieder in den Vordergrund stellt.“ (Ebd., 96)

Eine populäre Form dokumentarischer Darstellungsform, in der *das Authentische* in laborhaften Studiosituationen getestet und geprüft wurde, stellen die verschiedenen Reality-Formate dar, die in den 90er Jahren rasant an Publikum, Erfolg und Vielfalt gewinnen konnten. Steyerl nennt eine solche Sehnsucht nach echter Teilhabe im Sinne von Gleichzeitigkeit und Einblicken in Unmittelbares die „Rhetorik der ‚Echtzeit‘“. Ihre Aufgabe ist, den Zuschauer*innen das Gefühl von Unmittelbarkeit zu geben. (Ebd., 97ff.)

Was im Bereich der Unterhaltungsindustrien Erfolge feiert, setzt sich als Vermittlungsstrategie auch im Feld der Politik durch: Dort hält die Strategie des *embedded journalism* Einzug in eine zeitgenössische Kriegsberichterstattung und damit politische Realität, mit Boris Groys ein „Design des Lebendigen“. Die Dokumentation alltäglicher, (pop-)kultureller, militärischer oder künstlerischer Prozesse verleiht diesen Artefakten eine Aura des unmittelbaren Kontakts; einen fast körperlichen Kontakt, der sich zum Ort und zur *Wirklichkeit* der Handelnden herstellt. Dass Dokumentationen aber immer auch ein eigenes Raum-Zeit-Kontinuum bilden, wird damit verschleiert. Das Publikum wähnt sich nah am Leben, im Extremfall als Akteur in diesem: „Die dokumentarische Kamera dokumentiert nicht – sie erschafft das ‚echte‘ Leben.“ (Ebd., 97) Die Notwendigkeit kritischer Analyse wird besonders mit Blick auf ethnografische Repräsentation deutlich:

„Das Kameraauge wird als Komplize obskurer Lebensideologien tatsächlich zum unheimlichen Schöpfer, zum Erfinder von Bevölkerungen, von Typen und Idealen. Durch die Produktion von Wissen und Wahrheit wurde die dokumentarische Form von Anfang an in ein potentes Werkzeug [...] der ethnographischen Kategorisierung und Beherrschung von Bevölkerungen verwandelt. [...] dieses Wissen wurde auch dazu verwendet, um die Bevölkerung zu unterwerfen oder sie in ‚nützliche‘ und

‚unnütze‘ Bestandteile einzuteilen. Koloniale Regime etwa brachten ihre eigenen ‚Dokumentalitäten‘ hervor, die eng mit ethnographischen Blickregimes, der Produktion rassistischen Wissens und militärischen Technologien verbunden waren. Die angeblich authentische Kultur einer Bevölkerung wurde zugleich zur Begründung dafür, wieso sie unterdrückt und erzogen werden sollte.“ (Ebd., 97ff.)

Ohne Zweifel ist die Geschichte des Dokumentarismus mit der Geschichte von Besetzung, Ethnie, Selektion und Kolonialismus verknüpft. Und gerade deshalb muss festgestellt werden: Das dokumentarische Bild vom Leben beweist *an sich* nichts. Es erhellt *für sich genommen* keine Zusammenhänge – sondern vollzieht sich zunächst nur im Akt eigener Kreation: Dokumentarismus wird durch die eigenwillige Verschmelzung von Leben, Blick und Kamera ein Generator von *Wirklichkeit*. Das Phänomen eines machtvoll um sich greifenden, geradezu hysterischen Begehrens nach dem Realen nannte Adorno bereits 1964 eine „Vergafftheit ins Leben“²⁰. Zum gelebten Leben tritt sie in ein foliengleiches Verhältnis, etwa wie sich die Facebook-Timeline zur biografischen Erfahrung verhält.

„Das Leben kann nicht so, ‚wie es ist‘, ins Bild eingehen. In dem Moment, in dem es Bild wird, hat es sich entäußert und ist zu seinem Anderen geworden. Es ist sein eigener Doppelgänger, gleichzeitig echt und unheimlich, Original und Kopie, real und surreal. Das dokumentarische Leben, wie es ist, kann alles sein, nur nicht es selbst.“ (Steyerl 2008, 93ff.)

1.3 Wirklichkeiten schaffen. Konstruktivistische Perspektiven

„Er versucht es wieder, und sie stieß ihn so heftig weg, dass er gegen die Anrichte taumelte: eine Karaffe zerbrach, und Zeit ihres Lebens erinnerte sie sich an die Pfütze auf den steinernen Intarsien, auf der drei Rosenblätter schwammen wie kleine Schiffchen. Es waren drei gewesen, das wusste sie noch genau. Er richtete sich auf und versuchte es wieder. Und da sie gemerkt hatte, dass sie stärker war, rief sie nicht um Hilfe, sondern hielt nur seine Handgelenke fest. Er konnte sich nicht befreien. Keuchend zerrte er, keuchend hielt sie ihn, mit vor Schreck geweiteten Augen starrten sie einander an. Lass es, sagte sie. Er begann zu weinen.“
Daniel Kehlmann²¹

„Wie schüchtern sie gewesen war, wie furchtsam. Sie hatte sich die Hände vor das Mieder gehalten, das er eben aufschnüren wollte, aber dann hatte sie aufgeblickt, und er hatte ihr

20 Adorno, Theodor W.: Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie, Frankfurt a. M. 1964, zit. nach: Steyerl 2008, 95.

21 Kehlmann, Daniel: Tyll, Roman, Berlin 2017, S. 254.

Gesicht im Kerzenschein gesehen, zum ersten Mal aus der Nähe, und da hatte er geahnt, wie es ist, wirklich eins zu sein mit einem anderen; aber als er die Arme ausgebreitet hatte, um sie an sich zu ziehen, war er gegen die Karaffe mit Rosenwasser auf dem Nachttisch gestoßen, und das Klirren der Scherben hatte den Bann gebrochen: die Pfütze auf dem Ebenholzparkett, er sah sie noch vor sich, und darauf treibend, wie kleine Schiffchen, die Rosenblätter. Es waren fünf gewesen. Das wusste er noch genau. Dann hatte sie zu weinen begonnen.“

Daniel Kehlmann²²

Dass das Erkennen von *Wirklichkeit* von vornherein und durchgängig ein mentales Konstrukt sei, vertritt der Konstruktivismus gegenüber ontologischen Konzepten. Die konstruktivistische Theorie geht nicht von einer *ikonischen* oder *ontischen* – einfacher gesagt, einer übergeordneten Wirklichkeit aus, sondern von einer wirklichkeitsgenerierenden Leistung des Subjekts.²³ Das konstruktivistische Paradigma wurde interdisziplinär entwickelt, seine Hauptvertreter sind in der Biologie Maturana und Varela, in der Sozialphilosophie Luhmann und, auf Piaget zurückgreifend, der Psychologe Watzlawick. In den 1930er Jahren angelegt, handelt es sich um eine „Theorie des Wissens – und nicht des Seins“ (Glaserfeld 2012, 34), was die starke Rezeption seit den 1970er Jahren vor allem in den Sozial- und Erziehungswissenschaften erklärt. Mit Ernst von Glasersfeld zitiere ich einen Theoretiker des Radikalen Konstruktivismus, der seine Theorie im Kontext von Kybernetik und kognitiver Psychologie entwickelt hat, mit Horst Siebert einen kritischen Vertreter Konstruktivistischer Didaktik. Ausgehend von den abendländischen Erkenntnistheorien der Vorsokratiker, die bereits im 5. Jahrhundert die Vorstellung von Wissen als „mehr oder weniger wahrheitsgetreue Spiegelung einer unabhängigen ontologischen Wirklichkeit“ beschrieben hatten, legt von Glasersfeld das Verständnis einer *Wirklichkeit* als Konstrukt dar, die nur durch Erleben zugänglich werden kann, denn „fraglos sicher ist für den Erlebenden nur, dass er erlebt“. (Ebd., 10)

Von Glasersfeld etablierte den Begriff der *Viabilität*. Nach diesem Prinzip findet sich das Individuum durch „Passung“ in der Welt zurecht, die ihm als unzugängliche und gänzlich fragwürdige Ordnung entgegentritt. Von allen wahrnehmbaren Signalen (vorher: Informationen) erreicht nur eine kleine Auswahl das Bewusstsein des Individuums. Dies geschieht nach Bedarf: Der Handlungszusammenhang, in dem sich das Subjekt aktuell befindet, verlangt, dass wir genau das wahrnehmen, was uns zu erfolgreichem Handeln befähigt:

²² Ebd., S. 289.

²³ Ein in jedem Einführungstext bemühtes Zitat verweist auf Descartes' „Cogito ergo sum“. Hier ist jedoch der Bezug zwischen Wahrnehmen und Wirklichkeit als Konstitution von Wissen wesentlich, weniger jener zwischen Wissen und Sein.

„Vom Gesichtspunkt des Handelnden aus ist es irrelevant, ob seine Vorstellungen von der Umwelt ein ‚wahres‘ Bild der ontischen Wirklichkeit darstellen – was er braucht, ist eine Vorstellung, die es ihm erlaubt, Zusammenstöße mit den Schranken der Wirklichkeit zu vermeiden.“ (Ebd., 22).

Für das Subjekt entsteht daraus die Notwendigkeit, einen gangbaren Weg (*via*) zu finden, der Wissenszuwachs über eine funktionale Beziehung definiert:

„Das heißt, dass wir in der Organisation unserer Erlebenswelt stets so vorzugehen trachten, dass das, was wir aus Elementen der Sinneswahrnehmung und des Denkens zusammenstellen – Dinge, Zustände, Verhältnisse, Begriffe, Regeln, Theorien, Ansichten und, letzten Endes, unser Weltbild –, so beschaffen ist, dass es im weiteren Fluss unserer Erlebnisse brauchbar zu bleiben verspricht.“ (Ebd., 30).

Lernen aus konstruktivistischer Sicht ist demzufolge als selbstorganisierter Vorgang zu verstehen. Informationen werden nach ihrer Passungsfähigkeit gefiltert und nach dem Prinzip „Wirklichkeit ist, was etwas bewirkt“ (vgl. von Glasersfeld) organisiert. In der Konsequenz daraus lesen wir bei Siebert: „Lernen heißt nicht, Vorgegebenes abzubilden, sondern Eigenes zu gestalten.“ (Siebert 1994, 41) Idealerweise geschieht dies methodisch nach dem Prinzip einer *transversalen Vernunft*, d.h. dem Wechsel der Zugänge und Sichtweisen, in einer „Verschränkung poetischer, empirischer, statistischer, meditativer Annäherung an die Wirklichkeit“ (Welsch nach Siebert 1994, 85). Nach diesem Verständnis sind Individuen selbstreferenzielle Einheiten, die nicht von außen zu bestimmten Reaktionen oder Einsichten veranlasst werden können. Es ist die individuelle Struktur, die grundsätzlich bestimmt, wie Anregungen wahrgenommen und als Bereitschaft angenommen werden, sich mit dem umgebenden Milieu auseinanderzusetzen.²⁴ Eine solche Bereitschaft kann entsprechend der konstruktivistischen Wahrnehmungstheorie nicht auf Instruktionen bauen. Brauchbarkeit erhält dieses Denken durch individuelle Aneignung, Wiederholung und Versprachlichung: „Wiederholung ist der grundlegende Baustein der erlebten Wirklichkeit.“ (von Glasersfeld 2012, 32) Erst durch Wiederholung kann individuelles Erleben an die Erlebenswelt der Gemeinschaft anschlussfähig werden und etwas vergleichbar Objektives erzeugen, indem auch andere zu vergleichbaren „Passungen“ kommen: „Was wir zumeist als ‚objektive‘ Wirklichkeit betrachten, entsteht in der Regel dadurch, dass unser eigenes Erleben von anderen bestätigt wird.“ (Ebd., 33) Von Glasersfeld beschreibt hier die für den Konstruktivisten einzig akzeptable Form von *Objektivität*: Sie besteht in einer Form von Glaubwürdigkeit, die durch Wiederholung und die Häufigkeit von Passung auftritt. Der Schwerpunkt der Auseinandersetzung mit dem Konstruktivismus liegt bei Horst Siebert demzufolge weniger

²⁴ Der methodische Hinweis von Welsch erweitert eine solche normative Konsequenz um die Freiheit und Individualität gewählter Zugänge und den Umgang mit Information.

beim Intra- als vielmehr beim Intersubjektiven. Alle Lern- und Kommunikationsprozesse bauen auf Interpretationen auf, und „alle Verstehensversuche sind Interpretationen des verstehenden Subjekts“ (Siebert 1994, 13). Sie hängen sowohl von den Individuen und ihrer Verfasstheit als auch von den situativen Konstellationen ab, in denen etwas erlebbar wird. So entsteht eine Pluralität der Wahrnehmungen und *Wirklichkeitssichten*; sie bilden die Grundlage für Haltungen, Argumente, Urteile. In diesem Sinne ist auch die Äußerung von Hila Peleg, der künstlerischen Leiterin des Berlin Documentary Forum zu verstehen: „Realität ist das Ergebnis von Konflikten.“²⁵

„Narrative rahmen die gelebte Erfahrung in einer gesellschaftlichen Wirklichkeit. Wir sind in diese so dicht eingewoben, dass es oftmals beinahe unmöglich ist, eben diese Narrative – die nicht nur unser Verständnis der Wirklichkeit rahmen, sondern uns auch in spezifische Formen der Schaffung von Bedeutung verwickeln – überhaupt wahrzunehmen. Sie bleiben gerade in dem Maße verborgen, wie wir in sie involviert sind.“ (Pelec 2014, 6)

Besonders von Interesse ist die Vorstellung von Wahrnehmung; denn alles, was Individuen leisten, um Anregung für das Konstruieren und Konstituieren von Wirklichkeit zu erhalten, hängt von ihrer Wahrnehmung ab. Gleichzeitig ist es aber genau diese Wahrnehmung (siehe Beispiele), die in geradezu deterministischer Weise von der individuellen Wirklichkeit/dem individuellen Wirklichkeitserleben abhängig ist. Nach von Glasersfeld werden die Sinne als eine Art Nachrichtensystem verstanden, das Signale einer ontischen Welt als Informationen in das Bewusstsein des Erlebenden leitet. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Beobachtung, dass „mit dieser Vermittlerrolle der Sinnesorgane [...] auch schon das ganze, unlösbare Problem der Wahrhaftigkeit in das Wahrnehmungsschema eingebaut [ist], denn niemand wird je im Stande sein, die Wahrnehmung eines Gegenstands mit dem postulierten Gegenstand selbst, der die Wahrnehmung verursacht haben soll, zu vergleichen.“ (von Glasersfeld 2012, 12)

Die Bedeutung der Sinne liegt aber auch in ihrer selektiven Aufgabe. Würden alle vorhandenen Informationen und Impulse wahllos wahrgenommen, wären Überlastung und Handlungsunfähigkeit die Konsequenz. Selektive Wahrnehmung findet gezielt und geordnet statt.²⁶ Wie sehr dieses Phänomen mit dem Einsatz von Medien zu tun hat, sei hier vorweggenommen:

25 Hier nimmt die subjektivistische Relativität aktivistische Züge an. Sie ist den materialistischen Theorien des Feminismus zuzuschreiben.

26 Ein fantastisches Beispiel hierfür sind die Fotografien von Thomas Demand. Das Wiedererkennen signifikanter Gegenstände und Räume wie z. B. die Barschel-Badewanne oder der Kontrollraum des Atomkraftwerks von Tschernobyl funktionieren nicht trotz, sondern aufgrund der Informationsreduktion in den Fotografien bzw.