



GEGEN DOKU MENTA TION

OPERATIONEN – FOREN
– INTERVENTIONEN

Esra Canpalat
Maren Haffke
Sarah Horn
Felix Hüttemann
Matthias Preuss
(Hg.)

[transcript] Das Dokumentarische.
Exzess und Entzug

Aus:

Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn, Felix Hüttemann, Matthias Preuss (Hg.)

Gegen\|Dokumentation

Operationen – Foren – Interventionen

November 2020, 242 S., kart., 12 SW-Abb., 32 Farbabbb.

40,00 € (DE), 978-3-8376-5167-6

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5167-0

Das Gegen\|Dokumentarische ist eine Antwort auf die Provokation des Dokumentarischen. Diese Provokation liegt im Anspruch oder Begehren, »Wirklichkeit« zu erfassen, darzustellen und zu kontrollieren. Der Begriff des Gegen\|Dokumentarischen markiert einen strategischen Einsatz, mit dem das Verständnis dokumentarischer Medien, Operationen, Institutionen, Poetiken, Ästhetiken, Schreib- und Darstellungsweisen geschärft und politisiert wird. Das Gegen\|Dokumentarische dient als Zugang, auch evidentielle Verfahren jenseits analoger Bildmedien zu beschreiben. Dabei rücken künstlerische, journalistische, juristische, politische und kulturelle Praktiken ins Blickfeld, die die Prozessualität des Gegen\|Dokumentarischen betonen. **Esra Canpalat** (M.A.) hat an der an der Ruhr-Universität Bochum Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Kunstgeschichte studiert und ist Kollegiatin am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische«. Ihre Forschungsinteressen sind Transkulturalität, türkische und deutsch-türkische zeitgenössische Literatur, Postkoloniale Theorie und Gendertheorie.

Maren Haffke ist Medienwissenschaftlerin und Musikwissenschaftlerin. Sie ist akademische Rätin im Bereich Sound/Digitaler Sound an der Universität Bayreuth und war zuvor als Postdoktorandin im Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische Exzess und Entzug« und als Promotionsstipendiatin in der Mercator Research Group Räume anthropologischen Wissens an der Ruhr-Universität Bochum tätig. 2019 erschien ihre Dissertation »Archäologie der Tastatur. Musikalische Medien nach Friedrich Kittler und Wolfgang Scherer«. Sie ist Redaktionsmitglied der Zeitschrift für Medienwissenschaft und forscht derzeit zur Epistemologie, Technik und Ästhetik akustischer Ökologien. Weitere Forschungsschwerpunkte sind u.a. dokumentarische Medien, Auditive Medienkulturen und Sound Studies, Medienarchäologie als Theorie und Methode, Theorie und Ästhetik digitaler Medien und Medien der Sorge.

Sarah Horn (M.A.) ist Kollegiatin im DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« sowie Redaktionsmitglied des Onlinejournals »kultur & geschlecht«. Sie ist Medienwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkten in Queer Theory, Trans Studies, Digitale Medien, Affekttheorien und Männlichkeiten.

Felix Hüttemann, geb. 1988, ist Postdoktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl »Virtual Humanities« am Institut für Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Er war zuvor Post-Doc und wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Der studierte Germanist und Philosoph war Stipendiat der Mercator Research Group »Räume anthropologischen Wissens« in der AG »Medien und anthropologisches Wissen«. Seine Forschungsschwerpunkte sind u.a. Philosophische Anthropologie und Existenzphilosophie, Technik- und Medienphilosophie, Medienökologie und Technologien des Umgebens.

Matthias Preuss (M.A.) ist Kultur- und Literaturwissenschaftler, seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Ecocriticism, Wissensgeschichte und Tierstudien. Er ist Doktorand im DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Sein Dissertationsprojekt, das von Andrea Allerkamp und Natalie Binczek betreut wird, untersucht die Dokumentation ökologischer Probleme und die Darstellung ökologischen Wissens in deutschsprachigen literarischen und biologischen Texten des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts. Zuvor war er Teaching Assistant und Visiting Graduate Student an der Johns Hopkins University und wissenschaftlicher Mitarbeiter bei Andrea Allerkamp am Lehrstuhl für Westeuropäische Literaturen der Kulturwissenschaftlichen Fakultät an der Europa-Universität Vadrina.

Weitere Informationen und Bestellung unter: www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5167-6

Inhalt

Einleitung

Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff
Gegen\Dokumentation

Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn, Felix Hüttemann, Matthias Preuss 7

I. Anders Dokumentieren

Records in Motion

Migrants and Mobile Spectatorship

Lutz Koepnick 29

Die Rotoskopie von TEHRAN TABOO als katachretisches Bewegtbild

Markus Kügler 39

Was bleibt, wenn nichts bleibt?

Zur (gegen)dokumentarischen Praxis bei Tino Sehgal

Julia Reich 63

Das Dokugramm

Die Gegen/Dokumentation von Verhältnissen

Jens Schröter 77

Kritik der Kritik

Der militante Dokumentarfilm der italienischen Neuen Linken zwischen
Gegenermittlung und Selbstbefragung

Cecilia Valenti 91

Im Bau

Zur Ästhetik des Gegen-Dokumentarischen
in Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*

Simon Zeisberg 109

II. Anderes Dokumentieren

Resounding the Past

Re-presencing Historical Places, Fragments, and Objects through Sound Art

Simone Dotto, Francesco Federici 137

7 Wolken für G20

Rembert Hüser 151

Der Fall Pierre Rivière

Medienphilologie, Reenactment und Archiv

Rupert Gaderer 173

»Faithful Transcriptions«

Gewaltsame Sichtbarkeit und ihre Aneignung in YOU DON'T LIKE THE TRUTH

Sebastian Köthe 195

Walking a Mile in Viktorija's Shoes

Resilience, (Post-)Memory and Affordances

Tanja Kovačič, Patricia Prieto Blanco 213

Autor_innen und Herausgeber_innen 235

Einleitung

Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Documentation

Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn, Felix Hüttemann, Matthias Preuss

Was heißt Gegen\Documentation? Eine erste Hypothese könnte in Anlehnung an Foucaults Bestimmung der Kritik lauten: Gegen\Documentation ist die »Kunst nicht dermaßen«¹ oder nicht derart dokumentiert zu werden. Auf den ersten Blick handelt es sich dabei um eine Negativbestimmung. Die Hypothese stellt eine Einschränkung und Abwehr vor, die Widerständen gegen Dokumentation Rechnung trägt. Sie wird vorgetragen aus der Perspektive von Objekten der Dokumentation, die als solche erst deklariert und erzeugt werden. Im Moment der Zurückweisung können sie sich über eine dokumentarische Handlung subjektivieren. So markiert der Begriff der Kunst zugleich eine produktive, gar poetische Dimension der Verweigerung. Er mobilisiert Verfahren und Praktiken, die den Wirklichkeitsanspruch und die Autorität von Dokumentation in Frage stellen und sie dabei zugleich erfassen und vermitteln – in ihren antagonistischen Momenten, Grenzen, Ein- und Ausschlüssen.

Wie der verwandte Begriff des Dokumentarischen markiert der Fokus auf Gegen\Documentation einen Einsatz, das Verständnis dokumentarischer Medien, Verfahren, Institutionen, Ästhetiken, Schreib- und Darstellungsweisen zu schärfen und zu politisieren. Indem die Prozessualität dokumentarischer Verfahren betont wird, wird das Konzept des Dokumentarischen aus der engen Verbindung mit den analogen Bildmedien gelöst. Nicht nur werden evidentielle Operationen jenseits von Film und Fotografie in die Überlegungen einbezogen, es wird zugleich befragbar, welche Prozesse Bild- und Tondokumente in die Lage versetzen, Beweis zu führen und Zeugnis abzulegen.

Gegen\Documentation besitzt das Potenzial, dokumentarische Operationen offenzulegen, Foren zu eröffnen,² mediale Interventionen auszuüben und das

1 Foucault, Michel: Was ist Kritik?, übers. v. Walter Seitter, Berlin: Merve 1992, S. 12.

2 Thomas Keenan und Eyal Weizman haben die Eröffnung neuer Foren (»constructing new forums to come«) als eine der Aufgaben forensischer Ästhetik bestimmt. Der Begriff des Forums ist für ihren Ansatz zentral: »The forum provides the technology with which [...] claims and counter-

Ephemere oder Verworfenen zu adressieren. Weil es hier um Ansprüche auf Wahrheit und Wirklichkeit geht, registriert und konturiert Gegen\Documentation Konflikte, Widersprüche und Kämpfe um Deutung. Diese intervenieren in zum Teil prekäre und asymmetrische Machtverhältnisse, sie verweisen auf Gefährdungen und Verwundbarkeiten – und auf die Ambivalenzen und Anfälligkeiten antagonistischer Gesten selbst. So könnte der Begriff Kunst auch auf das ausdifferenzierte Arsenal virtuoso koordinierter Überwachungstechniken der Kontrollgesellschaft angewendet werden. Zugleich sind manipulative Negationen zu bedenken, wie sie anhand der gezielten Löschungen des institutionellen Gedächtnisses im Rahmen des NSU-Prozesses nachvollziehbar wurden.

Der Begriff Gegen\Documentation ist der Versuch, die Frage nach dem Eigentum und der Aneignung der Dokumentationsmittel unter Berücksichtigung dieser Spannungen und Widersprüche aufzuwerfen. Indem die Frage danach, wie dokumentiert wird, dahingehend verschoben wird, welche medialen, technischen und ästhetischen Strategien mobilisiert werden, um *nicht dermaßen* oder *nicht derart dokumentiert zu werden*, stellen wir also gerade keine Negativbestimmung als Gegenentwurf vor. Stattdessen nähern wir uns der Dokumentation anhand der je spezifischen Instabilitäten und dynamischen Kräfte, die sich in ihr artikulieren. Fragen nach dem Wirklichkeitsbezug von Medien werden auf diese Weise restituiert: in Fragen nach Autorisierung, Subjektivierung und Macht. Diese Perspektivierung der immer schon umkämpften Verfahrensweisen des Dokumentarischen interveniert so auch in Diskurse und Politiken, die sich als ›post-faktische‹ behaupten oder als solche ausgewiesen werden. Die berechtigte Warnung, angesichts von ›faktenindifferentem Bullshitting‹ nicht in einen ›naiven‹ Positivismus zu verfallen und die Geschichte wissenschaftstheoretischen Zweifelns zu unterlaufen,³ schafft ein Bewusstsein dafür, dass mit der unkritischen Zurückweisung von Fabrikation und Fiktionalisierung und der Auffassung von Wahrheit als bloßem Machteffekt auch das Projekt der Kritik⁴ auf dem Spiel steht. Statt eine gegenseitige Zuweisung von Labels (Fake/Fakt, Wahrheit/Lüge) zu perpetuieren,

claims on behalf of objects can be presented and contested. It includes the arena, the protocols of appearance and evaluation, and the experts. The forum is not a given space, but is produced through a series of entangled performances. Indeed, it does not always exist prior to the presentation of the evidence within it. Forums are gathered precisely *around* disputed things – because they are disputed.« Sie betonen, dass Foren ›dynamisch, kontingent, temporär, verteilt und vernetzt‹ gedacht werden sollen. Keenan, Thomas/Weizman, Eyal: Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics, Berlin: Sternberg Press 2012, S. 27–30, hier S. 29 (Herv. i. O.).

3 Zur Problematik der Post-Faktizität vgl. den insgesamt aufschlussreichen Überblick in: Schauer-E, Eva/Vehlken, Sebastian: Faktizitäten. Einführung in den Schwerpunkt, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft (zfm) 19 (2/2018), S. 10–20, hier S. 10.

4 Vgl. Allerkamp, Andrea/Orozco, Pablo/Witt, Sophie: Gegen/Stand der Kritik, Zürich, Berlin: Diaphanes 2015.

konzentrieren sich die hier versammelten Beiträgen auf konkrete Operationen und Techniken.

Für diesen Band bündelt der Begriff Gegen\Documentation Auseinandersetzungen mit der Provokation des dokumentarischen Anspruchs, Wirklichkeit zu erfassen, zu repräsentieren und zu kontrollieren. Die Diversität der vorliegenden Beiträge ist Ausdruck dieses Spektrums möglicher Perspektivierungen. In Rückbezug auf Foucaults Begriff der Kritik wird hier auf den Zusammenhang zwischen Techniken des Regierens und Techniken des Dokumentierens abgehoben. Die »Schnittstelle zwischen Gouvernementalität und dokumentarischer Wahrheitsproduktion« lässt sich dabei mit Hito Steyerls Begriff »Dokumentalität« ästhetisch präzisieren.⁵ Dieser »Komplizität«, wie Steyerl es nennt, wird hier mit einer paradoxen Forderung begegnet, die sich an das Konzept der Gegen\Documentation knüpft: Nicht dermaßen oder nicht derart dokumentiert zu werden heißt einmal, *anders* und *andere/anderes* zu dokumentieren, Sichtbarkeiten herzustellen, blinde Flecken aufzuzeigen und damit Machtverhältnisse zu verschieben. Und dabei auch vergleichsweise flüchtige und dynamische Phänomene zu registrieren, die erprobten und etablierten dokumentarischen Praktiken entgegen oder den Anforderungen dieser Praktiken nicht zu entsprechen scheinen: Gefühle, Begehren, Bedrohungen. Nicht dermaßen oder nicht derart dokumentiert zu werden heißt aber auch, dass es ein Recht gibt, verborgen zu bleiben, sich einem institutionellen Zugriff zu entziehen, Schutzbereiche herzustellen und Überwachungen zu unterlaufen.

Die Beiträge dieses Bandes lassen sich dafür als eine Reihe von Tests verstehen, in denen nicht zuletzt geprüft werden soll, ob ein Begriff der Gegen\Documentation in einem emphatischen Sinne überhaupt gebraucht werden kann. Ob und wie es also möglich ist, die Autorität des Dokumentarischen zu befragen und die in ihm stets mitlaufenden widerständigen Tendenzen in einer Weise sichtbar und produktiv zu machen, die über bloße Reflexivität hinausweisen. Damit manifestieren diese Versuche die Ambivalenzen einer Ästhetik des Widerspruchs. Sie müssen etwa dem Umstand Rechnung tragen, dass ein emphatisch subversiver Gestus im Umfeld der Neuen Rechten angeeignet und gegen kritische Projekte zur Durchsetzung vermeintlicher Alternativen in Anschlag gebracht wird. Der Begriff Gegen\Documentation rückt künstlerische, journalistische, juristische, politische und gegenkulturelle Praktiken ins Blickfeld, die sich als Befragungen von etablierten dokumentarischen Verfahren und Institutionen begreifen. Diese

5 Steyerl, Hito: Dokumentarismus als Politik der Wahrheit, 2003, <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/de>. Vgl. Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Karin Gludovatz (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien: Verlag für Moderne Kunst 2006, S. 91–109, hier S. 91–94.

erfordern es, sich kritisch mit dem Wahrheitsanspruch des Dokumentarischen zu beschäftigen und die Grenzen seines Geltungs- und Gegenstandsbereichs auszuloten. Unterscheidungen zwischen Dokumentation und Gegen\Dokumentation werden dabei als Kippmomente deutlich. Diese machen eine anhaltende Reflexion notwendig und stoßen eine intensive Auseinandersetzung um die Ansprüche an, die den dokumentarischen Akten im Prozess der Gegen\Dokumentation zu Grunde liegen.

Produktiver als die Frage danach, *was* Gegen\Dokumentation ist oder sein kann, erweist es sich zu fragen, *wie*, *wo* und *zu welchem Zweck* Interventionen in die Ansprüche von Wahrheitsproduktion als Gegen\Dokumentation beschreibbar werden. Gegen\Dokumentation soll in Frage gestellt und diese Frage – mit Deleuze gesprochen – »dramatisiert« werden.⁶ Diese Intervention spiegelt sich in unserer Schreibweise des Titels wider: »Gegen« Backslash »Dokumentation«. Zum einen rückt diese Schreibweise das Präfix ›gegen‹ in den Fokus. Damit können Anschlüsse an, aber auch Einwände gegen die künstlerischen, aktivistischen und journalistischen Arbeiten formuliert werden, die sich mit dieser Präposition als *counter surveillance*, *counter forensics*, *counter mapping*, *counter documentary* etc. in Stellung bringen. Zum anderen verweist diese Schreibweise sehr viel konkreter auf eine digitale Form der Dokumentation. Als Teil von Pfadangaben führt der Slash in der digitalen Datenverarbeitung zur Auffindbarkeit einzelner Dateien und ermöglicht somit konventionell dokumentarische Operationen: Identifizierung, Lokalisierung, Hierarchisierung, Verdatung usw. Wir verwenden hingegen den Backslash, der zwar in Betriebssystemen eine ähnlich orientierende Funktion einnimmt, dazu jedoch mit einer gewissen Zeitlichkeit und Unbestimmtheit ausgestattet ist: Das von Microsoft in den 1980er Jahren veröffentlichte DOS (Disk Operating System) arbeitete anfangs ohne hierarchische Ordnerstruktur. Erst in einer späteren Version wurde diese hinzugefügt. Der in anderen Systemen buchstäblich richtungsweisende Slash war jedoch in MS-DOS bereits für die Ausführung von Kommandos vorgesehen, sodass für die Pfadangabe dort stattdessen der Backslash etabliert wurde. Dieser konnte folglich erst nachträglich zur hierarchisierenden Ordnung von Dateien beitragen. Aufgrund von Inkompatibilitäten zwischen Betriebssystemen wurde seine Funktion missverständlich: Er konnte Dateien und Dokumente mitunter einer Auffindbarkeit entziehen.

So soll das ›Gegen‹ in Gegen\Dokumentation nicht als ein bloßes Anti- verstanden und verwendet sein. Im vollen Bewusstsein seiner Ambivalenz werden damit Prozesse des Ausführens, Ent- und Verfremdens, des Verdrehens und Hinterfragens im Sinne eines produktiven Offenlegens angesprochen.

6 Deleuze, Gilles: Die Methode der Dramatisierung, in: Ders., Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953–1974, hg. v. David Lapoujade, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 139–152.

Die politische Brisanz und die konkreten gesellschaftlichen Implikationen, die gegen\dokumentarische Arbeiten an der Dokumentalität thematisieren, seien im Anschluss anhand von vier Fallbeispielen dargestellt. Diese suchen spezifische Kippmomente, Übergänge und Ausstreichungen dokumentarischer und gegen\dokumentarischer Strategien auf: anhand von Verfahren der Offenlegung und Verdeckung, der Öffnung und Schließung von Foren, der Herstellung und des Entzugs von Sichtbarkeit und der Affirmation und Zurückweisung von Subjektivierung.

Operationen offenlegen/verdecken, Foren eröffnen/verschließen

Am 26. August 2018 veröffentlicht der Twitter-Account @AZeckenbiss mit dem Kommentar »Nazi-Hools sind heute zu allem fähig«⁷ ein Video aus Chemnitz, in dem zu sehen ist, wie Alihassan Sarfaraz und eine weitere Person⁸ verfolgt werden. Dem Anspruch der anonymen antifaschistischen Recherchegruppe, das Video dokumentiere rassistische Wirklichkeit, stehen die Aussagen des damaligen Verfassungsschutzpräsidenten Hans-Georg Maaßen gegenüber, der in einem BILD-Interview vom 7. September 2018 erstens behauptet, »[e]s liegen keine Belege dafür vor, dass das im Internet kursierende Video zu diesem angeblichen Vorfall authentisch ist«, und zweitens angibt, dass nach seiner »vorsichtigen Bewertung« »gute Gründe dafür [sprechen], dass es sich um eine gezielte Falschinformation handelt, um möglicherweise die Öffentlichkeit von dem Mord in Chemnitz abzulenken.«⁹ Damit bezieht sich Maaßen, im Wortlaut den Ermittlungen und dem Gerichtsverfahren vorgreifend, auf eine gewaltsame Auseinandersetzung in den frühen Morgenstunden des 26. August 2018 am Rande des Chemnitzer Stadtfests, bei der eine Person durch Messerstiche tödlich verletzt wird. Am 8. September 2018 veröffentlicht der Journalist Lars Wienand einen »Faktencheck«, in dem er genau nachvollziehbar macht, mittels welcher Verfahren sich die »Echtheit« des Videos »bestätigen« lässt.¹⁰ Das ist nur der erste einer Reihe ähnlicher Beiträge,

7 <https://twitter.com/azeckenbiss/status/1033790392037199873> vom 26.08.2018.

8 Vgl. Eckert, Till: Nach viralem Video: Das ist die Geschichte des Menschen, der in Chemnitz von einem Neonazi gejagt wurde, <https://ze.tt/nach-viralem-video-das-ist-die-geschichte-des-menschen-der-in-chemnitz-von-einem-neonazi-gejagt-wurde/> vom 30.08.2018.

9 Biermann, Kai/Grunert, Johannes/Polke-Majewski, Karsten/Schönian, Valerie/Thurm, Frida/Eckert, Till: Wurden in Chemnitz Menschen gejagt?, <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2018-09/chemnitz-video-sachsen-hans-georg-maassen-verfassungsschutz-angriff-mob-fakten> vom 07.09.2018.

10 Wienand, Lars: Das Video aus Chemnitz im Faktencheck, https://www.t-online.de/nachrichten/deutschland/gesellschaft/id_8441108/maassen-bezweifelt-hetzjagd-in-chemnitz-t-online-pueft-echtheit-des-videos.html vom 08.09.2018.

die in gleicher Absicht veröffentlicht werden.¹¹ Durch einen Abgleich mit Daten von Online-Kartendiensten und die Auswertung der parallel zur Videoaufnahme stattfindenden Berichterstattung in den sozialen Medien analysiert Wienand das sogenannte ›Hasi-Video‹ forensisch.

In Bezug auf diese Kette von medialen Transformations- und Translationsprozessen, die die Chemnitzer Bahnhofstraße mit dem Bundesamt für Verfassungsschutz verbindet, soll hier ein Aspekt besonders hervorgehoben werden: die Asymmetrie, die die Transparenz der Operationen betrifft. Auf der einen Seite führt die journalistische Gattung des Faktenchecks als Dokumentation zweiter Ordnung »Verifizierungstechniken«¹² am Gegenstand vor und versucht so, Einschätzungen plausibel zu machen. Auf der anderen Seite steht die durch Geheimhaltung charakterisierte autoritäre Strategie der bloßen Suggestion von Wahrheitsprozeduren. Die Macht, Operationen intransparent zu machen, erscheint als Signatur der Dokumentalität. Es geht also in diesem Beispiel nicht nur um den Einsatz forensischer Verfahren überhaupt, sondern auch um die Sichtbarkeit und Ästhetik forensischer Methoden.

Diese Asymmetrie in der Transparenz dokumentarischer Operationen sowie gegen\dokumentarische Versuche einer Intervention finden sich auch im aktuellen Diskurs wieder, wenn angesichts des Attentats auf den Kasseler Regierungspräsidenten Walter Lübcke sowie der Anschläge in Halle 2019 und Hanau 2020 die Unsichtbarmachung von rechtsextremer und rassistischer Gewalt sowie die Komplizenschaft von Dokumentationsmodi mit dieser willkürlichen Ausblendung in der Öffentlichkeit kritisiert und diskutiert werden. Der Strategie der Verdeckung, Verschleierung und Verunklarung werden Forderungen nach Veröffentlichung entgegengesetzt. So fordert beispielsweise die Initiative »Gruppe zur Freigabe der NSU-Akten« per Petition an den Hessischen Landtag die »unverzügliche« und »vollumfängliche«¹³ Freigabe der zunächst auf 120, derzeit auf 40 Jahre gesperrten NSU-Akten und somit werden Versuche unternommen, den staatlichen und institutionellen Versäumnissen bei einer umfassenden Aufklärung und Dokumentation rassistischer Strukturen entgegenzuwirken. In diesem Kontext ist die Arbeit einer Gruppe Journalist_innen zu sehen, die den NSU-Prozess für die Öffentlichkeit aufgezeichnet hat. Die im Anschluss der Verhandlung veröffentlichte

11 Vgl. u. a.: Gensing, Patrick: Keine Indizien für Fälschung, <https://www.tagesschau.de/faktenfinder/inland/maasen-video-chemnitz-101.html> vom 07.09.2018; Sydow, Christoph: Behauptung ohne Beleg, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/chemnitz-hans-georg-maassens-behauptung-im-faktencheck-a-1227096.html> vom 07.09.2018.

12 <https://threadreaderapp.com/thread/1037850602099953665.html>

13 <https://www.change.org/p/hessischer-landtag-geben-sie-die-nsu-akten-frei-nsuakten-luebcke-hanau>. Der ausführliche Petitionstext und die Hintergründe finden sich hier: <https://drive.google.com/file/d/19xT-lJtsUXSkDwobi6Wzt7MzCwKSV3tI/edit>

vierbändige Publikation wurde als »Das Protokoll« betitelt.¹⁴ Mit dem bestimmten Artikel ist auch ein exklusiver Geltungsanspruch gesetzt und durch das gewählte Format (inkl. Pappschuber) wird eine Abgeschlossenheit des Prozesses zumindest suggeriert. Das Erscheinen dieses Dokuments in der Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung lässt sich dabei wiederum auch als Akt offizieller Wiederaneignung interpretieren.¹⁵ Die online veröffentlichten Protokolle und die Liveberichterstattung via Twitter (@nsuwatch) der Gruppe NSU Watch¹⁶ dagegen sind anders gerahmt. Zum Imperativ der »Aufklärung« kommt hier die Notwendigkeit einer politischen »Einmischung«. Die Dokumente werden auf der Website durch weitergehende Recherchen und Analysen kontextualisiert, sodass der NSU-Prozess eingebettet wird in den weiteren gesellschaftlichen Horizont der Geschichte rassistischer Gewalt in Deutschland, des behördlichen Umgangs damit und des politischen Aktivismus dagegen. Die offenere Form beharrt darauf, dass die Aufarbeitung keineswegs beendet ist.

Diese Beispiele machen deutlich, wie etablierte dokumentarische Operationen, Praktiken, Prozeduren und Verfahren angeeignet, aktivistisch umgewendet oder anders genutzt werden, um andere Foren zu eröffnen. Auch der nach dem Anschlag in Hanau verbreitete Hashtag #saytheirnames ist als Aufbegehren gegen die Vernachlässigung der Dokumentation von rassistischer und misogyner Gewalt zu verstehen. Mit dem Insistieren auf die Nennung der Namen der getöteten Menschen – Fatih Saraçoğlu, Ferhat Unvar, Gökhan Gültekin, Hamza Kurtović, Kalyan Velkov, Mercedes Kierpacz, Said Nesar Hashemi, Sedat Gürbüz, Vili Viorel Păun, Gabriele R. – soll nicht nur ihrer gedacht, sondern auch der mediale Fokus vom Täter auf die Opfer gelenkt werden.

Sichtbarkeit herstellen/entziehen, Subjektivierung affirmieren/zurückweisen

Biometrische Daten dienen dazu, unsere Bewegungen im öffentlichen Raum und insbesondere an nationalstaatlichen Grenzen zu beobachten, zu lenken oder zu unterbinden. Einige Personen werden in solchen Erfassungsmodi besonders sichtbar: jene, die anhand dieser Daten als Queers, als Kriminelle, als politische

14 Vgl. Ramelsberger, Anette et al. (Hg.): Der NSU-Prozess. Das Protokoll, 4 Bde., München: Verlag Antje Kunstmann 2018.

15 Vgl. Ramelsberger, Anette et al. (Hg.): Der NSU-Prozess. Das Protokoll, 2 Bde., Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2019 (= Schriftenreihe Bd. 10372).

16 Die Gegen\ Dokumentationsplattform *NSU Watch* wird von einem Bündnis antifaschistischer und antirassistischer Gruppen getragen und dient der kritischen Begleitung des am Oberlandesgericht München geführten Strafprozesses um die rassistische Mordserie des NSU und der Arbeit der Untersuchungsausschüsse der Länder. Vgl. <https://www.nsu-watch.info/>

Aktivist_innen oder als illegalisierte Migrant_innen hervorgebracht werden. Während einerseits eine gewisse Sichtbarkeit als trans* Person, als BIPOC, als Migrant_in für die Artikulation politischer Forderungen strategisch notwendig sein kann, beinhaltet eine solche Sichtbarkeit gleichzeitig – und insbesondere unter Umständen digitaler Überwachungsmöglichkeiten – immer auch das Risiko der Identifizierbarkeit. Zach Blas entwirft eine künstlerische Intervention in diese biometrische Erfassung: Er kombiniert für seine »Facial Weaponization Suite« (2011–2014) biometrische Daten der Gesichter verschiedener Personen und entwirft daraus Masken, die einerseits die Identifikation des Individuums verweigern und dabei gleichzeitig als ästhetisches Mittel ein solidarisches Kollektiv ermöglichen.¹⁷ Blas schlägt damit Formen feministischer und queerer Politiken vor, die nicht auf Identität und Repräsentation beruhen, und bezieht sich darin explizit auf die Forderung des postkolonialen Theoretikers Édouard Glissant. Dieser macht in seinen »Poetics of Relation« die Qualität von Relationen gerade daran fest, das Gegenüber nicht erfassen zu können: »We clamor for the right to opacity for everyone.«¹⁸

Die »Facial Weaponization Suite« verstehen wir dabei nicht nur als einen Kommentar auf gegenwärtige Praktiken der Identifizierung und Regierbarmachung über digitalisierte »governmentalities of the face«¹⁹. Blas' Anschluss an Glissant soll an dieser Stelle vielmehr auch für eine historische Perspektive geöffnet werden. Denn Dokumentation muss sich grundsätzlich die Frage gefallen lassen, inwiefern insbesondere Medien wie Fotografie und Film ihre spezifisch dokumentarische Qualität gerade darüber erhalten haben, das vermeintlich Andere festhalten zu können. Dabei haben sie ihre Wissensobjekte als das rassifizierte, vergeschlechtlichte oder anderweitig als deviant beschriebene Andere mit hervorgebracht und quantifizierbar gemacht. Der bewusste Rückzug in die Opazität ist folglich eine Notwendigkeit, um einerseits der gewaltvollen Dokumentation zu entkommen, andererseits die Entstehung dieser Gewalt in den medialen Praktiken selbst adressierbar machen zu können.

Eine derart gewaltvolle Dokumentation der Quantifizierung erleben wir derzeit, wenn die auf der Flucht über das Mittelmeer ertrunkenen Migrant_innen lediglich über die Zählung ihrer toten Körper in europäische Berichte und Berichterstattung gelangen. Solidarische Initiativen bemühen sich wiederum gerade um die Erfassung von Fallzahlen, aber eben auch um die Protokollierung von Erlebnisberichten der Menschen, denen die Wahrnehmung ihres Rechts auf Asyl an

17 Vgl. Blas, Zach/Gaboury, Jacob: »Biometrics and Opacity: A Conversation«, in: *Camera Obscura* 31/2 (2016), 155–165, hier S. 157.

18 Glissant, Édouard: *For Opacity*, in: Ders., *Poetics of Relation*, übers. v. Betsy Wing, University of Michigan: University of Michigan Press 1997, S. 194.

19 Z. Blas/J. Gaboury, *Biometrics and Opacity*, S. 158.

europäischen Grenzen aktiv und unter Ausschluss einer demokratischen Öffentlichkeit verweigert, deren Schicksal folglich bewusst nicht dokumentiert wird.²⁰

Diese Beispiele mögen als erste Anhaltspunkte für eine Diskussion darüber dienen, was es heißen könnte, nicht oder nicht dermaßen dokumentiert zu werden. Sie zeigen nicht zuletzt die tagespolitische Aktualität und Relevanz dieser Frage. Den sie umkreisenden politischen, journalistischen und gesellschaftlichen Debatten sollen die Beiträge dieses Bandes wissenschaftliche Blickwinkel in Ergänzung oder Gegenüberstellung hinzufügen, die es ermöglichen, die Auseinandersetzungen auf wissenschaftlicher Grundlage zu differenzieren. Der Provokation des dokumentarischen Anspruchs – Wirklichkeit zu erfassen, zu repräsentieren und zu kontrollieren – begegnen wir mit Perspektiven aus der Medienwissenschaft, der Kunst- und Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft, die sich den Epistemologien wie auch den Techniken und Medien des Dokumentarischen widmen und dabei jeweils deren Ansprüche auf Wahrheitsproduktion prüfen und kontextualisieren.

Die Beiträge werden unter zwei Aspekten der Gegen\ Dokumentation betrachtet. Dadurch ergibt sich die Gliederung des Bandes. Der erste Teil befasst sich mit der Arbeit am Modus des Dokumentierens und stellt die Operationen, Praktiken, Techniken, Prozeduren, Verfahren und Methoden in den Mittelpunkt. Der zweite Teil widmet sich vorrangig der Auseinandersetzung mit den Gegenständen und geht dabei von der Frage aus, auf wen oder worauf sich das dokumentarische Begehren richtet und wer oder was jeweils dokumentarisch hervorgebracht wird. Das Recht, dokumentiert zu werden, steht dabei der Forderung gegenüber, Personen, Gruppen und Dinge im Schatten der Dokumentation sein oder werden zu lassen. Diese Aspekte schließen sich nicht gegenseitig aus. In den in diesem Band versammelten Fällen manifestieren sie sich in verschiedenen Relationen. Die Gliederung ist ein heuristisches Angebot von Seiten der Herausgeber_innen.

Gegen\ Dokumentation umfasst Versuche, anders zu dokumentieren

Unter Gegen\ Dokumentation können Praktiken verstanden werden, die sich als Alternativen zu etablierten Formen der Wirklichkeitserfassung begreifen. Im Zentrum stehen dabei Aneignung, Modifikation und Umwertung dokumentarischer Verfahren (z. B. *counter-surveillance*, *hacking*, Montage-/Assemblagetechniken). Dazu zählen auch dezidiert spekulative oder fiktionalisierende Methoden, die den Geltungsbereich des Dokumentarischen erweitern (z. B. Reenactment, Mockumentary, *performing documentaries*²¹). Die Versuche, anders zu dokumentieren,

²⁰ Vgl. <https://www.borderviolence.eu/about/>

²¹ Vgl. Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press 2010 [2001].

erfordern auch eine Auseinandersetzung mit den institutionellen und medialen Rahmenbedingungen. Gegen\ Dokumentation fragt nach verschiedenen Möglichkeiten, den dokumentarischen Spielraum zu erweitern, etwa eine Besetzung neuer Räume, die in Konkurrenz zu bestehenden Institutionen stehen (z. B. Amateur_innenpraktiken), eine Umfunktionierung bestehender Institutionen (z. B. die Forschungsagentur *Forensic Architecture*²²) oder die Schaffung ganz neuer Institutionen (z. B. *General Assembly*, Milo Rau²³; *Das Parlament der Körper*, DOCUMENTA 14²⁴).

In seinem Beitrag behandelt **Lutz Koepnick** anhand von drei Beispielen aus dem Kontext der bildenden Kunst Multi-Screen-Installationen als Herausforderung der technischen Dispositive dokumentarischer Realismen. Konstellationen von Bildschirmen in der Mehrzahl leiten laut Koepnick Modi geteilter Aufmerksamkeit ein, denen er spezifische Potenziale zur Mobilisierung und Repositionierung von Blicken und Betrachter_innen-Körpern zuspricht. Koepnick macht die Multiplikation der räumlichen und zeitlichen Orientierungen in Multi-Screen-Installationen als Subversion kinematografischer Rezeptionsanordnungen um konzentrierte und fixierte Blicke aus. Sie erweisen sich laut ihm für dokumentarische Verfahren sowohl ästhetisch als auch politisch als produktiv: So begreift Koepnick im prekären Schicksal von Migrant_innen, Flüchtenden und Geflüchteten eine dringliche Frage nach Formen der Dokumentation, die das Leid und die Verluste globaler Migrationsprozesse nicht für vermeintlich souveräne Blicke zurichten, indem sie vereinheitlicht und in kohärenten Narrativen stillgestellt werden. Statt fokussierte Aufmerksamkeit als Bedingung kritischer Urteilskraft und Ressource dokumentarischer Autorisierungsprozesse in Anspruch zu nehmen, wendet sich Koepnick anhand der drei besprochenen Arbeiten – *Noch einmal//Again* von Mario Pfeifer (2018), *Crossings* von Angela Melitopoulos (2017) und *Auto Da Fé* von John Akomfrah (2016) – audiovisuellen Infrastrukturen distribuierter Bildanordnungen im künstlerischen Raum zu, deren spatiotemporale Affordanzen Betrachter_innen in Bewegung setzen. Hierin sieht er eine produktive und notwendige Intervention an Konzepten dokumentarischer Realismen unter den Bedingungen der Zirkulation dokumentarischer Bilder (und Töne) durch die zerstreuten und zerstreuernden Aufmerksamkeitsökonomien der Gegenwart.

22 Vgl. Weizman, Eyal: *Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability*, New York: Zone Books 2017. »We undertake advanced spatial and media investigations into cases of human rights violations, with and on behalf of communities affected by political violence, human rights organisations, international prosecutors, environmental justice groups, and media organisations.«, <https://forensic-architecture.org/about/agency>

23 Vgl. www.general-assembly.net

24 »Als Institution im Werden ohne Verfassung bewohnt das Parlament der Körper Orte umstrittener Geschichten, deren Erinnerungen uns zwingen, hegemonische und romantisch verklärte Erzählungen des demokratischen Europa zu hinterfragen.«, <https://www.documenta14.de/de/public-programs/927/das-parlament-der-koerper>

Markus Kügler thematisiert in seinem Beitrag Relationen von Animation und Dokumentation und fokussiert hierfür anhand des Filmes *TEHRAN TABOO* (D/AUT 2017, R: Ali Soozandeh) das Bewegtbildverfahren der Rotoskopie. Diese Technik der Ab- und Überzeichnung gefilmter Bewegungsabläufe, die frame für frame in Zeichentricksequenzen übertragen werden, sieht Kügler als »Hybrid aus Simulation und Repräsentation«. So erzeugen laut Kügler die ästhetischen Spuren erkennbar technisch erfasster Bewegungen in gezeichneten Bildfolgen einen Grenzbereich des Indexikalischen und des Artifiziiellen, der spezifische Verhältnisse von Autorisierungs- und Verfremdungseffekten ins Werk setze. Während *motion capture*-Verfahren, die Kügler als direkte technologische Nachfolger der Rotoskopie bestimmt, zu den Standard-Methoden gegenwärtiger Spielfilmproduktion gehören, werde die klassische *rotoscoping technique* zunehmend in dokumentarischen Filmen eingesetzt und so als dokumentarisierender Effekt geprägt. Kügler schlägt vor, die Technik als bildrhetorische Strategie der Persuasion zu verstehen, deren spezifisches Verhältnis von Sichtbarmachung und Abbildung ein uneigentliches filmisches Erzählen einsetze, das einer kritischen Lektüreauforderung gleichkäme. Die spezifischen Authentifizierungseffekte dieser Ambivalenz von Zeigen und Nichtzeigen vergleicht Kügler mit der rhetorischen Trope der Katachrese. Deren Funktion der Markierung einer Leerstelle an der Grenze von Konkretion und Metapher sieht er als produktives Konzept für die Diskussion dokumentarisierender Gesten in *Animated Documentaries*, insbesondere solcher, die wie *TEHRAN TABOO* nichtwestliche Subjekte und Themenkomplexe für westliche Publika aufbereiten und beglaubigen. »Katachretische Bewegtbilder« als typisierende und klischierende Bilder, so Kügler, stellen dabei Relationen zwischen Fürsprache und Überschreibung ihrer selbst metaphorisch werdenden Subjekte her, die einer postkolonialen Aufarbeitung bedürfen.

Der Manifestation von Leerstellen widmet sich auch der Beitrag von **Julia Reich**. Anhand von drei Ausstellungen des Künstlers Tino Sehgal untersucht Reich seine Arbeit als materialbefreite Praxis und stille Produktion von Handlungen. Das Dokumentationsverbot des Künstlers, der als Choreograf delegierter Performances und konstruierter Situationen arbeitet und keinerlei Aufzeichnungen seiner Produktionen hinterlässt, macht laut Reich die dokumentarischen Strategien des Kunstbetriebs sichtbar, indem es ihnen zugleich entsagt und sie zur Vervielfachung anregt. Sehgal schreibe sich in die Archive durch »Verweise, die ins Leere führen«, ein. Statt Wand- und Katalogtexten, audiovisuellen Aufzeichnungen oder Vertragsdokumenten bleiben neben den Erinnerungen und Erfahrungen der teilnehmenden Akteur_innen und Besucher_innen eine Reihe von Aussparungen, welche die Kataloge, Lagepläne und Programmhefte zum Register für Leergelassenes machen: fehlende Seitennummerierungen und nichtverzeichnete Räume. Reich schlägt vor, diese Praxis als Zugriff auf das *Andere des Dokumentarischen* zu fassen. Die Dokumentation von und durch Leerstellen fordere Betrachter_innen,

aber auch Galerist_innen, Kurator_innen, Sammler_innen und Autor_innen heraus und leite Modulationen und Anpassungen der Handlungen derjenigen ein, die mit Sehgal's Kunst in Kontakt kommen.

Für eine ausführlichere Archäologie und Medientheorie abstrakter Dokumentarismen plädiert **Jens Schröter** in seinem Beitrag. Anhand des Beispiels des Organigramms verweist Schröter auf Strategien der Dokumentation und Sichtbarmachung von Vollzügen und Verhältnissen, die in indexikalischen Medien keine Abbildung finden können. Hier steht für Schröter nicht zuletzt politisches Potenzial auf dem Spiel: nicht nur entgehe die Logik organisationaler Prozesse und funktionaler Relationen Medien wie der Fotografie, die auf das Konkrete und Singuläre fixiert seien. Diese ›einfache Wiedergabe‹ könne zudem, so etwa im Falle ökonomischer Zusammenhänge, zu einer Personalisierung struktureller Komplexe führen, welche die Systematizität der Vorgänge notwendig verkenne und durch individuelle Zuschreibungen verdecke. Organigramme dagegen mobilisieren laut Schröter die ›enthüllende Kraft des Konstruktiven‹, um mittels Realabstraktion an den Kontaktstellen von Konkretem und Allgemeinem die Gliederungsprinzipien struktureller Gefüge und die Pfade von Befehlsflüssen und Regelungsoperationen zu verdeutlichen. Verstanden als Dokumentation von Verhältnissen werden Organigramme, so Schröter, zu Doku-Grammen: Sichtbarmachungen abstrakter Machtformen.

Anhand von drei Dokumentarfilmen der italienischen Neuen Linken untersucht **Cecilia Valenti** gegendokumentarische Impulse im militanten Kino der frühen 1970er Jahre und lokalisiert die künstlerische und politische Leistungsfähigkeit der Filme in ihren Strategien, die Technizität, Ästhetik und Politizität medialer Gegenöffentlichkeiten selbst zu thematisieren. Gegendokumentarisch werden die besprochenen Filme laut Valenti nicht oder nicht nur, indem sie den Dokumenten staatlicher Autoritäten und Massenmedien Gegenerzählungen als Korrektiv entgegensetzen, sondern indem sie Formen für die Artikulation von Widersprüchen und Widerständen in der Reflexion ihrer filmischen Mittel suchen. Hier geht es nicht zuletzt um eine Befragung einer Ästhetik der Militanz selbst und um die Adressierung von Tendenzen oppositioneller Medien, hierarchisierende und autoritäre Effekte der kritisierten Strukturen fortzusetzen. Valenti nimmt die Bild-Ton-Verhältnisse der drei Filme *12 DICEMBRE* (I 1972, R: Lotta Continua), *LA LOTTA NON È FINITA* (I 1973, R: Collettivo di cinema-Roma) und *L'AGGETTIVO DONNA* (I 1971, R: Collettivo di cinema-Roma) in den Blick und zeigt, wie Fragen der Zeug_innenschaft und der Kollektivsubjektivierung einer sich selbst dokumentierenden Arbeiter_innenklasse mittels einer Pluralisierung von Stimmen verhandelt werden. In der negativen Geste militanter Dokumentarfilme und ihrer Selbsteinschreibung in politische Kämpfe, die vor allem als Momente direkter Konfrontation mit einer als Gegenüber mobilisierten Autorität inszeniert werden, macht Valenti dabei zugleich einen blinden Fleck ihrer Ästhetik aus, der

schon in den 1970er Jahren von Seite feministischer Aktivistinnen und Filmemacherinnen kritisiert und reflektiert wurde. Statt agonalen Gesten ein Pathos der Subversion abzugewinnen, untersuchen Filme feministischer Kollektive die Widersprüche und Potenziale verschiedener Modi der Demonstration, der Bewusstseinsarbeit und der Praxis im öffentlichen und domestischen Raum.

Simon Zeisbergs Beitrag ist Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* gewidmet. Der 1964 erstveröffentlichte Text verhandelt laut Zeisberg Fragen des Verhältnisses von Dokumentierbarkeit, Ideologie und Realität anhand der Schlacht von Stalingrad – einem Ereignis, dessen adäquate Erfassung durch Dokumente *Schlachtbeschreibung* als Unmöglichkeit thematisiert. Weil ›Stalingrad‹, so Kluge, selbst »böse Fiktion« sei, öffne sich erst in der Fiktionalisierung und der Lektüre gegen den Strich Raum für angemessene Zugriffe. Zeisberg verfolgt die von Kluge erprobten poetischen Verfahren des ›Dokumentarromans‹ durch seine insgesamt sechs Fassungen umfassende Versionsgeschichte. Diese registriere, so Zeisberg, seit der Erstveröffentlichung 1964 eine Reihe ästhetisch-medialer Strategiewechsel, die Möglichkeiten und Vermögen erproben, fiktionalisierend auf historische Dokumente zuzugreifen. Sie dokumentiere schließlich Kluges Abschied vom Projekt eines ›Dokumentarromans‹ selbst. Neben der Technik ›aggressiver Montage‹ fokussiert Zeisberg insbesondere die Ergänzung des Textes durch Bildmaterial in der 1978 veröffentlichten Fassung. De- und Rekontextualisierungen von Text und Bild zeigen, so Zeisberg, Versuche, einen dokumentarischen Zugriff auf die Geschichte aufzubrechen, indem von den Protokollen der Macht verdrängte individuelle Erfahrungen aufgerufen und widerständische Rezeptionsmodi angeregt werden. Eine poetische Auseinandersetzung mit den Paradoxien des Dokumentarischen wird laut Zeisberg von Kluge selbst als antirealistisches Protestmittel des Individuums gegen einen dokumentarischen Realismus als Ideologem eingesetzt.

Gegen\Documentation umfasst Versuche, andere oder anderes zu dokumentieren

Gegen\Documentation widmet sich Gruppen, Gegenständen, Perspektiven, die von hegemonialen Institutionen vernachlässigt und ausgeschlossen werden. Dabei wird die Autorität des Dokumentarischen genutzt, um einer offiziellen Version eine andere Wahrheit entgegenzusetzen. Hier soll nicht außer Acht gelassen werden, dass Strategien der Gegen\Documentation oftmals von widerstreitenden gesellschaftlichen Kräften medienpolitisch in Anspruch genommen werden. Vokabular und Verfahren werden in diesen Auseinandersetzungen angeeignet und umfunktioniert. Dadurch wird mitunter das emanzipative Potenzial der Gegen\Documentation in Frage gestellt. Begriffe wie Wahrheit, Aufklärung, Authentizität werden aktuell unter Stichworten wie *fake news*, *alternative facts* oder

*counter-documentary*²⁵ ausgehöhlt. Die Perspektivierung gegen\dokumentarischer Verfahren besteht auf der Unterscheidung zwischen dieser Aushöhlung und einer notwendigen Kritik dieser ›großen‹ Begriffe, ohne dabei die fatalen Folgen einer ›Rettung der Wahrheit‹ zu ignorieren, wenn sie durch die Einschränkung langwierig erstrittener Freiheiten und das Überschreiben mühsam erworbener Erkenntnisse erkaufte wird.

Nicht zuletzt eröffnet der Begriff Gegen\Documentation einen medienphilosophischen Horizont, sich mit dem Anderen, dem genuin Nicht- bzw. Anti-Dokumentarischen sowie mit dem Nicht-Dokumentierten, Nicht-Vermittelten und Nicht-Vermittelbaren zu beschäftigen.

Simone Dotto und **Francesco Federici** widmen sich in ihrem Beitrag aus der Perspektive akustischer Medien dem von Kunstkritiker Hal Foster diagnostizierten ›Archival Impulse‹ in der Gegenwartskunst. Nicht nur werde laut Dotto und Federici im Kontext kontemporärer künstlerischer Verfahren, die historiografische Methoden reflektieren, wenig über klangliche und auditive Aspekte gesprochen, das Verhältnis von Sound zu den Modi historischer Aufzeichnung und Interpretation selbst erweise sich als prekär. Sound, so Dotto und Federici, stelle jenseits sprachlicher und musikalischer Phänomene eine Herausforderung für hermeneutische Zugriffe dar. Die Historizität von Klang in akustischen Dokumenten zu berücksichtigen, ohne ihn auf semantische Aspekte festzulegen, fordere deshalb eine Neudefinition historiografischer Verfahren, die den Spezifitäten akustischer Zeit- und Raumbezüge und der Materialität akustischer Medien Rechnung trage. Dotto und Federici untersuchen Arbeiten aus dem Bereich der Sound Art, die akustische Dokumente als Ausgangspunkt von Reaktivierungen historischer Spuren mobilisieren, um eine sensorische Erfahrbarkeit von Vergangenheit mit spezifischen Präsenzeffekten zu ermöglichen. Anhand von Arbeiten von Bill Fontana, Susan Philipsz, Chris Watson und Tim Shaw lokalisieren sie das Potenzial solcher historiosonischer Medialisierungen in der Evokation historischer Prozesse als materielle Interaktion von Orten, Dingen und Fragmenten. Im Fokus auf die Techniken, die es akustischen Medien ermöglichen historische Ereignisse zu dokumentieren, würden anthropozentrische Narrative befragbar. Zugleich zeige sich ein Konzept der Dokumentation als Praxis, die nicht auf Objekte fixiert bleibt, sondern immer schon Verfahren und Abläufe in der Zeit behandelt.

25 Als ›counter-documentary‹ wurde unter anderem ein Imagefilm der Church of Scientology diskutiert, der die in dem Dokumentarfilm *MY SCIENTOLOGY MOVIE* (GB 2016) von Louis Theroux formulierte Kritik entkräften soll. Auch der als Antwort auf Al Gores *AN INCONVENIENT TRUTH* (US 2006, R: Davis Guggenheim) lancierte Film *THE GREAT GLOBAL WARMING SWINDLE* (US 2007, Martin Durkin) wurde als ›counter-documentary‹ beworben. Vgl. Wagner, Fred: Counter-documentaries. When subjects of investigation go on the attack, in: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2015/may/04/counter-documentaries-louis-theroux-church-of-scientology> vom 04.05.2015.

Rembert Hüser's Beitrag widmet sich der Dokumentation der ebenso abstrakten wie in den jährlichen Treffen sehr konkret werdenden G20-Versammlung und dem, was sie an Widerständen begleitet, Effekten produziert und Phänomenen auslöst. Er elaboriert dies anhand der siebenteiligen Video-Serie »Traum. Wolken. Off. Exil«, die Ute Holl und Peter Ott während des G20-Gipfels in Hamburg im Juli 2017 gedreht und im vorübergehend eingerichteten alternativen Medienzentrum FC/MC produziert haben. Die Serie umfasst sieben Videos, die mittlerweile auf YouTube zu finden sind. In ihnen liest Holl an verschiedenen Orten in und um die »Welcome to Hell«-Demonstrationen einen Text, der *nicht* für G20 entstanden ist, und sich so zunächst in ein Verhältnis setzt – zu einer Lage, die selbst noch als Verhältnis zu bestimmen ist. Hüser perspektiviert Verbindungen von Flüchtigem und Anhaltendem und geht dafür den in den Videos skizzierten Fluchtlinien zu Marx'schen Analysen der gesellschaftlichen Verhältnisse ebenso nach wie er zeitgenössische Versuche heraushebt, sinnhaft festzuhalten, was vor Ort geschieht. Es geht um Korrespondenzen, Ambivalenzen, argumentative Überschüsse und um lose Fäden, die Hüser lose lässt: Sich in die Dokumentationsweisen einschreibend entwickelt er eine Poetik, die Rekombinationen, Echos und Assoziationen verfolgt und Schichtungen und Transformationen registriert – wie die der titelgebenden Wolken.

Rupert Gaderer betrachtet in seinem Beitrag anhand des Mörders Pierre Rivière das »Netzwerk zwischen Medien, Verfahren und Dingen, das einen Mord zu einem Fall macht«, und fokussiert hierfür verschiedene editorische, diskursive und ästhetische Zugriffe auf die Dokumente der Tat. Die Schriftmacht verschiedener Gutachten und Interpretationen von Rivières Memoiren wurden laut Gaderer nicht nur in den juristischen und klinischen Prozessen wirksam, die im 19. Jahrhundert sowohl zu seiner Verurteilung zum Tode als auch zur Aussetzung der Strafe aufgrund der Feststellung von Schuldunfähigkeit führten, sie wurde selbst zum Thema in drei Projekten, die Verhältnisse von Aufzeichnungssystemen, Macht und Wahrheit fokussieren: Michel Foucaults Buchprojekt *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère ... Un cas de parricide au XIX siècle* von 1973 sowie die Filme *ICH, PIERRE RIVIÈRE, DER ICH MEINE MUTTER, MEINE SCHWESTER UND MEINEN BRUDER GETÖTET HABE* (F 1976) von René Allio und *RETOUR EN NORMANDIE* (F 1973) von Nicolas Philibert. Gaderer untersucht Fluchtlinien dokumentarischer und gendokumentarischer Effekte durch die verschiedenen medialen Verhandlungen der Tat, die neben Rivières Schuldfähigkeit die Frage von Dokumentation selbst in je spezifischen Konstellationen zur Diskussion stellen. Der Umgang mit den Macht- und Wahrheitseffekten von Dokumenten werde dabei, so Gaderer, sowohl philologischen und editorischen Fragestellungen zugeführt, wie er Gegenstand der Verhandlungen möglicher Verhältnisse von Dokumentation und Fiktion in der filmischen Praxis mit Reenactments werde.

Sebastian Köthe behandelt in seinem Beitrag den von Luc Côté und Patricio Henríquez produzierten Dokumentarfilm *YOU DON'T LIKE THE TRUTH* (AU/CA/

GB 2010) und befragt anhand des Materials Verhältnisse von Dokumentarismen und Gewalt. 2002 wurde der Kanadier Omar Khadr als 15-Jähriger nach einem Gefecht in Afghanistan festgenommen, gefoltert und nach achtjähriger Haft in Guantánamo und trotz seines Status als Kindersoldat u. a. wegen Mordes zu weiteren acht Jahren Gefängnis verurteilt. Im Prozess konnte Khadr's Verteidigung siebenstündiges CCTV-Material seines Verhörs in Guantánamo durch den kanadischen Geheimdienst im Jahr 2003 deklassifizieren. Etwa eine Stunde des Materials wurde in *YOU DON'T LIKE THE TRUTH* exklusiv veröffentlicht, gerahmt von Archivbildern, Texteinblendungen, Untertiteln sowie von Interviews mit Journalist_innen, Anwält_innen und ehemaligen »Detainees«. Mit dem Film geht Köthe einer zweiteiligen Betrachtung nach: Einerseits werde laut Köthe die visuelle Überwachung und die damit einhergehende erzwungene Sichtbarkeit selbst als Strategie der Folter im Rahmen des »global war on terror« beschreibbar. Gleichzeitig und in Fortsetzung dieser Analyse problematisiert er die erneute Sichtbarmachung durch einen dokumentarischen Film. In Regimen der Folter, so Köthe, werden Sehen und Wissen, Archivieren und Besitzen selbst zu gewaltförmigen Verfahren. Einen Anspruch des Gegendokumentarischen identifiziert Köthe daher darin, die eigenen Modi des Sehens und Zeigens zu bearbeiten und die ethische Ambivalenz auszuhalten, keine Gewissheit über die Richtigkeit des eigenen Handelns zu erlangen. Denn so sehr laut Köthe das Zeigen von »Sichtbarkeit-als-Gewalt« problematisch sei, so wäre ihr Verbleib im Opaken es ebenso.

Einem Dokument der Resilienz widmet sich der Beitrag von **Tanja Kovačič** und **Patricia Prieto Blanco**: einem Freundschaftsalbum, das Kovačič's Großmutter Viktorija als Andenken an ihre Weggefährtinnen im Konzentrationslager Ravensbrück nach Slowenien in die neu gegründete Sowjetunion mitbrachte und ihrer Familie hinterließ. Das mit handschriftlichen Botschaften von 52 Frauen gefüllte Buch nehmen die Autorinnen zum Anlass für Gedanken über Möglichkeiten Leid, Gemeinschaft und Überlebensstrategien von Frauen zu überliefern, deren prekärer Status als Opfer des Nazi-Regimes die Spuren ihrer Erfahrungen spezifischen historiografischen Verunsichtbarungen preisgebe. Während heroische Erzählungen über den aktiven kämpferischen Widerstand von Männern gegen den Faschismus in den Gründungsmythos der Sowjetunion Eingang gefunden hätten, seien die unter dem Nationalsozialismus erlittene Gewalt, die Zeuginenschaft und Überlebensstrategien von Frauen in der sowjetischen Nachkriegsgesellschaft als potenzielle Bedrohung des staatlichen Legitimationsnarrativs einer Gesellschaft der Helden (nicht der Opfer) in Zweifel gezogen und denunziert worden. Das Freundschaftsalbum, das persönliche Nachrichten der Ermutigung, der Erinnerung, der Aufopferung und der Freiheit sowie die vollen Namen der mit Viktorija inhaftierten Frauen enthält, ist laut Kovačič und Prieto Blanco als Medium der Subjektivierung nicht nur ein Gegendokument zur entmenschlichenen Bürokratie des Nazi-Regimes, es ist zugleich selbst ein Mittel der Resilienz,

das Trost und Zugehörigkeit spendet und das erfahrene Trauma und Grauen erinnert. Diese Funktion als affektiver ›Container‹ und Medium der Sorge, so Kovačič und Prieto Blanco, entfalte sich auch im intergenerationalen Transfer der Post-Memory. So ermögliche die Materialität des Buches als Spurensicherung des Überlebens laut Kovačič und Prieto Blanco auch eine Post-Resilienz der Empathie und der Gemeinschaft.

Wie die Beiträge zeigen, greift die Autorität des Dokumentarischen wirklichkeitskonstituierend in die Konfliktfelder von Identität und Geschlecht, Politik und Geschichte ein und betrifft damit Fragen von Sexismus, Nationalismus und Rassismus. Mit Hilfe des Gegen\Dokumentarischen können diese gegenwärtigen dokumentarischen Prozesse und Ansprüche adressiert, problematisiert und analysiert werden.

An dieser Stelle möchten wir uns als Herausgeber_innen dieses Tagungsbandes bei allen Beitragenden herzlich für ihre Bereitschaft bedanken, mit uns die Anstrengung zu unternehmen, den Geltungs- und Gegenstandsbereich, aber auch die Grenzen des Dokumentarischen auszuloten.

Zudem bedanken wir uns bei der Research School der Ruhr-Universität Bochum für die Förderung der dieser Publikation vorausgehenden Tagung GEGEN\ DOKUMENTATION vom 8.–10.11.2018 und bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) für die finanzielle Unterstützung der Herausgabe des Bandes. Ferner bedanken wir uns bei den Mitarbeiter_innen des Kubus der Situation Kunst Bochum, in deren Räumlichkeiten wir die Freude hatten, unsere Tagung auszurichten. Unser Dank gilt auch den Kollegiat_innen des DFG-Graduiertenkollegs 2132 »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« für die gemeinsame inhaltliche und organisatorische Konzeption der Tagung. Nicht zuletzt bedanken wir uns herzlich bei den Koordinatorinnen des Kollegs Dr. Julia Eckel und Dr. Raphaela Knipp sowie bei den studentischen Hilfskräften Judith Franke, Nicole Hetmanski und Katharina Weitkämper für ihren unermüdlichen Einsatz bei der Organisation der Tagung. Außerdem danken wir Giulia Nemann für die tatkräftige Unterstützung beim Korrektorat dieses Sammelbandes.

Literatur

- Allerkamp, Andrea/Orozco, Pablo/Witt, Sophie: *Gegen/Stand der Kritik*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2015.
- Blas, Zach/Gaboury, Jacob: »Biometrics and Opacity: A Conversation«, in: *Camera Obscura* 31/2 (2016), 155–165.
- Deleuze, Gilles: *Die Methode der Dramatisierung*, in: Ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953–1974*, hg. v. David Lapoujade, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 139–152.

- Foucault, Michel: Was ist Kritik?, übers. v. Walter Seitter, Berlin: Merve 1992.
- Glissant, Édouard: For Opacity, in: Ders., Poetics of Relation, übers. v. Betsy Wing, University of Michigan: University of Michigan Press 1997.
- Keenan, Thomas/Weizman, Eyal: Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics, Berlin: Sternberg Press 2012.
- Nichols, Bill: Introduction to Documentary, Bloomington: Indiana University Press 2010 [2001].
- Ramelsberger, Anette et al. (Hg.): Der NSU-Prozess. Das Protokoll, 4 Bde., München: Verlag Antje Kunstmann 2018.
- Ramelsberger, Anette et al. (Hg.): Der NSU-Prozess. Das Protokoll, 2 Bde., Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2019 (= Schriftenreihe Bd. 10372).
- Schauerte, Eva/Vehlken, Sebastian: Faktizitäten. Einführung in den Schwerpunkt, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft (zfm) 19 (2/2018), S. 10–20.
- Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Karin Gludovatz (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien: Verlag für Moderne Kunst 2006, S. 91–109, hier S. 91–94.
- Weizman, Eyal: Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability, New York: Zone Books 2017.

Onlinequellen

- Biermann, Kai/Grunert, Johannes/Polke-Majewski, Karsten/Schönián, Valerie/Thurm, Frida/Eckert, Till: Wurden in Chemnitz Menschen gejagt?, <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2018-09/chemnitz-video-sachsen-hans-georg-maassen-verfassungsschutz-angriff-mob-fakten> vom 07.09.2018.
- <https://www.borderviolence.eu/about/>
- <https://www.change.org/p/hessischer-landtag-geben-sie-die-nsu-akten-freinsuakten-luebcke-hanau>
- <https://drive.google.com/file/d/19xT-lJtsUXSkDwobi6Wz2t7MzCwKSV31T/edit>
- Eckert, Till: Nach viralem Video: Das ist die Geschichte des Menschen, der in Chemnitz von einem Neonazi gejagt wurde, <https://ze.tt/nach-viralem-video-das-ist-die-geschichte-des-menschen-der-in-chemnitz-von-einem-neonazi-gejagt-wurde/> vom 30.08.2018.
- <https://www.documenta14.de/de/public-programs/927/das-parlament-der-koerper>
- <https://forensic-architecture.org/about/agency>
- www.general-assembly.net
- Gensing, Patrick: Keine Indizien für Fälschung, <https://www.tagesschau.de/faktenfinder/inland/maassen-video-chemnitz-101.html> vom 07.09.2018.

- Steyerl, Hito: Dokumentarismus als Politik der Wahrheit, 2003, <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/de>
- Sydow, Christoph: Behauptung ohne Beleg, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/chemnitz-hans-georg-maassens-behauptung-im-faktencheck-a-1227096.html> vom 07.09.2018.
- <https://threadreaderapp.com/thread/1037850602099953665.html>
- <https://twitter.com/azeckenbiss/status/1033790392037199873>
- Wagner, Fred: Counter-documentaries. When subjects of investigation go on the attack, in: The Guardian, <https://www.theguardian.com/film/2015/may/04/counter-documentaries-louis-theroux-church-of-scientology> vom 04.05.2015.
- Wienand, Lars: Das Video aus Chemnitz im Faktencheck, https://www.t-online.de/nachrichten/deutschland/gesellschaft/id_84411108/maassen-bezweifelt-hetzjagd-in-chemnitz-t-online-prueft-echtheit-des-videos.html