

ecm

di:'angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

Master Thesis

ecm – exhibition and cultural communication management 2006-2008

Das Dilemma mit der Wirklichkeit

Über den Umgang mit dokumentarischem Material in Ausstellungen
zeitgenössischer Kunst

Mag. Franz Jud

Wien, im Oktober 2008

Betreut von Luisa Ziaja und Nora Sternfeld, MA

Abstract

Ausgehend vom „documentary turn“ im Kunstfeld untersucht die folgende Arbeit die Auswirkungen dieser Entwicklung auf das Medium Ausstellung. Während sich ein Großteil der bisherigen Debatten auf die Integration dokumentarischer Strategien in die künstlerische Praxis konzentrierte, möchte ich die Aufmerksamkeit auf das Kuratieren von Kunstausstellungen lenken. Was bedeutet es für KuratorInnen, Dokumente in Kunstausstellungen zu präsentieren? Welche Potenziale und Gefahren lauern hinter diesem Schritt? Was sind die Auswirkungen auf die Aufmerksamkeitsökonomie des Publikums? Die zentrale Frage ist letztlich, ob das Kuratieren von Dokumentarischem nur eine weitere Strategie darstellt, die Wahrheit des Politischen abzubilden, oder ob dokumentarische Formen in Ausstellungen das Potenzial haben, die bestehende Politik der Wahrheit in Frage zu stellen und sogar zu verändern.

Based on the “documentary turn” which has affected the art world in the last decades this paper investigates in the implications of this development for art exhibitions. Whereas until now debates have in large part focused on the integration of documentary strategies into artistic practice, I’d like to shift the attention to evaluating the repercussions on curating. What in fact does it mean to integrate documents into art exhibitions? Which effects does this shift of presentation have on the audience? What potentials and dangers does one have to deal with? The crucial question is ultimately whether curating documentary exhibitions is just another mode of depicting a truth of the political or whether it has the potential to defy and even change the dominant politics of truth.

Inhaltsverzeichnis

Looking Again: Dokumentarische Verhandlungsräume	4
1. Aspekte des Dokumentarischen	12
1.1. Was heißt „dokumentarisch“?	13
1.2. Politik der Wahrheit	18
1.3. Fragen der Repräsentation	23
1.3.1. Die Unzertrennlichen – „Wirklichkeit“ und Bild	23
1.3.2. Strategien des Abstands	27
1.3.3. Der schwierige Umgang mit den Bildern	28
1.4. Echt (und) wahr? – Mythos Authentizität	33
2. Dokumentarismen ausstellen	38
2.1. Der „documentary turn“ im Kunstfeld	41
2.1.1. Künstlerische Praxis im Wandel	43
2.1.2. Dokumentarismus und Journalismus	47
2.1.3. Authentifizierung und Reflexivität	51
2.1.4. Dokumentarismen als globale Bildsprache?	57
2.2. Dokumentarismen im Medium Ausstellung	61
2.2.1. Displayfragen	62
2.2.2. The Power of Installation	66
2.3. Das Dokumentarische kuratieren	71
3. Kuratieren im erweiterten Feld der Kultur	77
3.1. Die postkoloniale Konstellation	79
3.2. Probleme postkolonialen Ausstellens	82
3.3. <i>The Short Century</i> – Kunst, Geschichte, Dokument	87
3.4. <i>Documenta11</i> – Die Gegenwart dokumentieren	97
3.5. Archive Fever – Strategien des Archivierens	107
Conclusio: Dokumentarisches Kuratieren	114
Anhang	
Literaturverzeichnis	118
Abbildungsverzeichnis	124
Dank	125
Lebenslauf	126

Looking Again: Dokumentarische Verhandlungsräume

Berlin im Frühjahr 2001: Im Martin-Gropius-Bau läuft die Ausstellung *The Short Century. Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen in Afrika 1945–1994*. Gleich nach Betreten des ersten Raums wird man mit sechs Monitoren konfrontiert, auf denen Dokumentarfilme über herausragende Persönlichkeiten des Befreiungskampfes in verschiedenen afrikanischen Staaten (von links nach rechts: Tansania, Ghana, Kenia, Kongo, Nigeria, Senegal) laufen – der Ton ist dabei wechselweise auf einen Monitor geschaltet. Hinter einem Aufbau aus Plexiglas mit integrierten Bildschirmen kann man oberhalb in roter Schrift vier Zitate der Befreiungskämpfer Kwame Nkrumah, Patrice Lumumba, Alioune Diop und Frantz Fanon lesen, welche die Befreiung und Selbstverwaltung afrikanischer Staaten fordern. Neben den Dokumentarfilmen finden sich in diesem Raum vor allem literarische Erzeugnisse:



Abbildung 1:
Ausstellungsansicht, *The Short Century*,
Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2001



Abbildung 2:
Ausstellungsansicht, *The Short Century*,
Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2001

In einer Vitrine sind Bücher und Magazine ausgestellt (Poesie und Prosa afrikanischer AutorInnen, Kongressberichte, Titelstorys über Afrika im *LIFE*-Magazin und in *Paris Match*, dazu politische Schriften), an den Wänden hängen Wahlplakate und Titelbilder der südafrikanischen Lifestyle-Zeitschrift *DRUM*. Auf zwei Tischen im Raum liegen Ausstellungskataloge und Bücher rund um das Thema Afrika zur Ansicht bereit.

Sitzgelegenheiten fehlen allerdings. Ergänzt wird das Vermittlungsangebot noch durch einen Computer, der jedoch nicht sein volles

Potenzial als multimediales Werkzeug ausschöpft, sondern wie so oft nur Informationen bietet, die ohnehin durch den Ausstellungsfolder und den ausführlichen Katalog mühelos zu erschließen sind.¹

Eine genaue Beschreibung der Ausgangssituation ist ein lohnendes Unterfangen, unter anderem deswegen, weil sich anhand von *The Short Century* ein Paradigmenwechsel im Umgang mit dokumentarischem Material veranschaulichen lässt. Das KuratorInnenteam² rund um Okwui Enwezor hat ein komplexes kulturelles Archiv des afrikanischen Postkolonialismus zusammengetragen, das historische Dokumente mit zeitgenössischen künstlerischen Positionen verbindet oder auch konfrontiert. Auf der Ebene der Präsentation hinterfragt das gleichberechtigte Nebeneinanderstellen von Dokumenten und Kunstwerken mit einem Mal die Hierarchie traditioneller Zeigesysteme und trägt gleichzeitig dazu bei, kuratorische Praxen an der Schnittstelle zwischen Kunst- und kulturhistorischen Ausstellungen zu reformulieren. Mit dem Zusammenrücken künstlerischer und kuratorischer Profile seit den 1970er Jahren,³ wendeten nicht nur KünstlerInnen verstärkt kuratorische Strategien an, sondern auch KuratorInnen bedienten sich umgekehrt in zunehmendem Maße künstlerischer Verfahren. In diesem Zusammenhang muss hinzugefügt werden, dass dokumentarische Strategien seit Anfang der 1990er Jahre zu den wichtigen Kennzeichen der Gegenwartskunst zählen, die von der *documenta X* und vor allem der *Documenta11* allmählich in den Mainstream integriert wurden.⁴

¹ <http://www.universes-in-universe.de/africa/short-cent/index.htm> (12.06.2008) bietet einen gut aufgearbeiteten Ausstellungsrundgang; der reich illustrierte Katalog zur Ausstellung hingegen vernachlässigt Ausstellungsansichten zugunsten der Repräsentation von einzelnen Kunstwerken. Mehr zur Ausstellung in Kapitel 3.1.

² Als Co-Kuratoren der Ausstellung fungierten Rory Bester, Lauri Firstenberg, Chika Okeke und Mark Nash. Es handelte sich um ein Projekt des Münchner Museum Villa Stuck in Zusammenarbeit mit dem Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Präsentiert wurde die Ausstellung im Berliner Martin-Gropius-Bau. Anschließend wanderte die Ausstellung in die USA weiter, wo sie in Chicago (Museum of Contemporary Art) und in New York (P.S.1 Contemporary Art Center und Museum of Modern Art) gezeigt wurde.

³ Den Übergang vom singulären Kurator zu kollaborativen kuratorischen Praxen der Gegenwart beleuchtet Kapitel 2.3. genauer. Als zeitgenössisches Beispiel verweise ich auf das seit 1992 von Delhi aus agierende Raqs Media Collective bestehend aus Monica Narula, Jeebesh Bagchi und Shuddabrata Sengupta (<http://www.raqsmediacollective.net>).

⁴ Abgesehen von weiteren Großausstellungen wie diversen Biennalen oder der *Manifesta*, die oft eine Vielzahl an dokumentarischen Positionen zeigt(t)en, manifestiert(e) sich der „documentary turn“ besonders in folgenden Kunstausstellungen: *based upon TRUE STORIES* (2003) kuratiert von Catherine David und Jean-Pierre Rehm im Rotterdamer Witte de With; *After the News* (2003) kuratiert von Carles Guerra im CCCB Barcelona; *Es ist schwer das Reale zu berühren* (2003) kuratiert von Søren Grammel im Kunstverein München – heute als Videoarchiv im Grazer Kunstverein zugänglich; *Experiments with Truth* (2004/2005) kuratiert von Mark Nash im Fabric Workshop and Museum, Philadelphia; *Making History. Art and Documentary in Britain from 1929 to Now* (2006) kuratiert von

Die verstärkte Hinwendung zum Dokumentarischen in der Kunst ging einher mit einer Re-Politisierung künstlerischen Arbeitens: soziale, politische, ökonomische oder ökologische Problemstellungen rückten dabei in den Vordergrund. Gleichzeitig hinterfragten KulturproduzentInnen immer häufiger die Auswirkungen globaler Netzwerksysteme. Im Kontext institutionskritischer Praxen wurden Formen der 1970er Jahre wiederbelebt, die auf Praktiken wie Recherche oder journalistischen Techniken gründeten und die Krise der Repräsentation zu überwinden suchten, denn die visuelle Reproduktion der Welt war seit den dekonstruktivistischen Ansätzen der Postmoderne und seit dem Zusammenbruch des kommunistischen (Repräsentations-)Systems selbst in eine Krise geraten.⁵

Oft wird diese Hochkonjunktur⁶ des Dokumentarischen auch im Zusammenhang mit verstärkt auftretenden politischen und sozialen Krisensituationen (Irakkrieg, Einmarsch westlicher Truppen in Afghanistan, Arbeitslosigkeit, Migrationskonflikte, Verteilungskämpfe, Rechtsruck etc.) gesehen, wobei der Anschlag auf das World Trade Center in diesem Denken einen Krisenhöhepunkt markiert. Von diversen Medien-Netzwerken eingesetzte (pseudo-)dokumentarische Verfahren (Reality-TV, Doku-Soaps, Doku-Fiction, Re-Enactments, Blogs etc.) verstärken nicht nur die „Sichtbarkeit“ dieser Krisen; sie führen uns auch die einfache Manipulierbarkeit von Informationen vor Augen, ebenso wie sie über das Potenzial verfügen, Authentizitätsdebatten zu stimulieren.⁷

Dokumentarismus basiert auf der Idee, den/die ZuschauerIn direkt mit einer Wirklichkeit bzw. einem Ereignis zu konfrontieren, das unabhängig von der Vermittlungsleistung der Dokumentation zu bestehen scheint. Dieser Ansatz steht allerdings in Gegensatz zu einem – vielleicht noch nie so stark in der Gesellschaft verbreiteten – allgemeinen Bewusstsein für die Vermitteltheit jeder Darstellung von Ereignissen. Die Dokumentation zeigt nie das Reale selbst, aber sie bedient sich einer Rhetorik des Realen; einer in die Sprache des Mediums übersetzten

Tanya Barson in der Tate Liverpool; ein aktuelles Beispiel ist die Ausstellung *Come and Go: Fiction and Reality* (2008) kuratiert von Christine Van Assche in der Gulbenkian Foundation, Lissabon.

⁵ Vgl. Stella Rollig, Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren, in: Marius Babias, Achim Könneke (Hg.), Die Kunst des Öffentlichen, Amsterdam, Dresden 1998, S. 12–27.

⁶ Dementgegen können Kritiker wie Holger Kube Ventura in der zeitgenössischen Kunst keinen Trend zum Dokumentarischen ausmachen. Vielmehr handle es sich um eine verhältnismäßige Quantität an Foto- und Videoarbeiten, die inhaltlich weniger politisch ausgerichtet als einem Kontextualismus verpflichtet seien. Vgl. Martha Rosler u. a., Umfrage: Dokumente sprechen nicht. Stimmen zu alten und aktuellen Dokumentarismen in der Kunst, in: Texte zur Kunst, 13. Jg, Heft 51, Nichts als die Wahrheit, Berlin 2003, S. 99. In Kapitel 2.1. werden wir die Gelegenheit haben, diese These genauer zu diskutieren.

⁷ Vgl. ebenda, S. 94.

Darstellungsweise der Wirklichkeit. Diese Rhetorik bezieht sich nicht allein mehr auf Formate der Information. Vielmehr steht sie in einem wechselseitigen Austauschverhältnis mit Formaten der Fiktion und der Unterhaltung an zentraler Position.⁸

Anhand dieser kursorischen Eingangsüberlegungen möchte ich verdeutlichen, in welchem Ausmaß zeitgenössische Diskurse vom Dokumentarischen durchdrungen sind bzw. wie viele Berührungspunkte oder Überlagerungen es über das Kunstfeld hinaus mit Diskursen von Politik, Recht, Geschichte, Journalismus etc. gibt, denn in jedem Fall entstehen Dokumentationen in gesellschaftlichen Kontexten und sind darin eingebettet. Dementsprechend greift meiner Meinung nach der Versuch, das Dokumentarische auf formale Kriterien zu reduzieren und ausschließlich innerhalb der Grenzen des ästhetischen Feldes zu diskutieren, zu kurz, wenn nicht auch jene Verhandlungsräume mit den Diskursen des Politischen, Sozialen und Kulturellen berücksichtigt werden, in welchen das Dokumentarische ebenfalls ein bedeutendes Kommunikationsmittel darstellt. Ähnlich argumentiert der Filmkurator Mark Nash, wenn er dem Dokumentarischen, aufgrund seiner Fähigkeit zur Wahrheitsproduktion, den Status eines Meta-Diskurses zuerkennt: „Documentary, however loosely we understand the word, has become almost a privileged form of communication in recent years, providing a meta-discourse that guarantees the truth of our political, social and cultural life.“⁹

In diesem Sinn möchte ich in meiner Arbeit das Dokumentarische im Feld der Visual Culture¹⁰ näher diskutieren. Dafür werde ich zunächst versuchen, eine Begriffsbestimmung des Dokumentarischen vorzunehmen, um dann dokumentarische Verfahren im Rahmen einer „Politik der Wahrheit“¹¹ zu untersuchen. Verbunden mit dieser Fragestellung sind auch Probleme der Wahrheit,

⁸ Als konkretes Beispiel lässt sich an dieser Stelle der von Neil Postman eingeführte Begriff des *Infotainment* nennen, der die unterhaltsame Vermittlung von Information beschreibt.

⁹ Mark Nash, *Reality in the Age of Aesthetics*, in: *Frieze*, Issue 114, April 2008, http://www.frieze.com/issue/print_article/reality_in_the_age_of_aesthetics/ (12.06.2008).

¹⁰ Unter Visual Culture verstehe ich die Erweiterung des einseitig historischen Paradigmas der Kunstgeschichte durch eine gegenwartsorientierte Bildwissenschaft. Neben einer medien-spezifischen Revision der formalen Bild-diskussion müssen in die Analyse der Bilder auch kultursoziologische Aspekte (wie etwa feministische, postkoloniale und queere Visualitäten) miteinbezogen werden. Siehe dazu beispielsweise: Irit Rogoff, *Studying Visual Culture*, in: Nicholas Mirzoeff (Hg.), *The Visual Culture Reader*, London 1998, S. 14–26 bzw. die Arbeiten von W. J. T. Mitchell.

¹¹ Der von Michel Foucault eingeführte Begriff wurde von Hito Steyerl im Rahmen der Dokumentarismusdebatte aktualisiert: Siehe: Hito Steyerl, *Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, in: *Springerin*, Bd IX, Heft 3, 2003, S. 19.

Fragen der Repräsentation und der Authentizität, die wiederum mit einem erneuerten Interesse an der Darstellung von Wirklichkeit vor dem Hintergrund globaler Machtverhältnisse innerhalb und außerhalb des Kunstfeldes verknüpft sind. Im Kunstfeld lässt sich laut Hito Steyerl eine bislang theoretisch wenig bearbeitete „Zone der Überlappung von Videokunst, Kino, Reportage, Fotoessay und anderen Formen“¹² orten, mit der ich mich im zweiten Kapitel dieser Arbeit beschäftigen möchte. Mein Interesse gilt aber weniger den Fragen nach Repräsentation noch dem Verhältnis zwischen Realität und Fiktion in der Kunst als vielmehr ihrem wechsellagernden Verhältnis zu dokumentarischen Verfahren. Ich möchte zeigen, wie diese als Authentifizierungsstrategien im Rahmen künstlerischer und kuratorischer Praxis eingesetzt werden können und untersuchen, welche Potenziale vorhanden sind, die vermeintliche Faktizität des Dokuments zu unterlaufen.

In einem zweiten Schritt interessiere ich mich für den Einsatz des Dokumentarischen im Medium Kunstaussstellung¹³, vor allem wenn – wie im zu Beginn angeführten Beispiel – so unterschiedliche Materialien wie Dokumente und Kunstwerke nebeneinander präsentiert werden. Welche Überlappungen, Parallelisierungen bzw. Verschiebungen von Hierarchien werden durch diese künstlerische bzw. kuratorische Praxis in Gang gesetzt? Welche Auswirkungen hat dies auf das kuratorische Arbeiten? Im Zentrum meiner Untersuchung steht also die Frage nach etwaigen Rückkopplungen des „documentary turn“ auf die kuratorische Praxis, wobei ich meine Recherche im Besonderen auf drei Ausstellungen von Okwui Enwezor eingrenzen möchte. Der 1963 im nigerianischen Kalaba geborene und seit 1983 in den USA lebende Kurator und Autor hat, so meine These, mit *The Short Century*, der *Documenta11* und mit *Archive Fever* einen Paradigmenwechsel im spannungsgeladenen Umgang mit dokumentarischem und künstlerischem Material vollzogen. Mit anderen Worten hat er die Forderungen der Cultural Studies und der postkolonialen Theorie in den Ausstellungskomplex übersetzt und im Kunstfeld seit Anfang der 1990er Jahre verstärkt auftretende dokumentarische Verfahrensweisen zu kuratorischen Strategien gemacht und somit in den Ausstellungs-Mainstream integriert. In diesem Sinn veranschaulichen die hier ausgewählten Ausstellungen Enwezors das komplexe Verhältnis zwischen dokumentarischen Formen und

¹² Steyerl, *Politik der Wahrheit*, a.a.O., S. 18.

¹³ Ich konzentriere mich hier auf Dokumente in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, weil ich mich besonders für die dabei entstehenden Überschneidungen interessiere. Ganz andere Dimensionen tun sich selbstverständlich beim Einsatz von Dokumenten in kulturhistorischen Ausstellungen auf, dessen ausreichende Behandlung den Rahmen dieser Arbeit allerdings sprengen würde.

kuratorischen Praxis auf beispielhafte Weise und bieten darüber hinaus die Gelegenheit, Verschiebungen im Feld der Ausstellungspraxis nachvollziehbar zu machen.

In der Literatur fehlt es nach wie vor an einer umfassenden Theorie des Dokumentarischen, nicht zuletzt aufgrund seiner vielfältigen Aspekte und Gebrauchsweisen. Aus diesem Grund diskutiert ein Großteil der AutorInnen das Dokumentarische innerhalb seiner beiden Hauptdisziplinen Film und Fotografie. Das Interesse einer Mehrheit von ForscherInnen zu diesem Thema beschränkt sich auf die Untersuchungen einzelner künstlerischer Arbeiten bzw. auf die Auseinandersetzung mit dokumentarischen Strategien im Wechselverhältnis zu anderen künstlerischen Verfahrensweisen. Fragen der Repräsentation, d.h. wie oder mit welchen Mitteln Wirklichkeit durch Fotografie, Video oder Film wiedergegeben wird, und das Wechselspiel zwischen Realität und Fiktion dominieren zumeist auch die Feuilletons, wenn das „Genre Dokumentation“ – sei es in der Fotografie oder im Film – besprochen wird. Im Gegensatz dazu begreifen die Texte von Bill Nichols, Hito Steyerl und John Tagg das Dokumentarische nicht primär als Stilmittel, sondern als eine über das Kunstfeld hinausgehende Praxis und machen auf die dahinter liegenden politischen und gesellschaftlichen Machtverhältnisse aufmerksam.¹⁴

AutorInnen wie Michael Renov¹⁵ und Elisabeth Cowie¹⁶ vertreten eine psychoanalytische Lesart des Dokumentarischen, begründet in einem Begehren nach Realität, eine Dimension jedenfalls, die in den Diskussionen oft zu kurz kommt, denn dokumentarische Formen operieren nicht nur auf einer reflexiven, sondern auch auf einer nicht zu vernachlässigenden emotionalen Ebene.

Zu den theoretischen Grundlagen meiner Arbeit zählt neben Michel Foucaults Analytik der Macht, die die Verflechtungen von Macht, Wissen, Wahrheit und Subjekt hervorhebt, Serge Daney's Unterscheidung zwischen dem Bild und dem Visuellen, in welcher er zwischen dem Sehen von Bildern und dem bloßen Erfassen und Registrieren von visuellen Informationen unterscheidet.¹⁷ Tatsächlich spielt die

¹⁴ Siehe hierzu: Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indianapolis 1991; Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien 2008 (republicart 8); John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Basingstoke 1988.

¹⁵ Siehe Michael Renov (Hg.), *Theorizing Documentary*, New York, London 1993

¹⁶ Siehe Elisabeth Cowie, *Dokumentarische Kunst: das Reale begehren, der Wirklichkeit eine Stimme geben*, in: Karin Gludovatz, *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2004 (Reine Theorie 1), S. 15–42.

¹⁷ „Ein ‚Bild‘ nenne ich etwas, das sich noch immer auf eine Seherfahrung stützt, und ‚visuell‘ nenne ich die optische Bestätigung des Vorgehens von Mächten (technologischer, politischer, militärischer

Debatte über das Wesen und das Funktionieren der zeitgenössischen Bilder eine große Rolle beim Aufkommen dokumentarischer Formen. Daney hebt das Bild als etwas Spezifisches hervor, das auf etwas anderes außerhalb des Bildes verweist, dabei aber nicht alles Preis gibt, im Gegensatz zu einer undifferenzierten Bilderflut, die alle Qualitäten und Widersprüche des Bildes in einem Strom des Visuellen auflöst. Als nicht weniger wichtig für den Umgang mit dokumentarischen Bildern möchte ich die Texte von KünstlerInnen und TheoretikerInnen wie Victor Burgin, Martha Rosler, Allan Sekula, Abigail Solomon-Godeau bezeichnen, indem sie sich der reduktiven Betrachtungsweise des Dokumentarischen unter rein ästhetischen Prämissen widersetzen. Der Kanonisierung dokumentarischer Werke in den ontologischen Kategorien der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung setzen diese AutorInnen ein Verständnis von Dokumentation als historischer Signifikationspraxis entgegen, das immer auch die historischen Rahmenbedingungen der Entstehung mitdenkt. Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, dass dokumentarische Verfahren auch von ideologischen Konzepten wie „Race“, „Gender“ und „Class“ durchdrungen sind.¹⁸ Wie Hito Steyerl anmerkt, hat die Wahrheit immer auch ein Geschlecht, einen sozialen und geografischen Ort und eine Farbe¹⁹ – eine Tatsache, die nur allzu leicht übersehen wird, die aber in vielen Fällen zur Exklusion von der Wahrheit führen kann.

Schließlich sind die Texte von Irit Rogoff ein wichtiger Referenzpunkt dieser Arbeit, vielleicht weniger auf der inhaltlichen Ebene, aber schon eher dann, wenn es im Rahmen der Visual Culture darum geht, vorgefasste Standpunkte zu verlassen, althergebrachte Dichotomien aufzubrechen und die Grenzen der eigenen Disziplin zu überschreiten in Richtung beispielsweise einer „Criticality“.²⁰

Art oder in der Werbung), das als Kommentar nur ein ‚Alles kapiert!‘ hervorrufen will. Offensichtlich betrifft das Visuelle die Sehnerven, jedoch entsteht dabei nicht sogleich ein Bild. Die Andersheit ist, so denke ich, unerlässliche Bedingung für ein Bild.“ Zitat aus Serge Daney, Vor und nach dem Bild, in: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), Politics-Poetics. Das Buch zur documenta X, Ostfildern-Ruit 1997, S. 610.

¹⁸ Ich übernehme hier die Terminologie aus dem Angloamerikanischen, um zu verdeutlichen, dass feministische, queere und postkoloniale KritikerInnen die Begriffe in diesen Sprachen geprägt haben und durch eine eventuelle Übersetzung ins Deutsche viel von der ursprünglichen Komplexität der Begriffe verloren gehen würde.

¹⁹ Vgl. Hito Steyerl, Die Farbe der Wahrheit. Dokument, Dokumentarismus, Dokumentalität. Probleme des Dokumentarischen im Kunstfeld, Dissertation Akademie der bildenden Künste Wien 2003, S. 29.

²⁰ In Rogoffs quasi evolutionärem, dreistufigem Modell der Kritik, nach welchem die Begriffe „criticism“, „critique“ und „criticality“ auf spezifisch historische Gegebenheiten Bezug nehmen, versteht sich „criticality“ nicht als reines Werkzeug kritischen Urteilens, sondern als potentielles kulturelles Erkenntnisinstrument der Gegenwart: „The more current phase of cultural theory, which I am calling ‘criticality’ (perhaps not the best term but the one I have at my disposal for the moment), is taking shape through an emphasis on the present, of living out a situation, of understanding culture as a

Mit dieser Arbeit habe ich mir zusammenfassend das Ziel gesetzt, die Bedeutung dokumentarischer Verfahrensweisen für die zeitgenössische kuratorische Praxis anhand von drei Ausstellungen Okwui Enwezors exemplarisch zu beleuchten. Das Dilemma des Dokumentarischen, das in seiner Gespaltenheit zwischen einer Wiedergabe der Wirklichkeit „so wie sie ist“ und der Erkenntnis von der Konstruiertheit aller Bilder liegt, verstehe ich dabei als kuratorisches Potenzial, gegenwärtige Bild- und Blickregime zu hinterfragen, gegenläufiges Wissen zu produzieren und – nicht zuletzt – die BetrachterInnen mit dem Medium Ausstellung emotional zu involvieren.

series of effects rather than of causes, of the possibilities of actualising some of its potential rather than revealing its faults.” Darüber hinaus negiert Rogoffs „Criticality” zurecht die Illusion, es gäbe einen privilegierten Standpunkt der Kritik außerhalb ideologischer und diskursiver Formationen zugunsten der Feststellung, dass wir selbst auch immer Teil der von uns geübten Kritik sind: „ In ‘criticality’ [we are] able to analyse and unveil while at the same time sharing and living out the very conditions which we are able to see through.” Beide Zitate aus: Irit Rogoff, What is a Theorist?, in: <http://www.kein.org/node/62> (02.05.2008). Siehe dazu auch: Rogoff, *Studying Visual Culture*, a.a.O., S. 14–26.

1. Aspekte des Dokumentarischen

In der Einleitung habe ich Begriffe wie „Dokument“, „Dokumentation“, „Dokumentarismus“, „dokumentarische Verfahren und Strategien“ verwendet. Allein, diese scheinbar synonymen Begriffe sind nicht identisch, sondern beleuchten unterschiedliche Facetten des dokumentarischen Komplexes. Bevor wir uns in diesem Kapitel drei unterschiedlichen Aspekten des Dokumentarischen im Rahmen einer „Politik der Wahrheit“ zuwenden, möchte ich zunächst eine Begriffsklärung vornehmen. Dieses Kapitel schafft so etwas wie ein Begriffsinventar, mit welchem es sich in der Folge gut operieren lässt. Verdeutlichen möchte ich vor allem den Unterschied zwischen „Dokument“ und „dokumentarischer Form“, aber auch die Schwierigkeiten bei der genauen Definition des letzteren. Wir werden sehen, dass die zeitgenössischen Theorie davon abgegangen ist, das Dokumentarische als charakteristische Essenz zu formulieren. Vielmehr sind es heute die unterschiedlichen Gebrauchsweisen und Aspekte der Rezeption, die das Dokumentarische definieren, wobei die darin verhandelten Konzepte von „Wahrheit“ eine besondere Rolle spielen. Deutlich hervortreten werden dabei Zweifel und Ungewissheit als zentrale Momente im Umgang mit dokumentarischem Bildmaterial,²¹ denn die Grenzen zwischen Welt und Bild, Ereignis und Abbild, sowie zwischen BeobachterIn und Beobachtetem verschwimmen zusehends. Angesichts dieser Unsicherheit bilden Fragen der Repräsentation, also wie und ob sich Wirklichkeit in dokumentarischen Bildern (überhaupt) wiedergeben lässt, den Kern dieses Kapitels. Daran schließt eine Untersuchung des authentischen Potenzials von dokumentarischen Verfahren, denn das Oszillieren zwischen Echtheit und Konstruiertheit erweist sich als weiterer bedeutsamer Aspekt in der Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen.

²¹ Steyerl spricht in diesem Zusammenhang in Anlehnung an Heisenbergs quantenphysikalische These von einem „dokumentarischen Unschärfeprinzip“. Siehe dazu das erste Kapitel in: Steyerl (2008), Die Farbe der Wahrheit, a.a.O., S. 7–16.

1.1. Was heißt „dokumentarisch“?

Etymologisch gesehen stammt der Begriff „Dokument“ vom lateinischen „documentum“ ab, der seit Mitte des 16. Jahrhunderts in der deutschen Sprache Verwendung findet. Das zugrunde liegende lateinische Verb „docere“ hat die Bedeutung von „lehren“, „unterrichten“ bzw. „nachweisen“.²² Der belehrende Aspekt des Dokuments spielt heute eine eher untergeordnete Rolle, auch wenn Dokumente nach wie vor zur Instruktion oder Aufklärung eingesetzt werden (zum Beispiel in der medialen Kunstvermittlung in Ausstellungen und Museen). Damit eng verbunden ist der dritte Aspekt des Nachweisens aus dem juristischen Diskurs, der auch die im aktuellen Verständnis gängigen Bedeutungen eines Dokuments als Urkunde oder Beweis hervorbringt, in anderen Worten als Beglaubigung bzw. Beweismittel für Wahrheit. In diesem Sinn ist das Dokument ein Instrument zur Anerkennung oder Durchsetzung von Wahrheitsansprüchen in der Öffentlichkeit. Um Foucault zu paraphrasieren: Im Dokument überschneiden einander Wahrheit, Wissen und Macht, denn es funktioniert nach den geltenden Regeln der Wahrheitsproduktion. Es bleibt allerdings immer die Frage zu stellen, wer Zugang zu Dokumenten hat und sie zu welchem Zweck einsetzt.

Auch wenn der universelle Glaube an die Wahrheit der von der Kamera produzierten Bilder im Zeitalter der Digitalisierung verloren gegangen ist, sind Fotografien und Videoaufnahmen weiterhin vor Gericht zugelassene bildliche Beweismittel. Die Kamera bringt Repräsentationen hervor, die Wirkliches in Bildliches übersetzen und eine neue Realität produzieren, der im Rahmen diskursiver Systeme Bedeutung verliehen wird. Daher ist jede Fotografie auch ein Dokument, unabhängig vom Entstehungsgrund (Auftrag, privat oder künstlerisches Interesse), von den Gestaltungsmitteln oder von der Veröffentlichung. Nicht übersehen werden darf allerdings, dass Dokumente oft unbeabsichtigt, also nicht mit dem Ziel in der Zukunft als Dokument zu fungieren, produziert werden und ihre Bedeutung teilweise sehr viel später verliehen bekommen. Der Fototheoretiker Timm Starl resümiert: „Das Dokumentarische jeder Fotografie liegt darin, dass sie auf etwas verweist, das gewesen ist.“²³ Es ist dieser Bezug zu einem Moment der Vergangenheit der dem

²² Vgl. Gerhard Köbler, Deutsches Etymologisches Wörterbuch, Tübingen 1995, S. 88.

²³ Timm Starl, Dokumentarische Fotografie, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 73.

fotografischen Bild – ähnlich einem Schriftstück – den Charakter einer Urkunde verleiht.²⁴

Ein Dokument ist allerdings nicht dasselbe wie das Dokumentarische²⁵, obwohl zwischen den beiden ein komplementäres Verhältnis besteht. Als Kategorie der Bilderzeugung organisiert die dokumentarische Form vielmehr Dokumente innerhalb einer übergeordneten Politik der Wahrheit. Sie konstruiert Öffentlichkeit als politisches Feld und versucht diese durch rhetorische Strategien zu überzeugen bzw. zu indoktrinieren.²⁶

Es ist schwierig, den Begriff des Dokumentarischen genau zu definieren. Einer der Gründe, warum eine enge Definition nicht so einfach möglich ist, sind die unterschiedlichen Konzepte von Wahrheit, die in dokumentarischen Verfahren verhandelt werden. Es macht einen Unterschied, ob wissenschaftliche, juristische oder journalistische Begriffe von Wahrheit zugrunde liegen oder vitalistisch inspirierte Konzepte von (Lebens-)Echtheit oder Authentizität.²⁷ Zudem gibt es nach wie vor keine genreübergreifende Theorie des Dokumentarischen, sodass Fotografie und Film oft auf völlig unterschiedlichen Ebenen diskutiert werden. Für den Dokumentarfilm bringt Bill Nichols diese Problematik folgendermaßen auf den Punkt:

Documentary as a concept or practice occupies no fixed territory. It mobilizes no finite inventory of techniques, addresses no set number of issues, and adopts no completely known taxonomy of forms, styles or modes. The term *documentary* must itself be constructed in much the same manner as the world we know and share. Documentary film practice is the site of contestation and change.²⁸

²⁴ Nur am Rande möchte ich erwähnen, dass Dokumente nicht immer den manifesten Charakter von Objekten annehmen müssen, sondern in Ausnahmefällen durchaus auch performative Qualitäten besitzen können: So geht die deutschsprachige Redewendung „sich etwas hinter die Ohren schreiben“ auf einen mittelalterlichen Rechtsbrauch zurück, wobei den Kindern der Vertragspartner (vor allem bei der Festlegung von Grenzen) Ohrfeigen verabreicht wurden, damit sie auch in der nächsten Generation noch als lebende ZeugInnen aussagen konnten. Diese mnemotechnischen Ohrfeigen sind auch ein interessantes Beispiel für den Zusammenhang zwischen Dokumenten und (körperlicher) Gewalt.

²⁵ Zahlreiche Missverständnisse in den Debatten kann in der deutschen Sprache die synonyme Verwendung der Begriffe der „Dokumentation“ bzw. des „Dokumentarischen“ auslösen, weshalb es sich empfiehlt, wenn immer Begriffsverwirrung herrscht, auf die klare angloamerikanische Unterscheidung der beiden Termini „documentation“ bzw. „documentary“ zurückzugreifen. Im 19. Jahrhundert stellte die Dokumentation einer der frühesten dokumentarischen Funktionen dar, als nämlich KünstlerInnen damit begannen, Fotografien als Erinnerungsstützen anzufertigen.

²⁶ Vgl. Steyerl (2003), Die Farbe der Wahrheit, a.a.O., S. 16.

²⁷ Vgl. ebenda, S. 9.

²⁸ Nichols, Representing Reality, a.a.O., S. 13.

Wie das Zitat veranschaulicht, geht es in der Theorie nicht mehr um die normative Definition des Dokumentarfilms als privilegiertem „objektiven“ und „wahren“ Zugang zu Wirklichkeit. Vielmehr lässt sich eine Tendenz zur Gleichsetzung dokumentarischer und fiktionaler Filme beobachten.²⁹ Indem man das Dokumentarische nicht mehr allein über die Charakteristika von Referenzialität und Authentizität, sondern über die Rezeption, den Gebrauch und die daran geknüpften Diskurspraxen definiert, kann die Frage „Was ist ein Dokumentarfilm?“ ersetzt werden durch die Frage „Wann ist ein Dokumentarfilm?“³⁰

In der Geschichte der Fotografie wird der Terminus „documentary“³¹ erst Mitte der 1920er Jahre gängig, nicht zuletzt, um sich von künstlerischen Tendenzen wie dem Piktorialismus abzugrenzen.³² Diese späte Einführung (immerhin entstanden die ersten Daguerreotypien 1839) des Begriffes in den Jargon der Fotografie verweist darauf, dass die fotografische Praxis bis dahin als etwas aufgefasst wurde, das unweigerlich und ausschließlich eine dokumentarische Funktion erfüllt, ohne den Begriff „Dokumentation“ ausdrücklich zu verwenden.³³

In der Folge erfuhren Dokumentarfotografie und der Dokumentarfilm in der Sowjetunion einerseits, in Großbritannien und den USA andererseits einen Aufschwung, jeweils mit staatlicher Unterstützung, allerdings mit diametral entgegen

²⁹ Ein Vertreter dieser Richtung ist Michael Renov. In seiner Aufzählung fiktionaler Elemente des Dokumentarfilms wird deutlich, wie schwierig es geworden ist, zu differenzieren: “[...] documentary style, structure, and expository strategy are as tropic and figurative in their character as their fictional counterparts. The ‘fictive’ elements [...] include: character ‘construction’; poetic language; emotionalizing narration of musical accompaniment; ‘embedded’ narratives; dramatic arcs; the exaggeration of camera angles; camera distance, or editing rhythms.” Zitat aus Renov (Hg.), *Theorizing Documentary*, a.a.O., S. 9.

³⁰ Vgl. Eva Hohenberger, *Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*, in: dies. (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 2000 (*Texte zum Dokumentarfilm 3*), S. 26.

³¹ John Grierson attestiert dem Film *Moana* seines Kollegen Robert J. Flaherty in einer Besprechung 1926 „documentary value“. Der Film – am treffendsten wohl als Ethnofiktion zu charakterisieren – beschreibt das Leben einiger Südseeinsulaner und ist im Übrigen interessanterweise die erste Dokufiktion der Filmgeschichte. Wie Olivier Ligon anmerkt, ist es wohl kein Zufall, dass man mit Flaherty quasi in Rückschau auf das 19. Jahrhundert den Typus des romantisch-nostalgischen Entdeckers zum Gründungsvater des Dokumentarfilms gemacht hat.

³² John Tagg hat nachgewiesen, dass es im Frankreich des 19. Jahrhunderts bereits eine Unterscheidung gab zwischen dem instrumentellen Gebrauch der Fotografie zum Zwecke der Aufzeichnung und ihrer Funktion als Kunstwerk. Bezeichnenderweise wurde diese schwierige ideologische Aufgabe der Trennung vor Gericht durchgesetzt. Während Fotografien in Gerichtssälen forthin als Beweismittel im Rahmen einer übergeordneten Politik der Wahrheit eingesetzt werden konnten, erhielten Kunstfotografien von nun unter anderem auch einen Wert als Konsumgut und ihr Schöpfer wurde zum kreativen Subjekt. Siehe dazu: Tagg, *The Burden of Representation*. a.a.O., S. 103–117.

³³ Zwar wurde bereits 1894 in Paris die *Association du Musée des photographies documentaires* gegründet und 1906 in Marseille der *Congrès international de la documentation photographique* abgehalten, der Begriff konnte sich aber erst später durchsetzen. Interessanterweise geschah dies dann nicht mehr im Frankreich der künstlerischen Eliten, sondern innerhalb der auf Massenaufklärung mit Hilfe von dokumentarischen Mitteln setzenden britischen Kultur.

gesetzten Ausgangsinteressen. Während die auf einer Montagetechnik beruhende „Faktografie“ Dziga Vertovs das komplexe Feld des Sozialen und Politischen im Hinblick auf die Zukunft mitbestimmen möchte,³⁴ geht es John Grierson im britischen Kontext eher darum, einen Konsens über die Gegenwart zu erzielen und ein in die Krise geratenes gesellschaftliches Ganzes zu konsolidieren.³⁵ Nicht zufällig setzt die paternalistische US-amerikanische „New Deal-Politik“ Dokumentariefotografien mit aufklärerischem Anspruch im Rahmen der *Resettlement Administration* und der *Farm Security Administration* von 1935–42 ein, um so etwas wie einen gesellschaftlichen Konsens zu erzeugen und soziale Einheit in Zeiten von Krise und Konflikt zu bewirken.³⁶

Ein weiterer zentraler Moment in der Begriffsentwicklung des Dokumentarischen ist die Ausstellung *New Documents* im New Yorker MoMA 1967. John Szarkowski, Leiter der Abteilung Fotografie von 1962–91 (in der Anfangszeit gab es noch kaum „KuratorInnen“), fasste den Begriff sehr weit: Von nun an genügte es, den Blick auf bestimmte Erscheinungen richten, gegebenenfalls mit einer gewissen Anteilnahme, jedoch ohne zu theoretisieren.³⁷ Szarkowski resümiert die Intentionen der in der Ausstellung versammelten KünstlerInnen³⁸ so: „Their aim has not been to reform life but to know it.“³⁹ Mit dieser sehr offenen Auslegung des Begriffes wird der historisch-politische Kontext unerheblich, es genügt die subjektive fotografische Aufmerksamkeit gegenüber dem Gegenstand. Wie Douglas Crimp kritisiert, macht Szarkowskis Ontologie der Fotografie, indem sie die Vielfalt an Diskursen, an welchen die Fotografie teilhat, ignoriert, aus ihr ein künstlerisches Medium der Moderne im Greenbergschen Sinn, eine eigene autonome Kunstform wie die

³⁴ Im Vorwort des Filmes *Der Mann mit der Kamera* träumt Vertov von einer universell verständlichen, kommunistischen Bildsprache, die nicht nur zur weltweiten Verständigung, sondern auch zur Organisation der Massen eingesetzt werden soll. Mit Hilfe dokumentarischer Formen soll es gelingen, die Dinge vom Warenfetischismus zu befreien und deren revolutionäre Potenziale zu entfesseln. Vgl. Dziga Vertov, Vom „Kinoglaz“ zum „Radioglaz“, in: Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen*, a.a.O., S. 94–99.

³⁵ Vgl. Hohenberger, *Dokumentarfilmtheorie*, a.a.O., S. 12–13. Nicht unerwähnt bleiben darf, dass letztlich beide Zugänge, das Bildmaterial in Hinblick auf einen Zweck manipulieren.

³⁶ Siehe dazu: Karin Rebbert, *Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration*, in: Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen*, a.a.O., S. 127–154.

³⁷ Vgl. Douglas Crimp, *Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek*, übers. v. Rolf Braumeis, durchgesehen u. neu bearbeitet v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd 1, Frankfurt am Main 2002, S. 382.

³⁸ In der Ausstellung wurden Fotografien von Diane Arbus, Lee Friedlander und Gary Winogrand gezeigt.

³⁹ Zitiert nach: Martha Rosler, *In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)*, in: http://www.unitednationsplaza.org/readingroom/Rosler_photo.pdf (25.05.2008).

Malerei.⁴⁰ Szarkowskis einflussreiche Position trug in der Folge zur Kanonisierung der Fotografie bei: Sie wurde nicht nur als Museumskunst nobilitiert, sondern dadurch auch (kunst)marktfähig.

Szarkowskis Verunklärung der Begrifflichkeit forderte zahlreiche AutorInnen zu einer Neubestimmung des Terminus „Dokumentarfotografie“, allerdings konnte sich keine abgrenzende Definition durchsetzen. Heute werden künstlerische Arbeiten mit ganz unterschiedlichen Ansätzen unter dem Begriff „dokumentarisch“ subsumiert. Zudem existieren zahlreiche Mischformen an der Schnittstelle zwischen Dokumentation und Fiktion, die es erschweren, scharfe Trennlinien zu ziehen.

Analog zur Theorie des Dokumentarfilms nähern sich ForscherInnen der Dokumentarfotografie vermehrt über ihre historischen Verwendungsweisen und sozialen Praxen, die sich ständig im Fluss befinden und sich im Einklang mit den sie umgebenden und hervorbringenden Diskursen positionieren. Dies legt den Schluss nahe, dass das Dokumentarische weniger eine ontologische als vielmehr eine spezifisch historische Kategorie bildet.⁴¹

⁴⁰ Vgl. Crimp, Das alte Subjekt des Museums, S. 382.

⁴¹ Vgl. Abigail Solomon-Godeau, Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd 2, Frankfurt am Main 2003, S. 54.

1.2. Politik der Wahrheit

Wie wir gesehen haben, ist die dokumentarische Form durchdrungen von bestimmten Wahrheitskonzepten und gehört folglich zu den Techniken der Wahrheitsproduktion. Foucault spricht sogar von einer „Technologie der Wahrheit“⁴², einem Verfahren zur Hervorbringung von Wahrheit. Im Folgenden möchte ich die Verbindung zwischen dokumentarischen Formen und der Wahrheit genauer untersuchen, nicht ohne auf diverse Probleme und Potenziale in diesem Feld hinzuweisen.

Seit der Dekonstruktivismus und der Poststrukturalismus die nominalistische Weltsicht zugunsten multipler konkurrierender Standpunkte innerhalb von Machtverhältnissen in Frage gestellt haben, spricht man weniger von *einer* Wahrheit, sondern eher von Wahrheitseffekten; ebenso wie man nicht mehr einfach über Realität sprechen kann, sondern über die Diskurse, die sie hervorbringen und nicht mehr über Fakten, sondern über die Narrative, durch die diese artikulierbar werden.

In ihren Texten skizziert Hito Steyerl dokumentarische Verfahren in Anlehnung an Foucault immer wieder als „Politik der Wahrheit“, das heißt als ein Set von Regeln, das die Produktion von Wahrheit bestimmt. Diese gesellschaftlich anerkannten Techniken und Verfahren zur Produktion und Feststellung von Wahrheit sind aber immer auch mit spezifischen Machtverhältnissen verknüpft.⁴³ Foucault nennt die besondere Form der Machtausübung, die über die Herstellung von Wahrheit zugunsten einer Subjektivierung im Dienste der Staatsräson und freiwilligen Selbstregulierung der Bevölkerung operiert „Gouvernementalität“ (dt. Regierung). Damit bezeichnet Foucault die Regierungsform bürgerlicher Verwaltungsstaaten seit dem 19. Jahrhundert im Gegensatz zum alten Machtmodell feudaler Strukturen mit der Souveränität des Fürsten im Zentrum. Die „Gouvernementalisierung“ des Staates führt zu einer Verschiebung der die Politik leitenden Ideen, indem nicht mehr die autoritäre Herrschaft über Untertanen im Zentrum steht, sondern das Regieren von Menschen „zu deren Besten“⁴⁴ unter Verwendung der zu jener Zeit

⁴² Michel Foucault, Technologien der Wahrheit, in: ders., Jan Engelmann (Hg.), Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien, Stuttgart 1999, S. 133–139.

⁴³ Vgl. Steyerl (2003), Die Farbe der Wahrheit, a.a.O., S.8.

⁴⁴ Das Entstehen des Modells des Wohlfahrtsstaates in den westlich-liberalen Demokratien nach 1945 markiert den Höhepunkt dieser Entwicklung.

auftauchenden Institutionen wie Familie, Medizin, Schule, Museum, Psychiatrie, Militär oder Polizei. Indem sie das Verbot durch Taktik und komplizierte Abhängigkeitsverhältnisse ersetzt, ist die gouvernementale Macht nicht mehr autoritär-repressiv, sondern produktiv: Sie produziert in den Individuen Anreize, sich selbst gut zu führen und für sich selbst zu sorgen mit der Aussicht auf ein gesundes, sicheres und glückliches Leben. Die angeführten Institutionen befriedigen das Bedürfnis der Individuen nach Schutz und Sicherheit, indem sie unter Verwendung visueller Verfahren permanent Verunsicherung und Panik erzeugen. Die Regierungstechniken unterwerfen also die Subjekte, indem sie vorgeben, sie zu beschützen.⁴⁵

Die Regierung der Risiken und Schocks erfolgt nicht erst im Medienzeitalter, sondern bereits seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert maßgeblich über das visuelle Feld.⁴⁶

So geht die Herausbildung von disziplinierenden Institutionen Hand in Hand mit der Entwicklung neuer Methoden der Überwachung und Aufzeichnung mit Hilfe der Fotografie, die zur gouvernementalen Wahrheitsproduktion herangezogen wird. Wie Susan Sontag bemerkt, werden Fotografien seit den Razzien auf die Pariser Kommune 1871 von modernen Staaten als Werkzeuge zur Überwachung und Kontrolle einer zunehmend mobilen Bevölkerung eingesetzt. Mit der Rechtfertigung es handle sich um Beweismaterial (auch hier wieder ein Ineinandergreifen von Wahrheitsanspruch und Machtausübung), bedienen sich die Aufsichtsorgane der Gesellschaft – insbesondere Familie und Polizei – der dokumentarischen Form, um diese zu verwalten.⁴⁷ Das Familienalbum und die Verbrecherkartei fungieren so als jene Orte, wo gouvernementale und dokumentarische Verfahren aufeinander treffen. Nicht vernachlässigt werden darf auch der Zusammenhang zwischen Macht, Wahrheit und Wissen, denn es sind die institutionellen Aufzeichnungs- und Überwachungsapparate, die die Entstehung neuer sozialer und anthropologischer Wissenschaften (Kriminologie, Psychiatrie, Anatomie usw.) begünstigten. Neue Formen der Machtausübung erzeugen neues Wissen über die Gesellschaft, auf die

⁴⁵ Vgl. Michel Foucault, Die Gouvernementalität (Vortrag), in: Daniel Defert, François Ewald (Hg.), Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et écrits, Band III, 1976–1979, Frankfurt am Main 2003, S. 796–823.

⁴⁶ Siehe dazu Tony Bennetts bahnbrechende Studie zu den visuellen Regimen des 19. Jahrhunderts, Tony Bennett, The Exhibitionary Complex, in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Hg.), Thinking about Exhibitions, London/New York 1996, S. 81–112.

⁴⁷ Susan Sontag, Über Fotografie, übers. v. Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt am Main 2003, S. 11 bzw. 27.

es einzuwirken gilt. An diesem Punkt der Überschneidung zwischen Macht und Wissen im Rahmen einer Politik der Wahrheit kommt es auch zu einer gesellschaftlichen Aufspaltung zwischen der Macht bzw. dem Privileg, Wissen zu produzieren und zu besitzen und der Bürde, als Objekt des Wissens zu fungieren.⁴⁸ Darüber hinaus wirft die Konjunktion zwischen Macht/Wissen und Repräsentation auch Fragen auf, die die Herstellung von Wahrheit insgesamt betreffen. Wie sich herausstellt, ist Wahrheit im Kontext des Dokumentarischen nicht nur abstrakt mit Macht verknüpft. „Sie [die Wahrheit] hat auch immer ein Geschlecht, einen sozialen und geographischen Ort, und eine Farbe.“⁴⁹ Es gilt daher, Foucaults Wahrheitsdiskurs um die Perspektiven des Feminismus, der Dekonstruktion, der postkolonialen Theorie sowie der Queer Studies zu erweitern, denn diese einstigen Randgebiete haben sich mit ihrer Kritik des gouvernementalen Repräsentationsapparates in des Mittelpunkt des Diskurses katapultiert.⁵⁰ Wenn Irit Rogoff im Rahmen der Visual Culture gegen die Illusion eines transparenten Raums argumentiert, lässt sich damit auch gegen simplizistische und undifferenzierte Zugängen zu Wahrheit Stellung beziehen: „Space [...] is always differentiated: it is always sexual or racial; it is always constituted out of circulating capital; and it is always subject to the invisible boundary lines that determine inclusions and exclusions.“⁵¹

Wurde die Praxis des Dokumentierens von den Institutionen der gouvernementalen Macht über lange Zeit als Mittel der Identifizierung, Archivierung und Disziplinierung eingesetzt, so muss das gegenwärtige „ideale“ Subjekt der Kontrolle immer weniger von außen identifiziert, archiviert und diszipliniert werden, denn im gouvernemental-kontrollgesellschaftlichen Setting wird die Kontrolle weitgehend internalisiert.⁵²

⁴⁸ Vgl. Tagg, *The Burden of Representation*, a.a.O., S. 6.

⁴⁹ Steyerl (2003), *Die Farbe der Wahrheit*, a.a.O., S. 29.

⁵⁰ Leider kann der vorliegende Text diese Fragestellung nur streifen, weswegen ich nochmals auf AutorInnen wie Hito Steyerl, Abigail Solomon-Godeau oder John Tagg verweise.

⁵¹ Rogoff, *Studying Visual Culture*, a.a.O., S. 22.

⁵² Nicht unerwähnt lassen möchte ich in diesem Zusammenhang die seit einigen Jahren veränderte Nutzung des Internets im Rahmen von *Web 2.0* – eine Entwicklung, die den bisherigen zentral organisierten Inhalten der Mediengroßunternehmen, nunmehr jene von Individuen bzw. sozialen Netzwerken gestalteten hinzufügt. Als typische Beispiele lassen sich diverse Wikis, Blogs und Tauschbörsen nennen. Hinzu kommen aber auch soziale Online-Netzwerke (*MySpace*, *facebook*) und virtuelle Parallelwelten (*Second Life*), die ein massives und global verbreitetes Begehren verdeutlichen, möglichst viele Daten und Informationen von sich öffentlich preiszugeben. Diese Tendenz zur Veröffentlichung des Privaten verhält sich erschreckenderweise komplementär zu den Überwachungsanstrengungen der Kontrollgesellschaft.

Die Schnittstelle zwischen Gouvernementalität und dokumentarischer Wahrheitsproduktion bezeichnet Steyerl als „Dokumentalität“⁵³: Einerseits fungieren Dokumente verstärkt als Aspekte des Regierens durch Wahrheit, andererseits kann die dokumentarische Wahrheitsproduktion in Regierung umschlagen. Steyerl weist in ihrer Definition von „Dokumentalität“, aber auch auf deren kritisches Potenzial hin, das gouvernementale Repräsentationssystem selbst zu hinterfragen bzw. sogar auszuhebeln:

Dokumentalität beschreibt die Durchdringung einer spezifischen dokumentarischen Politik der Wahrheit mit übergeordneten politischen, sozialen und epistemologischen Formationen. Sie beschreibt die Komplizität mit herrschenden Formen einer Politik der Wahrheit ebenso, wie sie eine kritische Haltung gegenüber diesen Formen beschreiben kann. Dokumentalität ist der Umschlagpunkt, an der Formen dokumentarischer Wahrheitsproduktion in Regierung umschlagen – oder umgekehrt. Dokumentalität kann aber auch einen Versuch bedeuten, sowohl dominante Formen von Wahrheitsproduktion als auch von Regierung zu durchkreuzen und zu problematisieren.⁵⁴

Tatsächlich also beruhen dokumentarische Formen auf gesellschaftlichen Konventionen und sind von Machtverhältnissen durchdrungen, aber sie müssen sich ihnen deswegen nicht blindlings anpassen bzw. sie unreflektiert reproduzieren. Sie haben auch das Potenzial, eine kritische Haltung einzunehmen, ein reflexives Verhältnis zu ihren eigenen Mechanismen der Wahrheitsproduktion zu entwickeln und somit eventuell die Machtbeziehungen innerhalb existierender Politiken der Wahrheit nicht nur transparent zu machen, sondern auch zu verändern.

Wie eingangs dieses Kapitels erwähnt, ist es nach der Kritik der Postmoderne schwierig geworden, von *einer* universal geltenden Wahrheit zu sprechen. Deshalb möchte ich auch noch auf das Dilemma der Wahrheit verweisen, ohne allerdings auf den daran anschließenden moralischen Diskurs einzugehen.⁵⁵ Das Paradoxe an der Wahrheit ist ihre immanente Polarität zwischen unveränderlicher und allgemeiner

⁵³ Neben den historischen Dokumentalitäten wie Dokumentarfotografie und Dokumentarfilm hat auch das Fernsehen einige Dokumentalitäten an der Schnittstelle zwischen Macht, Wissen und Dokumentarismus hervorgebracht. Zu nennen sind hier Formate wie Reality TV, Infotainment oder Docutainment. Weniger die Informationen als vielmehr deren unterhaltsame Aufbereitung unter Berücksichtigung von aufmerksamkeitsökonomischen Überlegungen zugunsten der Steuerung von Affekten stehen hier im Vordergrund.

⁵⁴ Steyerl (2003), *Die Farbe der Wahrheit*, a.a.O., S. 31.

⁵⁵ Einen guten Überblick über aktuelle Debatten und Problematiken im Umgang mit Wahrheit im Hinblick auf Wiedergutmachung und Versöhnung in der Folge von Verbrechen gegen die Menschlichkeit bietet ein Sammelband der Documenta 11: Okwui Enwezor u. a. (Hg.), *Documenta 11_Plattform 2: Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung*, Ostfildern-Ruit 2002. Vertreten sind auch künstlerische Statements, allerdings geben sich Eyal Sivan und Alfredo Jaar in ihren Beiträgen betont vorsichtig, wenn es um die Darstellung von Wahrheit in ihren Projekten geht.

Gültigkeit auf der einen Seite sowie ihrer Konstruiertheit und historischen Veränderbarkeit andererseits. Hannah Arendt erkennt in einem verbindenden Verständnis von Wahrheit die Grundlage des Gesellschaftlichen. Ohne einen gesellschaftlich allgemein anerkannten Begriff von Wahrheit ist ein verbindlicher sozialer Diskurs nicht möglich.⁵⁶ Demgegenüber besteht Hayden White darauf, dass alle historischen „Fakten“ konstruiert sind, indem er den Unterschied zwischen Geschichtsschreibung und Literatur einebnet. Seiner Meinung nach greifen beide methodisch auf Tropen und rhetorische Figuren zurück und treiben daher eine allgemeine Fiktionalisierung voran.⁵⁷

Angesichts dieser diametral entgegengesetzten Positionen lässt sich festhalten, dass Wahrheit zwar in historisch veränderlichen und kontingenten Praxen erzeugt wird, jedoch selbst keineswegs ausschließlich relativ ist, da es sonst wenig Sinn machen würde, von ihr auf eine bestimmte Weise zu sprechen bzw. Rechenschaft abzulegen.

Jedenfalls aber lässt sich das Dilemma der Wahrheit umlegen auf das Erzeugen von Wahrheit unter Einsatz dokumentarischer Praktiken. Es scheint nämlich zu vermitteln zwischen dem unerfüllbaren Anspruch, die Welt „so wie sie ist“ darzustellen, und der ebenso unbrauchbaren postmodernen Option relativistischer Wahrheitspolitik, wonach jede Repräsentation beliebig, kontingent und prinzipiell unentrinnbar verstrickt in dominierende Bildregime ist.⁵⁸ Wir sind nun eingetaucht in Fragen der Repräsentation, denen ich mich im anschließenden Kapitel genauer widmen möchte.

⁵⁶ Vgl. Hannah Arendt, *Wahrheit und Lüge in der Politik. Zwei Essays*, München 1987.

⁵⁷ Vgl. Hayden White, *The Fictions of Factual Representation*, in: Donald Preziosi, Claire Farago (Hg.), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Aldershot, Burlington 2004, S. 22–24. Dem kann schließlich ein weiterer interessanter Aspekt hinzugefügt werden, wonach sich – im Rückgriff auf den Psychoanalytiker Lacan – Wahrheit ausschließlich über eine Struktur der Fiktion vermitteln lässt. Der menschlichen Sprache und somit auch der humanen Kreativität kommt letztlich die Aufgabe zu, Wahrheit zu formulieren. Vgl. Renov, a.a.O., S. 7.

⁵⁸ Siehe dazu Susan Sontag *Kritik an Jean Baudrillard und Guy Debord* in: Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, übers. v. Reinhard Kaiser, München, Wien 2003, S. 127 f.

1.3. Fragen der Repräsentation

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht das Verhältnis der dokumentarischen Darstellung zu ihrem Gegenstand, das heißt die Frage: Was sind die Rahmenbedingungen für die Darstellung von Wirklichkeit mit den Mitteln des Dokumentarischen? Die Problematik der Repräsentation ist wohl das meist beachtete Feld in der Dokumentarismusdebatte. Es geht mir hier weniger um einen historisch erschöpfenden Überblick über die Diskussion als um das Aufgreifen einzelner Positionen, die entscheidende Fragen für das Verhältnis von Darstellendem und Dargestelltem aufgeworfen haben. Vorstellen möchte ich unter diesem Gesichtspunkt unter anderem das von Dziga Vertov eingeführte Modell des „Intervalls“ als ein alternatives Modell der Repräsentation, wonach weniger die vereinnahmende Annäherung an die Realität zum Zwecke ihrer Beherrschung als vielmehr der reflexive Abstand von dieser Wirklichkeit sich als produktives dokumentarisches Verfahren erweisen kann. Schließlich widme ich mich gegen Ende dieses Kapitels der problematischen Frage des Nicht-Darstellbaren. Wie wir sehen werden, lassen sich die Bilder nicht einfach zum Schweigen bringen; sie insistieren trotz ihrer Lückenhaftigkeit und entgegen aller zunehmenden Unsicherheit, mit der wir ihnen begegnen.

1.3.1. Die Unzertrennlichen – „Wirklichkeit“ und Bild

Anschließend an die vorigen Kapitel lässt sich festhalten, dass der Wahrheitsanspruch des Dokumentarischen von seinem indexikalischen Status⁵⁹ herrührt. Fotografien zum Beispiel sind nicht nur Interpretationen der Realität, sondern zugleich auch immer eine Spur oder im übertragenen Sinn ein Fußabdruck des Wirklichen. Dokumentarische Bilder und die Wirklichkeit sind auf unzertrennliche Art und Weise miteinander verbunden. In der Sprache der Semiotik besteht eine offenbare physikalische oder existenzielle Verbindung zwischen dem dokumentarischen Signifikanten und seinem Referenzobjekt im sozialen Feld. Die besondere Qualität dieser komplexen und irreversiblen Beziehung suggeriert nicht

⁵⁹ Vgl. Rosalind Krauss, Anmerkungen zum Index: Teil 1, übers. v. Jörg Heininger, durchgesehen und neu bearbeitet v. Wilfried Prantner, in: Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie*, a.a.O., S. 152 f.

nur Wahrhaftigkeit, sondern stellt darüber hinaus einen unwiderlegbaren Garanten für Authentizität dar. Das ist auch der Grund, warum wir dokumentarischem Material in Bezug auf seine Wahrheitsansprüche unvoreingenommener gegenüberstehen, als solchem, das sich von Anfang an als fiktional deklariert.

Roland Barthes identifiziert in diesem Sinn nicht Kommunikation, sondern Referenzialität als Grundprinzip der Fotografie, wenn er bemerkt: „Die Fotografie sagt (zwangsläufig) nichts über das, was nicht mehr ist, sondern nur und mit Sicherheit über das, was gewesen ist. [...] das Wesen der Fotografie besteht in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt.“⁶⁰ Im Zusammenhang mit dem Verlust seiner Mutter und der Suche nach einem Bild von ihr ist die Fotografie für ihn weniger ein Mittel der Kommunikation als vielmehr die „magische Emanation des Wirklichen“⁶¹. Barthes erkennt des Weiteren in der Fotografie eine „unerhörte Verschränkung von Wirklichkeit („Es ist so gewesen“) und Wahrheit („Das ist es!“)⁶², möchte also an die Möglichkeit einer Darstellung der Realität „so wie sie ist“ glauben. Es ist keine Überraschung, dass Barthes' optimistisch-„realistische“ Position von vielen Seiten heftig kritisiert wurde, denn die fotografische Repräsentation erweist sich im Gegenteil auch als ambivalent und interpretationsbedürftig und verlangt nach einer ausführlichen Analyse des historischen und ideologischen Kontextes.

Aus künstlerischer Sicht wendet sich Victor Burgin gegen ein aus dem 19. Jahrhundert stammendes Denken in „Metaphern der Tiefe“⁶³, das die Oberfläche des Fotos als eine Projektion von etwas das hinter oder jenseits dieser Oberfläche liegt und Zugang zu etwas Tieferem gewährt (etwa zur Wirklichkeit oder zum Ausdruck des Künstlers), sieht. Im Gegensatz zu Barthes versteht der Künstler die Fotografie nicht als romantisches Produkt der Imagination, sondern als materielles Produkt eines aufzeichnenden Prozesses und formuliert dazu abschließend: „Die Oberfläche des Fotos aber verbirgt nichts außer der Tatsache der eigenen Oberflächlichkeit.“⁶⁴

Im Unterschied zu Barthes' unilateralem Essenzialismus geht es auch für John Tagg in der Fotografie weniger um die affirmative Wiedergabe der Wirklichkeit als vielmehr um das Hervorbringen einer spezifisch neuen Realität, die im Zuge von

⁶⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie*, übers. v. Dietrich Laube, Frankfurt am Main 1985, S. 95.

⁶¹ Vgl. ebenda, S. 99.

⁶² Ebenda, S. 124.

⁶³ Victor Burgin, Einleitung zu „Thinking Photography“, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie*, a.a.O., S. 37.

⁶⁴ Ebenda.

bestimmten Transaktionen und Zuschreibungen innerhalb eines diskursiven Systems schließlich Bedeutung erhält und reale Effekte zeitigt: „That a photograph can come and stand as evidence [...] rests not on a natural and existential fact, but on social, semiotic process.“⁶⁵

Auch Michael Fehr reflektiert in einem Text über die problematische Zuschreibung von Authentizität in der Fotografie anhand einiger letztlich uneindeutiger Polizeifotos von drei mutmaßlichen RAF-TerroristInnen, die im Jahr 1978 eine Ermittlungspanne der bundesdeutschen Polizei auslösten: Bezeichnenderweise erkannten die zur Verhaftung eingeteilten Polizisten die Verdächtigen auf den Fotografien nicht wieder, sodass jene entwischen konnten.⁶⁶ Während Tagg die indexikalische Authentizität der Fotografie als diskursiven „Effekt“ in einem sozialen Feld bestimmt und damit die kausale Ursache in der Realität selbst zweitrangig werden lässt, betont Fehr vor allem den unentrinnbaren technischen Aspekt des Mediums; allerdings ebenfalls mit dem Ergebnis, die Bedeutung des Referenten für die Entstehung von Authentizität zu beschränken:

Die ‚Authentizität der Fotografie‘ beruht ausschließlich auf der Autonomie des fotografischen Verfahrens. Nicht, weil Fotos der Wirklichkeit entsprechen, sondern weil jedes Foto prinzipiell jedem anderen Foto entspricht, das heißt: auf einen prinzipiell gleichen Umgang mit der Wirklichkeit verweist – und diesen vom Betrachter erzwingt – erscheinen Fotografien als authentische Bilder.⁶⁷

Der zentralperspektivische Charakter des fotografischen Bildes erzeugt also nicht nur eine Ähnlichkeit mit dem Gegenstand, er reproduziert darüber hinaus die bürgerliche, auf das heterosexuelle männliche Subjekt zentrierte Ideologie des Westens und ihre Formen der Wahrnehmung.

Mit dem Aufzeigen der Konstruiertheit von Bildern⁶⁸ hat das Rütteln am lange scheinbar allmächtigen Prinzip der Referenzialität zu einer Krise der Repräsentation beigetragen. Dazu kommen noch andere Faktoren wie die postmoderne Kritik an universellen Wissens- und Wahrheitsansprüchen, der Zusammenbruch des kommunistischen Blockes und damit eingeschlossen seiner Repräsentationsregime,

⁶⁵ Tagg, *The Burden of Representation*, a.a.O., S. 4.

⁶⁶ Vgl. Michael Fehr, *Die „Authentizität der Fotografie“*. Kommentare zu einem strapazierten Begriff, in: http://museumsakademie-joanneum.at/museologie/texte/pdf/Fehr_Fotografie.pdf (16.03.2008).

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Paradoxerweise hat sich trotzdem der Glaube an den Wahrheitsanspruch der Bilder bis heute nicht erschöpft. Dazu Martha Rosler: „Das Ansehen, das die Fotografie für ihre Wahrhaftigkeit genießt, erweist sich unterdessen als ebenso dauerhaft wie ein Mythos, und das trotz des wiederholt geleisteten Nachweises der Manipulierbarkeit und Kontextabhängigkeit von Fotografie.“ Zitat aus: Martha Rosler u. a., *Umfrage*, a.a.O., S. 91.

das Überhandnehmen von Medienbildern oder das Aufkommen digitalisierter Bilder. In die Krise geraten war aber nicht nur die Darstellung der Realität. Wie sich alsbald zeigte, ist die Wirklichkeit selbst aus den vielen kritischen Diskussionen der Postmoderne fragmentiert und relativiert hervorgegangen.

Als Konsequenz dieser Entwicklung sahen kulturkonservative Kreise das Prinzip Referenzialität vollständig außer Kraft gesetzt. Die Zukunft der Bilder bestehe in diesem Fall aus einer unendlichen Oberfläche von Simulationen, zahllose Kopien ohne Originale verunmöglichen die Orientierung in der Welt, so Jean Baudrillards aus seiner Kritik an den Medien abgeleiteten pessimistischen Thesen.⁶⁹

Aktuelle dokumentarische Formen in den Massenmedien, aber auch im Feld der Kunst haben die Kritik der Postmoderne nicht bloß zur Kenntnis genommen. Sie bedienen sich vielmehr selbst reflexiver Strategien im Umgang mit den Bildern. Indem sie allerdings ohne Unterlass auf deren Konstruiertheit und Manipulierbarkeit verweisen, setzen die Massenmedien dokumentarische Strategien paradoxerweise zum Zwecke der Authentifizierung ein.⁷⁰ Der Kulturhistoriker Tom Holert konstatiert:

Je häufiger die FernsehzuschauerInnen von den medienkritischen ‚anchor(wo)men‘ dazu aufgefordert werden, den Bildern zu misstrauen, desto besser können diese Bilder betrachtet werden, ohne dass die Frage nach ihrer etwaigen ‚Wahrheit‘ überhaupt noch eine Antwort erwarten würde. Die ‚kritische Einsicht in die Rhetorizität der Bilder ist der handlungsanleitenden ‚affirmativen Einwilligung‘ in eben diese Tatsache gewichen.⁷¹

Als problematisch in diesen dokumentarischen Strategien erweist sich wiederum ein ahistorischer und unpolitisch gefasster Repräsentationsbezug.⁷² Humanitäre⁷³ oder

⁶⁹ Siehe dazu: Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris 1995.

⁷⁰ So verdeutlichen fahrigere Handkameraaufnahmen von der Irakinvasion unter George W. Bush nicht nur die grundsätzliche Gemachtheit der Bilder, das Low-Tech-Material gilt auch als besonders authentisch, denn die Inszenierung legt nahe, dass die Bilder in unmittelbare Nähe bzw. mitten im Kriegsgeschehen entstanden sind. So genannte *embedded journalists* sollen also für authentisches Material garantieren, wobei Fragen der (Eigen-)Zensur häufig völlig ausgeblendet werden. Darüber hinaus zeigen diese Bilder paradoxerweise wenig bis nichts Konkretes. Je näher am Ereignis die Bilder vorgeben zu sein, desto ungeklärter ihr Inhalt. So erinnern grobkörnige (Handy-) Kameraaufnahmen von der Irakinvasion eher an abstrakte Kompositionen oder die Bauhaus-Experimente mit Makrofotografie.

⁷¹ Tom Holert, Die Erscheinung des Dokumentarischen, in: Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen*, a.a.O., S. 55. Holert bringt in diesem Zusammenhang noch eine weitere interessante Beobachtung in die Diskussion um die Authentizität von Bildern ein, wenn er Low-Tech-Material amateurhafter Videoproduktion, also die visuellen Erzeugnisse von so genannten „AugenzeugInnen“, nicht mehr als Randerscheinungen gegenwärtiger Blickregime, sondern als mittlerweile kulturelle Dominanten versteht. Wie selbstverständlich erhebt dieses Footage-Material, schon allein aus den Bedingungen seiner Entstehung, Authentizitätsansprüche.

⁷² Steyerl (2003), *Die Farbe der Wahrheit*, a.a.O., S. 80.

hyperrealistische⁷⁴ Blicke auf gesellschaftliche Verhältnisse geben zwar vor, die soziale Wirklichkeit eins zu eins – also möglichst authentisch – wiederzugeben, tatsächlich aber werden nichts anderes als bestehende TäterInnen-Opfer-Verhältnisse perpetuiert, ohne die Rahmenbedingungen in Frage zu stellen. Während also bestimmte gegenwärtige dokumentarische Blickregime gesellschaftliche Abhängigkeiten als kulturelle Konstanten einzementieren, tragen sie auf der anderen Seite der Prozesshaftigkeit gesellschaftlicher und historischer Verhältnisse nur selten Rechnung. Reflexivität im Umgang mit Bildern ist deswegen noch kein Kriterium für kritische Repräsentation, denn sie kann von dominanten Bilderzeugungsstrategien aufgesogen werden und in weiterer Konsequenz paradoxerweise zur Depolitisierung der Inhalte beitragen.

1.3.2. Strategien des Abstands

Doch wie kann die dokumentarische Form sich von der platten Wiedergabe der Wirklichkeit befreien, ohne die politische Dimension der Bilder zu vernachlässigen? Ein mögliches Ausstiegsszenario eröffnet Dziga Vertovs Dokumentarfilmtheorie mit dem Konzept des „Intervalls“⁷⁵: Vertov unterscheidet dabei zwischen „Lebensfakten“, also unwiederbringlichen historischen Momenten der Realität und deren Verwandlung in „Filmfakten“, indem sie von einem/r FilmemacherIn mittels eines technischen Geräts aufgezeichnet werden. Die Filmfakten stehen zu den Lebensfakten dabei einerseits in einem Verhältnis ontologischer Authentizität, auf der anderen Seite sind sie allein aufgrund ihrer Entstehung immer auch als technologisch definiert. Von zentraler Bedeutung in der Organisation der Filmfakten zu einem Film ist die Montage, die im Übrigen bereits in die Aufnahme der Filmfakten als organisierendes Moment eingreift. Das Intervall versteht sich dabei als eine autonome Struktur zwischen den Einstellungen, welche, ähnlich einem Prisma, eine veränderte Wahrnehmung der Wirklichkeit zulässt. Die Filmfakten werden gegenüber den Lebensfakten durchlässig, ohne dass sich der

⁷³ Ich nehme hierbei Bezug auf die lange Tradition der „Opferfotografie“, wie sie den Nachkriegsfotojournalismus geprägt hat und in massenmedialen Repräsentationen von politischen Krisenherden, Flüchtlingsdramen, humanitären Situationen etc. tagtäglich fort geschrieben wird.

⁷⁴ Um nur zwei Beispiele zu nennen, verweise ich auf den Sensationsfotografen Weegee und auf Sebastião Salgado, der mit seinen ästhetisierenden Slumfotografien Berühmtheit und Anerkennung erlangt hat.

⁷⁵ Vgl. Hohenberger, Dokumentarfilmtheorie, a.a.O., S. 11 f.

Dokumentarfilm selbst transparent zur Wirklichkeit verhält. Damit markiert das Intervall den erkenntniskritischen Abstand zwischen der Wirklichkeit und dem Bild. Für die dekonstruktivistische Filmemacherin und Theoretikerin Trinh T. Minh-ha sind zwei Dinge besonders problematisch am Dokumentarfilm (und das lässt sich problemlos ausweiten auf andere dokumentarische Formen): sein Anspruch auf Wahrheit und sein Besitzanspruch gegenüber der Realität. Dank des Intervalls ist es allerdings möglich, dieser Vereinnahmung zu entkommen: „...what persists between the meaning of something and its truth is the interval, a break without which meaning would be fixed and truth congealed“.⁷⁶ Trinh nimmt Vertovs Gedanken auf, versieht das Intervall jedoch mit dem Zusatz „reflexiv“ und begreift es als „core of representation“⁷⁷. Denn das reflexive Intervall gilt nun nicht mehr nur zwischen zwei Einstellungen, sondern auch zwischen Bildern, Tönen, Ton und Bild, Bild und Bedeutung etc. Jedenfalls aber ist es immer ein Dazwischen voller Potenzial und keine vorher festgelegte Standardprozedur, die Alternativen in der Darstellung von Wirklichkeit eröffnet.

1.3.3. Der schwierige Umgang mit den Bildern

Zum Abschluss dieses Kapitels möchte ich noch auf die Problematik des Nicht-Darstellbaren eingehen. Im Hinblick auf die Frage, ob und in welchem Ausmaß es angebracht sei, Bilder des Grauens, beispielsweise Bilder von Kriegstoten oder von Opfern von Folterungen und anderen Verbrechen gegen die Menschlichkeit, zu zeigen, führten Intellektuelle, KünstlerInnen und MedienwissenschaftlerInnen in den letzten Jahrzehnten angesichts einer immer größeren Anzahl an Bildern in diversen Medien vehemente Diskussionen.⁷⁸ Der Grundtenor in den medienkritischen Debatten lautet: Das dominante Informationssystem der Medien überhäuft uns tagtäglich mit einer unbewältigbaren Bilderflut, wobei Bilder von Gewalt einen

⁷⁶ Trinh T. Minh-ha, *The Totalizing Quest of Meaning*, in: Renov (Hg.), *Theorizing Documentary*, a.a.O., S. 92.

⁷⁷ Ebenda, S. 105.

⁷⁸ Ich verweise hier weiters auf die medienkritischen Thesen des US-amerikanischen Kommunikationswissenschaftlers Neil Postman. Für eine aktuelle Herangehensweise an die Problematik der „Bilderpolitik“ siehe die jüngst erschienene Publikation von Linda Hentschel (Hg.), *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, Berlin 2008. Neben Hentschels eigenem Beitrag „Haupt oder Gesicht? Visuelle Gouvernementalität seit 9/11“ empfehle ich mit Nachdruck Judith Butlers Text „Folter und die Ethik der Fotografie“, der mit und gegen Susan Sontag herauszufinden versucht, wie die Ethik der Fotografie in Zeiten US-amerikanischer Folter- und unbegrenzter Haftpolitik aussehen sollte.

besonders großen Anteil ausmachen. Die Folgen des passiven Bilderkonsums seien neben ethischer Abstumpfung, Gleichgültigkeit und Lähmung sowie politische Apathie.⁷⁹ Susan Sontag beispielsweise postulierte Ende der 1970er Jahre aus diesem Grund eine „Ökologie der Bilder“⁸⁰, das heißt den sparsamen und verantwortungsvollen Umgang mit den Bildern als Gegenmittel zur um sich greifenden Abstumpfung. Abgesehen von der Annahme einer passiv und stupide vor sich hin konsumierenden Masse, ist dagegen einzuwenden, dass es zu diesem Zweck auch immer übergeordnete Kontrollinstanzen geben muss, die die Bilder für uns selektieren. Unter dem Eindruck der Erfahrungen von staatlich zensurierter medialer Berichterstattung bzw. Selbstzensur der Medien im US-amerikanischen „war against terror“ revidiert Sontag ihre Forderungen und spricht sich gegen einen Wächterrat in den demokratischen Gesellschaften aus, der die Schreckensbilder für uns rationiert und bestimmt, was gesehen werden darf und was nicht.⁸¹

Wie Jacques Rancière in einem Vortrag unlängst hingewiesen hat, schütten uns die Medien nicht mit Bilderströmen zu. Im Gegenteil reduzieren sie die Bilderflut, indem sie einzelne Bilder für uns selektieren und kommentieren.⁸² Als problematisch in diesem Zusammenhang erweist sich für Rancière weniger die Flut der Bilder als das Auswählen von „autoritären Bildern“, die zwischen jenen unterscheiden, die über die Bilder sprechen dürfen, weil sie Bescheid wissen, und jenen, die dargestellt werden und über die nur gesprochen wird – also anonyme leidende menschliche Körper. Rancière spricht sich aus diesem Grund für eine Neuverhandlung der Beziehungen zwischen dem Verbalen und dem Visuellen aus: „So the point is not to oppose the words to the visual representation, but to overturn the mainstream distribution of the verbal and the visual in which the verbal is the privilege of the few and the visual the lot of the multitude“.⁸³

Um die wechselvolle Beziehung zwischen Wörtern und Bildern geht es auch in den Diskussionen um die Nicht-Darstellbarkeit der Shoa. Die TheoretikerInnen des „Undarstellbaren“ (angeführt vom Filmemacher Claude Lanzmann) gehen von einer

⁷⁹ Der Filmemacher Michael Haneke wiederum vertritt in zahlreichen seiner Spielfilme die kontroversielle These, dass Bilder von Gewalt diese nicht nur befördern, sondern direkt auslösen können. Und eine interessante Ergänzung dazu: Das Horrorszenerario von 9/11 wurde zuvor bereits in etlichen Hollywoodproduktion dekliniert.

⁸⁰ Sontag, Über Fotografie, a.a.O., S. 172.

⁸¹ Vgl. Sontag, Das Leiden anderer betrachten, a.a.O., S. 125 f.

⁸² Vgl. Jacques Rancière, What makes Images unacceptable? (Vortrag in der Zürcher Hochschule der Künste am 6. Oktober 2007), in: http://culturalgenderstudies.zhdk.ch/veranstaltungen/documents/jacquesranciere/FORUM_JRanciere.pdf (11.07.2008), S. 6.

⁸³ Ebenda.

Reihe von nicht repräsentierbaren Ereignissen aus, wie beispielsweise dem Tod in den Gaskammern der Nationalsozialisten, die aus ethischen Gründen auch nicht mittels Bildern dargestellt werden dürfen. Einerseits also wären solche Bilder unerträglich, weil sie darstellen, was nicht dargestellt werden darf, zweitens stellen sie etwas dar, was gar nicht dargestellt werden kann. Dieser Ansicht nach lügen Bilder grundsätzlich, einzig Wörter, und im Besonderen die Aussagen von ZeugInnen wie in Lanzmanns Film *Shoa*, seien im Stande von den Gräueln der Massenvernichtung Zeugnis abzulegen.⁸⁴ Heftige Polemiken von Seiten der AnhängerInnen Lanzmanns hat Georges Didi-Huberman mit seinem Text *Bilder trotz allem* ausgelöst, in welchem er das Dogma der Undarstellbarkeit, aber auch der ästhetischen Unvorstellbarkeit, anhand von vier Fotografien aus dem KZ Auschwitz in Frage stellt. Im August 1944 gelang es KZ-Gefangenen in einem von der SS unbeobachteten Moment vier Aufnahmen zu machen, die das Gelände um das Krematorium V zeigen. Anschließend wurde der Film unter unvorstellbaren Mühen aus dem KZ geschmuggelt, um dem polnischen Widerstand als Beweis für die Existenz der Gaskammern zu dienen. Auf einer der Aufnahmen sind unter anderem Frauen zu sehen, die sich für die Gaskammern entkleiden. Auf einer weiteren Fotografie kann man Häftlinge sehen, die unter Aufsicht der SS leblose Körper verbrennen.

Auch wenn auf den Bildern nur wenig sichtbar ist, so sind sie trotzdem unersetzliche Überreste für den Umgang mit den grauenvollen Verbrechen von Auschwitz. Didi-Huberman fordert entgegen dem Bildverbot dazu auf, „sich trotzdem ein Bild zu machen“⁸⁵ und formuliert die schwierige Aufgabe der Ethik des Bildes: „Ein einfaches Bild: unangemessen, aber notwendig, ungenau, aber wahr. Es versteht sich von selbst, dass es sich hier um eine paradoxe Wahrheit handelt. Das Bild, so könnte man sagen, ist das *Auge der Geschichte*; es erfüllt ihre beharrliche Aufgabe, etwas sichtbar zu machen.“⁸⁶

In einem glühenden Plädoyer fordert Didi-Huberman dazu auf, die Bilder ernst zu nehmen und beharrt auf der Darstellbarkeit des Entsetzens in den Konzentrationslagern, wenngleich unter genau festgelegten Bedingungen, denn es gilt sowohl die Banalisierung als auch die Ikonisierung des Grauens zu vermeiden:

⁸⁴ Rancière, *What makes Images unacceptable?*, a.a.O., S. 3 f.

⁸⁵ Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, übers. v. Peter Geimer, München 2007, S. 65.

⁸⁶ Ebenda.

Also muss man ein weiteres Mal hervorheben, dass Auschwitz undarstellbar ist? Mit Sicherheit nicht. Gerade das Gegenteil ist der Fall: Auschwitz ist ausschließlich vorstellbar. Wir sind auf das Bild angewiesen, wir müssen den Versuch einer fundamentalen Kritik unternehmen, um die zwingende Notwendigkeit und die unvermeidliche Lückenhaftigkeit des Bildes zu begreifen.⁸⁷

Die vier Fotografien stehen zwar für vier Augenblicke der Wahrheit, nicht aber für die ganze Wahrheit – dies sind sie nicht zu leisten im Stande. Um sich ihr anzunähern, plädiert Didi-Huberman für eine „visuelle Archäologie“⁸⁸ fotografischer Dokumente, das heißt HistorikerInnen sind aufgefordert, sie nicht bloß als Dokumente des Grauens zu qualifizieren, sondern die Bedingungen ihrer Entstehung zu untersuchen sowie nach ihrem Gebrauch zu fragen.⁸⁹ Essenzielle Bedeutung kommt in dieser Form der Archäologie auch der Rückseite der Bilder zu, im Besonderen den darauf befindlichen Kommentaren und Zeichen, die unter Umständen eine Kontextualisierung ermöglichen.⁹⁰

In ähnlicher Weise äußert sich der Dokumentarfilmer Harun Farocki in einem aktuellen Interview in der Berliner taz zu seinem dokumentarischen Essay *Aufschub* über das KZ Westerbork:

Frage: „Aufschub“ besteht aus dem Bildmaterial und aus Kommentaren, die diese Bilder deuten, kontextualisieren. Warum diese Beschränkung? Warum kein anderes Bildmaterial, etwa aus KZs nach der Befreiung?

Harun Farocki: Weil man die historischen Bilder ernst nehmen muss. Diese Bilder werden im TV oft stark kompiliert. Dabei verlieren sie ihren Wert als Dokument. Das Kompilieren – was ja ein seriöser Begriff für Plündern ist – hat gerade bei Aufnahmen aus KZs dazu geführt, dass niemand mehr weiß, was dies für Bilder sind: Sind sie nachinszeniert? Sind es Spielfilmbilder? Wer hat sie warum gedreht? Auch deshalb habe ich nur Bilder aus Westerbork verwendet. Und versucht, diese Bilder in Wiederholung so anzureichern, dass sie lesbar werden. Heute, fast 70 Jahre danach,

⁸⁷ Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, a.a.O., S. 73.

⁸⁸ Ebenda, S. 102.

⁸⁹ Ich verweise auf die Kritik an der ersten Wehrmachtsausstellung (1995-99), in welcher Fotografien mit fehlenden oder unpräzisen Herkunftsangaben gezeigt wurden, was die korrekte Zuordnung der Verbrechen dementsprechend erschwerte. Die zweite Wehrmachtsausstellung (2001-2004) nahm diese Kritik zum Anlass einer grundlegenden Überarbeitung, ohne die Grundthese von der Mitschuld der Wehrmacht am Vernichtungskrieg gegen die Sowjetunion jedoch deswegen aufzugeben. Die präsentierten Fotografien wurden diesmal kontextualisiert, indem sie mit präzisen Angaben zu Datum, Ort und Vorgang versehen wurden. Soweit bekannt war, wurde auch der Fotograf genannt.

⁹⁰ Siehe dazu auch die künstlerische Arbeit „Schwarz auf Weiss [sic]– Die Rückseite der Bilder“ von Klub Zwei aus dem Jahr 2003 über den schwierigen Umgang mit historischen Bilddokumenten. Die beiden Künstlerinnen verzichteten in der 5-minütigen Videoarbeit vollständig auf Bilder zugunsten von bewegten Texttafeln in mehreren Sprachen. Dazu erklingen Stimmen aus dem Off. Mehr dazu von Karin Gludovatz, *Grauwerte*. Ein Projekt von Klub Zwei zum Gebrauch historischer Dokumentarfotografie, in: *Texte zur Kunst*, Heft 51, a.a.O., S. 58–67.

kommt es darauf an, das Material zu studieren und nicht die Bilder als Belegmaterial für vorgefasste Reden zu nehmen.⁹¹

Wie wir gesehen haben, ist die Frage der Repräsentation trotz einiger postmoderner Reformulierungen weiterhin von zentraler Bedeutung in der Diskussion um Macht oder Ohnmacht von historischen Dokumenten. Mein Ziel war es zu zeigen, dass Dokumente die Realität weniger wiedergeben als interpretieren, indem sie eine eigene Wirklichkeit innerhalb ihres diskursiven Rahmens hervorbringen. Dokumentarische Formen sind kein simples Subjekt-Objekt-Verhältnis, in dem DokumentaristInnen ein bestimmtes Verhältnis zu einem Objekt namens Realität gewinnen, sondern ein prozesshaftes Verhältnis, das beide beständig formiert und transformiert. Wie schon zu Beginn erwähnt, genügt es heute nicht mehr, nur zu fragen, was repräsentiert wird bzw. den jeweiligen Grad an Authentizität einer Darstellung zu bestimmen. Die Dokumente müssen auch immer nach den ideologischen und diskursiven Rahmungen befragt werden, die auf die Repräsentation Einfluss haben (können). Und auch der Verwendung von dokumentarischem Material muss besondere Beachtung geschenkt werden. Mit anderen Worten: Interessant ist die Frage, wer welche Bilder unter welchen Bedingungen und zu welchem Zweck erzeugt und wie damit umgegangen wird. Ebenso aufschlussreich ist im Übrigen, was nicht gezeigt wird. Schließlich kommt auch der Montage von Bildern enorme Bedeutung zu, denn es spielt eine große Rolle, wie die Bilder kombiniert und aneinander gereiht werden.

⁹¹ Stefan Reinecke, Christian Semler, „Bilder wie eine Flaschenpost“. Interview mit Harun Farocki, in: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F07%2F01%2Fa0138&cHash=97e547ed2f> (11.07.2008).

1.4. Echt (und) wahr? – Mythos Authentizität

Wie weiter oben erwähnt, erweckt der referenzielle Charakter des Dokumentarischen trotz zahlreicher Gegenbeweise weiterhin in uns den Eindruck von authentischer Repräsentation. Auch wenn wir uns im Rahmen der Visual Culture der Gemachtheit der Bilder sowie ihrer Manipulierbarkeit grundsätzlich bewusst sind, möchten wir letzten Endes doch an ihre Wahrhaftigkeit glauben. Innerhalb des aktuellen dokumentarischen Diskurses wiederum, scheint es so etwas wie ein Authentizitätsdiktat zu geben, wenn z. B. zahlreiche Fernsehformate vorgeben, das „wahre und authentische Leben“ einzufangen.⁹² Das „Authentische“ erweist sich in diesem Zusammenhang als eigene Politik der Wahrheit. Denn dieses Denkmuster verhandelt Konzepte von „Wahrhaftigkeit“ bzw. „Echtheit“ auf der Ebene von Lebensentwürfen von Individuen oder größeren sozialen Gruppen, bis hin zu ganzen Nationen, und hat folglich biopolitische⁹³ Brisanz. Als problematisch erweisen sich in dieser Perspektive ontologische Annahmen über authentische Essenzen und Wesenskerne, denn Authentizität kann in der Politik zur Begründung des Anspruchs auf Durchsetzung eigener Interessen eingesetzt werden (so fußt das politische Konzept des Nationalstaats auf der Vorstellung von authentischen Nationalkulturen). Der Anthropologe Claude Lévi-Strauss verwendet das Kriterium der Authentizität – ganz in rousseauistischer Tradition – immer wieder als

⁹² Verwiesen sei auf das umstrittene Fernsehformat der an eine Laborsituation erinnernden Reality-Show *Big Brother*, das seit 1999 in über 70 Ländern ausgestrahlt wurde. Im deutschen Sprachraum endete im Juli 2008 die achte Staffel. Die ZuschauerInnenzahlen sind allerdings seit Einführung des Formats drastisch zurückgegangen: <http://quotenmeter.de/index.php?newsid=18770> (19.07.2008). Demgegenüber verfolgen „Doku-Soaps“ oder auch „Reality-Soaps“ einen anderen Weg, indem sie gesellschaftlich-partikulare oder individuelle Interessen neben Begierden des „alltäglichen“ Lebens verfolgen und vorführen. Als typische Beispiele lassen sich *Abnehmen in Essen*, *Die Supernanny* oder *Frauentausch* anführen. Die angebliche Unmittelbarkeit der Bilder kontrastiert mit den u. a. durch Kameraführung und Montage bzw. Drehbuchtricks erzeugten künstlichen Spannungsbögen. Diese Dramatisierung des Privaten vergleicht to Steyerl mit dem ökonomischen Prinzip der Privatisierung unter den Bedingungen der Globalisierung und thematisiert eine interessante Parallele: „In ökonomischer Hinsicht gerieten dokumentarische Formen unter den Druck der Privatisierung nationaler Öffentlichkeiten, in inhaltlicher Hinsicht hingegen unter den Druck einer Nachfrage nach dem Privaten, Intimen, Nicht-Öffentlichen, Voyeuristisch-Spektakulären.“ Zitat aus: Steyerl (2008), *Die Farbe der Wahrheit*, a.a.O., S. 133.

⁹³ Mit dem Konzept der Biopolitik meint Foucault die Macht, auf Leben einzuwirken (es hervorzubringen, zu formen, zu kontrollieren, aber auch zu verzögern oder zu verhindern). Auf diese Weise haben biopolitische Technologien Einfluss auf die menschliche Lebensdauer. Das Leben selbst versteht sich aus dieser Perspektive nicht mehr als natürliches, vom Schicksal bestimmtes Ereignis, sondern als künstlich produzierbare und gestaltbare Zeit. Nachdem jegliche Entscheidung über die Gestaltung der Lebensdauer immer zugleich auch eine politische Entscheidung ist, wird auch das Leben dadurch automatisch politisiert.

Instrumentarium der Kulturkritik, das nicht-authentische moderne Gesellschaften gegen präzivilisierte authentische Gesellschaften ausspielt.⁹⁴

Doch gehen wir vorerst zurück zum altgriechischen Ursprung des Wortes „autós“, der auf selbstbestimmtes und eigenmächtiges Handeln verweist. Dementsprechend bezeichnet „authentés“ bei den alten Griechen den „Mörder/Selbstmörder“; der lateinische Begriff „authenticus“ wiederum lässt sich mit „Herr“ oder „Gewalthaber“ übersetzen.⁹⁵ Im heutigen Verständnis lässt sich das „Authentische“ mit Begriffen wie „echt“, „zuverlässig“ oder „verbürgt“ umschreiben. Zu beachten in dieser etymologischen Herleitung ist einerseits ein geschlechtsspezifischer Gesichtspunkt, nach welchem Authentizität allein mit Männlichkeit in Verbindung gebracht wird. Historisch gesehen ist also Weiblichkeit von Authentizität ausgeschlossen. Zweitens ist im Lauf der Zeit der Aspekt des Handelns immer weniger wichtig geworden: Galten in der Antike noch die eigenmächtig handelnden (männlichen) Subjekte als „authentisch“, so genügt es heute zumeist, authentisch zu sein bzw. das Authentische auszustrahlen.

In Bezug auf Kunstwerke lohnt es sich, zur Schärfung der Perspektive zunächst den Begriff der „Echtheit“ zu untersuchen. Für Walter Benjamin macht „das Hier und Jetzt des Originals [...] den Begriff seiner Echtheit aus.“⁹⁶ Er unterstreicht damit die Bedeutung topologischer Faktoren in der Generierung von Echtheit im Rahmen seiner These vom Verfall der Aura.⁹⁷ Weiters definiert Benjamin: „Die Echtheit einer

⁹⁴ Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie I*, Frankfurt am Main 1967, S. 391.

⁹⁵ Vgl. Köbler, *Deutsches Etymologisches Wörterbuch*, a.a.O., S. 35.

⁹⁶ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1977, S. 12.

⁹⁷ Im ästhetischen Diskurs versammelt der Begriff „Aura“ die Bestimmungen des originalen Kunstwerks: Echtheit und Einmaligkeit, Hier und Jetzt sowie seine aus dem Akt der Produktion stammende Einzigartigkeit. In Hinsicht einer Einordnung in Geschichte und Tradition erscheinen die Kunstwerke als unverwechselbar und unwiederholbar. Walter Benjamin sieht in der Aura eine besondere, dem Kunstwerk, einem Phänomen der Natur oder einer lebendigen Person eigene Ausstrahlung, deren Charakter weniger dinghaft fest als vielmehr atmosphärisch flüchtig und nicht greifbar ist. Insofern ermöglicht es die Verwendung des Terminus „Aura“ die schwer bestimmbare Intensität einer ästhetischen Erfahrung zu veranschaulichen.

Die Aura generiert sich aus einem Eindruck der unaufhebbaren Distanz und Unnahbarkeit einerseits, andererseits aus einer Verschränkung von Einmaligkeit und Dauer. Der erfüllte Augenblick wird als Stillstand empfunden, die Zeit scheint sich im Akt der Kontemplation paradoxerweise aufzuheben. Hinzu kommt der Blick der BetrachterInnen, der in einem Akt der Beseelung so etwas wie die Verlebendigung des Objekts vollzieht und im Rahmen dieser auratischen Projektion aus einem Ding ein Kunstwerk macht.

Die Aura erweist sich also nicht nur als bloßer Aspekt des Kunstwerks, sondern darüber hinausgehend auch als ein Phänomen der Wahrnehmung. Mit der von Benjamin konstatierten Zertrümmerung der Aura durch die Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit wird die Kontemplation des auratischen Kunstwerks von einer Ästhetik des Schocks abgelöst. Seit Marcel Duchamps „Ready-mades“ wird die ästhetische Privilegierung von Gegenständen der Kunst aufgegeben. Nunmehr können selbst Alltagsgegenstände auratisch aufgeladen werden.

Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft.“⁹⁸ Allerdings differenziert er genau zwischen den Begriffen „Echtheit“ und „Authentizität“, denn, wie sich in seiner Analyse herausstellt, liegen beiden Konzepten unterschiedliche historische Rahmungen zugrunde. Wie Benjamin zeigt, sind die Krise der Echtheit und der Kult des Authentischen Komplementärphänomene der Moderne. Dabei entspricht die Echtheit dem Kultwert des Kunstwerkes, während Authentizität seinen Nachfolgebegriff markiert: „[...] mit der Säkularisierung der Kunst tritt die Authentizität an die Stelle des Kultwertes.“⁹⁹ Für das Kunstwerk bedeutet dies eine Umwälzung seiner sozialen Funktion: Nicht mehr die Fundierung im Ritual, sondern in der Politik erweist sich als bestimmend für das Kunstwerk der Moderne.¹⁰⁰ Begriffe wie „Authentizität“ oder „Eigentlichkeit“¹⁰¹ jedoch lassen sich konsequenterweise als spezifisch antimoderne Affekte identifizieren.

Für Hito Steyerl stellt das Authentizitätsdiktat im dokumentarischen Diskurs eine dokumentale Funktion von Biomacht dar.¹⁰² Das Einfangen, Konservieren, Penetrieren, Inszenieren und Regulieren durch dokumentarische Repräsentation funktioniert analog zu den gleichen Prozessen im sozialen Feld. Nicht zufällig bedient man sich in der obsessiven Darstellung des authentischen Lebens besonders oft des Videobildes¹⁰³, denn es vereint die Ästhetik der Authentizität mit der Ästhetik des kontrollierenden Blicks.¹⁰⁴ So teilen sich heute künstlerische und polizeiliche Gebrauchweisen des Videos einen gemeinsamen Raum der Sichtbarkeit, nicht ohne jedoch auf einander einzuwirken.

Doch lebt die Aura – im Gegensatz zu Benjamins These vom Verfall – auch in Nachbarschaft der Fotografie und anderer neuer Medien weiter. Es lässt sich sogar feststellen, dass Aura und Reproduzierbarkeit einander bedingen: Ist kein Original mehr vorhanden, wird die Reproduktion selbst zum Original (Bsp. Vintage Prints in der Fotografie). Darüber hinaus ist die Aura kein Merkmal der objektiven Realität und daher auch nicht ihren Veränderungen unterworfen, das heißt der subjektive Ursprung der Aura bedeutet auch, dass es sie auch weiterhin geben wird.

⁹⁸ Benjamin, Das Kunstwerk, a.a.O., S. 13.

⁹⁹ Ebenda, S. 17.

¹⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 18.

¹⁰¹ Siehe Adornos 1964 erschienene Kritik an Heideggers Sprache, mit welcher dieser die menschliche Existenz durch unbestimmbare und irrationale Begriffe zu verdunkeln versucht, in: Theodor W. Adorno, Jargon der Eigentlichkeit. Zur Deutschen Ideologie, Frankfurt am Main 1964.

¹⁰² Vgl. Steyerl (2003), Die Farbe der Wahrheit, a.a.O., S. 165.

¹⁰³ Seit seiner Einführung Mitte der 1950er Jahre als Aufzeichnungsmedium für elektronische Signale steht das Video(band) in starkem Bezug zu Überwachungstechnologien. Andererseits ist es auch das Aufzeichnungsmedium des Fernsehens. Da es charakteristische Aspekte wie Aufzeichnung, Authentizität und Überwachung vereint, kann es als einer der zentralen Knotenpunkte des dokumentarischen Diskurses bezeichnet werden.

¹⁰⁴ Vgl. Holert, Die Erscheinung des Dokumentarischen, a.a.O., S. 46.

In einem hochinteressanten Katalogbeitrag zur Documenta11 analysiert Boris Groys die Rolle der Kunstdokumentation im Zeitalter der Biopolitik und diagnostiziert dabei im Kunstsystem der letzten Jahrzehnte eine Verschiebung des Interesses vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation¹⁰⁵. In gleichem Maße wie sich die Kunst nach 1945 immer mehr dem Leben annäherte, indem sie die Aufmerksamkeit weg von den Produkten der kreativen Aktivität und hin zum begleitenden Prozess lenkte, wurde das Kunstwerk zu einer Dokumentation dieser Lebensweise. Doch ebenso wie die Kunst kann auch das Leben selbst nicht gezeigt oder vorgeführt werden, sondern muss erzählt oder dokumentiert werden. Als leitendes Medium der modernen Biopolitik erwies sich die bürokratisch-technologische Dokumentation, derer sich die Kunst nicht zufällig bedient, wenn sie auf sich selbst als Leben verweisen will. Denn gerade dadurch erhält die Dokumentation die eingangs angesprochene Glaubwürdigkeit, die eine unmittelbare bildliche Präsentation nicht besitzen kann.¹⁰⁶

Marina Gržinić wiederum beschreibt die Ausstellungslogik des Kunstbetriebs als explizit biopolitisch, indem sie diverse Ausstellungsstrategien mit biotechnologischen Experimenten der Regulierung und Duplizierung von Leben in Bezug setzt.¹⁰⁷ Die dabei zu Marketingzwecken entwickelten „breeds“¹⁰⁸ (z. B. „Balkan“, „Afrika“ oder auch „Young British Art“) suggerieren dem westlichen Publikum authentische künstlerische Herangehensweisen, entsprechend der Herkunft der KünstlerInnen, und frischen zudem den ständig nach neuen Territorien gierenden Kunstmarkt etwas auf. Im Einklang mit dieser Entwicklung im Ausstellungsbetrieb setzen AusstellungsmacherInnen besonders gerne diverse Formen von Kunstdokumentation ein. Indem diese soziale Relevanz behaupten und vorgeben, ein pseudo-organisches Verhältnis zum sozialen Feld aufzubauen, zählen sie zu den weitest verbreiteten Authentifizierungsstrategien im Kunstfeld. Dabei entsteht häufig der Mythos, es gäbe eine in lokale Praxen und Communities¹⁰⁹ eingebettete

¹⁰⁵ Vgl. Boris Groys, Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation, in: Documenta11_Plattform 5: Ausstellung, Katalog, Ostfildern-Ruit 2002, S. 107.

¹⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 108 f.

¹⁰⁷ Vgl. Marina Gržinić, Global capitalism and the genetic paradigm of culture, in: <http://www.kontakt.erstebankgroup.net/report/stories/essay+grzinic/en> (16.03.2008).

¹⁰⁸ Ebenda.

¹⁰⁹ Über die Faszination des Kunstbetriebs für authentische Subkulturen und Communities, siehe: Georg Schöllhammer, Kunst in Zeiten der Globalisierung, in: Transversal, 03/2003, <http://eipcp.net/transversal/0303/schoellhammer/de> (22.05.2008).

Kunst, die absolut unkorruptierbar außerhalb des Kunstmarkts agiere.¹¹⁰ Analog dazu werden in den Dokumentationen authentische (Sub-)Kulturen oder Communities beschworen, die sich der Globalisierung heldenhaft zu widersetzen verstehen und uns damit einen Schritt voraus sind:

Authentizität wird dabei als vitalistische Ideologie, die gerade auch im Kontext von Globalisierung zum begehrten Rohstoff der Differenz erkoren wird und vom Mythos jenes echten und differenten Lokalen zehrt, der gegenwärtig in postethnografischen und neokulturalistischen Ausstellungen reproduziert wird.¹¹¹

Kennzeichnend für die seit Ende der 1990er Jahre zunehmend transgressiven Strategien des Ausstellungsbetriebs ist die immer größere Zahl der Kunstbiennalen weltweit – von Venedig bis Gwangju, von Dakar bis Tirana. Transfer und Dezentralisierung sind die begleitenden Schlagworte dieser Entwicklung. Es kommt häufig vor, dass Kunstwerke auf mehreren Biennalen nacheinander gezeigt werden mit wenig Rücksicht auf den ursprünglichen Kontext. Häufig agieren KünstlerInnen dabei – nolens volens – als RepräsentantInnen einer Kultur oder einer Nation, wie dies am Beispiel der Länderpavillons auf der Biennale von Venedig offensichtlich wird. Ein quasi biotechnologisches Nebenprodukt dieser Ausstellungslogik ist der von Gržinić identifizierte „flat documentary style“¹¹²: Seine Kennzeichen sind die Dekontextualisierung und Entleerung der zu transferierenden Authentizitätsobjekte, indem (wiederum gemäß der Logik des Klonens) bestimmte lokale Gegebenheiten zu serieller Reife gebracht werden müssen, damit sie einfacher in den globalen Kunstbetrieb eingespeist werden können.

Nicht die Politik der Wahrheit, sondern eine bestimmte Wahrheit des Politischen soll hierbei durch das Dokumentarische abgebildet werden, ein so genannter „echter“ Kern des Sozialen. Von diesem Standpunkt aus erweist sich das Authentische als ausgeklügeltes artifizielles Produkt aus genießbarer Differenz und Wiederholung.

¹¹⁰ Man erinnere sich an die mit Begeisterung aufgenommene Ankündigung Roger M. Buergels im Vorfeld der documenta 12, die Ausstellung werde auf KünstlerInnen fernab des Kunstmarktes setzen.

¹¹¹ Steyerl, Politik der Wahrheit, a.a.O., S. 19.

¹¹² Gržinić, Global capitalism, a.a.O.

2. Dokumentarismen ausstellen

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich einige zentrale Fragestellungen des Diskurses über das Dokumentarische mit dem Ziel behandelt, ein begriffliches Inventar für eine weiterführende Diskussion anzulegen. Das folgende Kapitel verhandelt nunmehr den Status und die Funktionen des Dokumentarischen in der Kunst, wobei ich auf einzelne künstlerische Positionen bzw. Ausstellungen näher eingehen möchte. Obgleich dies hier nicht der Ort für ausgedehnte kunsthistorische Werkanalysen ist, bewegen wir uns, wie schon erwähnt, im Feld der Visual Culture, wo Sichtbarkeit bzw. Sichtbarmachung grundlegende Eigenschaften darstellen. Innerhalb dieser Parameter sollen die vorgestellten Arbeiten dazu beitragen, das Besprochene greifbarer machen, ohne jedoch als bloßes Illustrationsmaterial zu dienen. Somit konzentriere ich mich hier vorerst auf eine breite Diskussion des Dokumentarischen im Kunstfeld anhand einiger zentraler Leitlinien: In einem ersten Schritt werde ich jene Veränderungen untersuchen, die das Wiederauftauchen des Dokumentarischen in der Kunst mit sich gebracht haben. Die Reformulierung des KünstlerInnenbildes möchte ich dabei ebenso thematisieren wie den damit einhergehenden Wandel in der künstlerischen Praxis.

Vít Havránek vergleicht dokumentarisches künstlerisches Arbeiten mit der Tätigkeit des Fokussierens im Film oder in der Fotografie, die er als charakteristisch für den dokumentarischen Ansatz bestimmt.¹¹³ Metonymisch steht also das Herstellen von Tiefenschärfe für die Betonung der individuellen Position, des Kontextes und der Situation in der Geschichte, für ein geduldiges „looking again“¹¹⁴, das sich der Bildproduktion zum Zwecke der raschen Konsumierbarkeit verweigert.

Nachdem zahlreiche künstlerische Arbeiten sich in ihrer Herangehensweise an wissenschaftlichen oder journalistischen Diskursen orientieren, scheint es mir angebracht, das Dokumentarische an der Schnittstelle zwischen dem Kunstfeld und jenen ursprünglich nicht-künstlerischen Diskursen näher zu bestimmen, aus welchen KünstlerInnen dokumentarische Formen entliehen haben. Das Verhältnis des Dokumentarismus zu Wissenschaft und Journalismus ist dabei von besonderem

¹¹³ Vgl. Vít Havránek, Das Dokumentarische – Eine Ontologie der Formen in den Transformationsländern, in: ders., Sabine Schaschl-Cooper, Bettina Steinbrügge (Hg.), *The Need to Document*, Prag 2005, S. 43.

¹¹⁴ Raqs Media Collective, *A Frame of Mind: Researching Documentaries*, in: <http://www.raqsmediacollective.net/texts11.html> (07.05.2008).

Interesse für die Diskussion. Noch einmal sei auf das Potenzial des Dokumentarischen verwiesen, im Austausch zwischen Kunst und Wissenschaften etablierte Formen der Wissensproduktion in Richtung Fiktionalität zu überwinden. Wie schon in der Einleitung festgehalten, geht es mir um eine theoretische Auseinandersetzung mit dokumentarischen Formen als *eigenständige* Politik der Wahrheit. Das Dokumentarische verstehe ich weder als eine Unterabteilung des Kunstbereichs, noch lässt es sich eindeutig jenen Diskursen (Ökonomie, Recht, Bildung etc.) zuschlagen, die es über lange Zeit geprägt haben. Ebenso wenig, im Übrigen, wie das Dokumentarische das Gegenteil von Kunst bildet.¹¹⁵ Eine Statusbestimmung lässt sich also nur in einem Vergleichen der Abstände und Näherungen bewerkstelligen, die den permanenten Austausch zwischen Kunstfeld und dokumentarischen Formen berücksichtigt und starre Binarismen zu vermeiden trachtet.

Angesichts der weltweiten Verbreitung dokumentarischer Praxen möchte ich in einem zweiten Schritt der Frage nachgehen, ob dokumentarische Formen tatsächlich als so etwas wie eine global funktionierende Bildsprache zu agieren imstande sind. Es lässt sich allerdings bezweifeln, ob Dokumentarismen in jenem Maße zur „Errettung der äußeren Wirklichkeit“¹¹⁶ beitragen können, wie es eine von den Relativismen der Postmoderne enttäuschte Linke herbeisehnt.¹¹⁷ Wie wir schon erfahren haben, lassen sich dokumentarische Bilder aufgrund ihres widerständigen Moments nur bedingt steuern und kontrollieren, weshalb sie sich häufig der ihnen zugedachten Rolle oder Bestimmung entziehen.

Ausstellungen stellen gegenwärtig das zentrale Format dar, um mit zeitgenössischer Kunst in Beziehung zu treten. Aus diesem Grund möchte ich in der Folge Dokumentarismen innerhalb des Mediums Ausstellung thematisieren mit dem Fokus auf die durch diese Entwicklung in Gang gesetzten Veränderungen von Raum- und Zeitkonzepten, die nicht zuletzt auch einen Wandel der Rezeptionsbedingungen von

¹¹⁵ Siehe dazu: Olivier Ligon, „Documentary“: authority and ambiguities, in: Frits Gierstberg u. a., *Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*, Rotterdam 2005, S. 71.

¹¹⁶ „Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ ist der Untertitel zu Siegfried Kracauers 1960 erschienenen *Theorie des Films*, die der Fotografie und vor allem dem Film das Potenzial zuerkennt, ein intaktes und zuverlässiges Bild der äußeren Wirklichkeit wiederzugeben. Siehe dazu auch: Linda Hentschel, *Haupt oder Gesicht?*, a.a.O., S. 185–189.

¹¹⁷ Dominique Baqué und Stefan Jonsson beispielsweise sehen mit dem Revival dokumentarischer Formen in der Kunst ein neues Zeitalter des „Realismus“ anbrechen. Vgl. Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris 2004; Stefan Jonsson, *Realism and the Documentary Turn*, in: *Nifca Info* 1/06, S. 26-28, http://www.nifca.org/2006/PDF/Nifcainfo_1_2006.pdf (10.02.2008).

Kunst hervorgerufen haben. In Bezug auf das Ausstellungsdisplay werden wir sehen, wie sich KünstlerInnen von dominanten modernistischen Kunstzeigesystemen emanzipiert haben, wobei die Installation als zentrales Präsentationsformat zeitgenössischer Kunst vorgestellt wird. Den KuratorInnen bzw. AusstellungsmacherInnen, also jenen, die in einem komplexen Wechselspiel mit KünstlerInnen, GrafikerInnen, SponsorInnen usw. Ausstellungen organisieren und verantworten, ist der letzte Abschnitt dieses Kapitels gewidmet. Zwar lassen sich zahlreiche Parallelen im Einsatz von Dokumentarismen durch KünstlerInnen und KuratorInnen beobachten, gleichzeitig gilt es aber auch zu differenzieren, weshalb ich hierbei jenes Spannungsfeld besonders berücksichtigen möchte, das sich in den letzten Jahrzehnten zwischen künstlerischen und kuratorischen Praxen aufgetan hat.

2.1. Der „documentary turn“ im Kunstfeld¹¹⁸

Seit Anfang der 1990er Jahre lässt sich im Kunstfeld eine Re-Politisierung beobachten, die sich zwar an diversen institutionskritischen künstlerischen Praxen der 1970er Jahre orientiert, diese aber auf die spezifische historische Situation nach dem „Ende der großen Erzählungen“ umlegt. An die Stelle des in der Postmoderne dominierenden Produktcharakters der Kunstwerke treten im Rahmen dieser Entwicklung allmählich prozessuale Handlungsformen, die Konzept-, Recherche-, Archiv-, Dokumentations- und Interventionsarbeit kombinieren.¹¹⁹ Alles wird zum „Projekt“, da der Prozess der Produktion von Kunst mehr Interesse vonseiten der KünstlerInnen auf sich zieht als das Endprodukt in Form eines warenförmigen und objekthaften Kunstwerks.¹²⁰ Damit einher geht eine Verschiebung des künstlerischen Selbstverständnisses sowie der Zuständigkeiten über die fließenden Grenzen des Kunstfelds hinaus, denn KünstlerInnen agieren nunmehr als hybride Kreuzung aus JournalistInnen, ForscherInnen, ArchivarInnen, GestalterInnen, ManagerInnen, KuratorInnen¹²¹ und KunstvermittlerInnen ganz im Sinne der Flexibilisierung von Arbeitskraft im ökonomischen Umfeld. Demzufolge kommt es auch in einer Weiterentwicklung institutionskritischer Ansätze zur bis heute weit verbreiteten Kombination von dokumentarischen Ansätzen mit gesellschaftskritischen und politischen Impulsen (z. B. Globalisierungs- und Kapitalismuskritik, Fragen der Diskriminierung, postkoloniale Debatten).¹²² Mitunter stark didaktische Aufklärungseffekte sind häufig beabsichtigtes Element der künstlerischen Arbeit. Die Beliebtheit dokumentarischer Verfahren in der Kunst ist

¹¹⁸ Ich beziehe mich mit der Wahl dieses Begriffes auf Pierre Bourdieus Verortung der Kunst in der Gesellschaft. Das Kunstfeld lässt sich, meiner Ansicht nach, nicht außerhalb der Kategorien des Sozialen, des Ökonomischen und des Politischen denken, auch wenn aktuelle ästhetische Debatten nach wie vor gerne Genie- und Talentkult innerhalb autonomer Kunstwelten betreiben.

¹¹⁹ Was nicht bedeuten soll, dass Kunstwerke generell abgeschafft werden. Mir geht es eher um eine Akzentverschiebung, welche die Entstehungsbedingungen von künstlerischen Arbeiten mitreflektiert.

¹²⁰ Vgl. Röllig, Das wahre Leben, a.a.O., S. 16.

¹²¹ Seit den 1990er Jahren übernehmen KünstlerInnen auch verstärkt kuratorische Aufgaben wie die Konzeption und Gestaltung von Ausstellungen und deren Begleitprogrammen: Zwischen den Ansätzen von Andrea Fraser, Julie Ault/Martin Beck, IRWIN oder Alice Creischer/Andreas Siekmann ergibt sich ein weites Spektrum kuratorischer Kunstpraxis.

¹²² Vivian Rehberg formuliert folgende Kriterien, um künstlerische Arbeiten als „dokumentarisch“ qualifizieren zu können: Erstens den Einsatz von Medien wie Film, Video, Fotografie, Multimedia-Installationen sowie von Texten. Zweitens den erkennbaren Wunsch, Themen oder Inhalte in realistischer Art und Weise zu kommunizieren. Und drittens einen Sinn für Spontaneität in der Arbeit mit Footage-Material sowie ein Interesse für banale Geschehnisse des alltäglichen Lebens. Vgl. Vivian Rehberg, The Documentary Impulse, in: <http://www.jong-holland.nl/4-2005/rehbergeng.htm> (21.09.2008).

also im Hinblick auf die Möglichkeit einer utopischen Veränderung des Bestehenden zu sehen, ganz im Sinne der oben angesprochenen Potenzialität des Dokumentarischen.

Welche zusätzlichen Faktoren haben den „documentary turn“ im Kunstfeld miteingeleitet?¹²³ Zunächst lässt sich die Kritik an der oberflächlichen und manipulativen Umgangsweise der Massenmedien mit den Bildern nennen. Hinzu kommt das Unbehagen, welches die massenmediale Penetranz der Bilder auslöst. Das Wiedererstarken des kommerziellen Dokumentarfilms im Kino und in den Kunsträumen, nicht zuletzt in den Vereinigten Staaten (siehe Michael Moore), kann als Kontrapunkt zum filmischen Wohlfühlprogramm Hollywoods, jedoch auch zum Niedergang des Genres „Dokumentation“ im Fernsehformat gelesen werden.¹²⁴ Darüber hinaus verweigern sich zahlreiche KünstlerInnen dem mit der Digitalisierung und Virtualisierung aufgekommenen post-humanen Bilderrepertoire sowie der Enthumanisierung historischer Erfahrung. Ein weiterer Grund für die Neuaufgabe der Frage nach dem Dokumentarischen ist wohl der Überdruß an den fragmentarischen, dekonstruktiven und oft geradezu genaueklärerischen Wahrheitsbegriffen der Postmoderne: Das Interesse an verbindlichen Positionen geht dabei Hand in Hand mit der Neubewertung von Konzepten wie Tatsache, Wahrheit und Wirklichkeit. Neben den bereits angeführten politischen Debatten rücken außerdem ethische Fragestellungen in das Zentrum des künstlerischen Interesses. Dabei kann sich jedoch die Identifikation politischen Engagements mit moralischer und politischer Korrektheit als gefährlich erweisen und ironischerweise in das unbeabsichtigte Gegenteil umschlagen. Denn der erhobene Zeigefinger erinnert in vielen Fällen stark an den bis in die 1960er Jahre üblichen ideologischen und politisch vereinnahmten Impetus des Dokumentarfilms. Einerseits können politisch aufwühlende Filme hitzige Debatten auslösen,¹²⁵ auf der anderen Seite

¹²³ Vgl. Baqué, Pour un nouvel art politique, a.a.O., S. 199.

¹²⁴ Diese Feststellung kann freilich nicht ohne die Einsicht in die weiterhin bestehende notorische Unterfinanzierung des Dokumentarfilms auskommen.

¹²⁵ Erinnerung sei an die heftigen Diskussionen, die Hubert Saupers globalisierungskritischer Dokumentarfilm *Darwin's Nightmare* vor allem in Frankreich ausgelöst hat. Saupers Film beleuchtet die Globalisierung des Fischhandels und ihre Auswirkungen auf den Viktoriasee und die dort lebenden Menschen. Der Historiker François Garçon und andere KritikerInnen (inklusive der Regierung von Tansania) warfen Sauper unter anderem die Fälschung von Daten, Inszenierung von Zusammenhängen bzw. eine neokolonialistische Vorgehensweise vor. Letztlich zog sich Sauper, ohne seinen KritikerInnen nachzugeben, auf das Recht des engagierten Künstlers zurück, die Realität zu filmischen Zwecken zu inszenieren. Siehe dazu: Maïke van Schwamen, Eine hitzige Debatte um einen aufwühlenden Film, in: <http://www.arte.tv/de/geschichte-gesellschaft/Darwins-Alptraum/Die-Mediendebatte/1184374,CmC=1184372.html> (01.09.2008).

gelingt es dokumentarischen Positionen – aus verschiedenen Gründen – oftmals nicht, ihre marginale Ausgangslage zu überwinden, weshalb in der Folge kaum neue Öffentlichkeiten angesprochen werden und eben genau jene Folgenlosigkeit weiter besteht, die es ursprünglich zu bekämpfen galt. Das Auftauchen dokumentarischer Verfahren im Kunstfeld lässt sich demgemäß als Chance, aber auch als Risiko lesen.

Tatsächlich prägen Fragen von Raum und Öffentlichkeit den „documentary turn“ grundlegend, denn im Rahmen des *New Institutionalism*¹²⁶ bieten Kunstinstitutionen wichtige Freiräume, um marginale und gesellschaftskritische Themen überhaupt zu artikulieren und zu diskutieren. Wie Sabine Schaschl-Cooper und Bettina Steinbrügge anmerken, sind die Kunsträume oft die einzig verbliebenen Räume, wo streitbare Positionen gezeigt werden können, wo Widersprüche ausgehalten und zudem die Möglichkeit einer Diskussion abseits von oder trotz ökonomischer Interessen besteht.¹²⁷ Interessant zu verfolgen ist es jedenfalls, wie die Entpolitisierung der Öffentlichkeit mit einem Rückzug in den geschützten Bereich der Kunst einhergeht. Die Wiederkehr dokumentarischer Verfahren kann also auch als ein Symptom jener Entwicklung gedeutet werden, nach welcher die Grenzen zwischen Kunst und Gesellschaft heftig verschoben werden.

2.1.1. Künstlerische Praxis im Wandel

Ein paar Worte zur künstlerischen Methodik: Wie schon erwähnt, überlappen sich unter den veränderten Bedingungen der künstlerischen Arbeitsweisen verschiedene bis dahin mehr oder weniger getrennte berufliche Praxen. Dabei spannt sich ein Bogen von KünstlerInnen, die z. B. nur punktuell wissenschaftlich arbeiten oder zitathaft Anleihen aus der wissenschaftlichen Arbeit nehmen, bis zu jenen, die auch in diesem Feld publizieren bzw. sich als WissenschaftlerInnen deklarieren. In der Arbeit mit Quellen und Archiven wird theoretisches Grundwissen in den jeweiligen Disziplinen unerlässlich. KünstlerInnen müssen mit den Grundlagen der wissenschaftlichen Methodologie vertraut sein, weshalb es als Konsequenz zu einer

¹²⁶ Siehe dazu: Nina Möntmann, Aufstieg und Fall des „New Institutionalism“. Perspektiven einer möglichen Zukunft, übers. v. Tom Waibel, in: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de> (25.01.2008).

¹²⁷ Sabine Schaschl-Cooper, Bettina Steinbrügge, Das Bedürfnis zu dokumentieren, in: Havránek, dies. (Hg.), *The Need to Document*, a.a.O., S. 24.

stärkeren Verschränkung zwischen Kunst und Theorie kommt. Zahlreiche KünstlerInnen arbeiten auch als KunsttheoretikerInnen bzw. KunstkritikerInnen, wodurch sich die Berufsfelder wiederum einander annähern. Andererseits macht diese Verschiebung deutlich, dass die vormals privilegierten Standpunkte von Kritik und Theorie angesichts ihrer ideologischen Durchdringung und eigenen Involviertheit aufgegeben werden mussten. Und: KünstlerInnen wollen an theoretischen Debatten teilnehmen und selbst Kontrolle bzw. Definitionsmacht im Kunstfeld ausüben.¹²⁸

Von zentraler Bedeutung für die dokumentarische Methodik ist dabei die Recherche. Die eng mit dem bürgerlichen Geniekult verbundenen auf das künstlerische Subjekt bezogenen Begriffe von Inspiration und Kreativität werden von zahlreichen KünstlerInnen als Mythen deklariert. Weniger die Autonomie der Kunst steht im Vordergrund dieser Herangehensweise als der Austausch mit der Wirklichkeit. Für eine kritische dokumentarische Praxis erschöpft sich die Recherche aber nicht in der Präsentation der zusammengetragenen Informationen. Vielmehr kann die Recherche als Werkzeug eingesetzt werden, um einen Einblick in die Rahmenbedingungen der Wissensproduktion zu gewinnen. Die dokumentarische Praxis kann offen legen, wie Informationen zusammengetragen und aneinandergereiht werden, wie Bilder entstehen und mit welchen Narrativen sie versehen werden.¹²⁹

Auf der anderen Seite ist die Schleuse zwischen den Diskursen nach beiden Seiten hin geöffnet, weshalb wissenschaftliche Diskurse in das Feld der Kunst eindringen und sich dort breit machen können, indem sie ihre Terminologien, Gesetzmäßigkeiten und Regeln verbreiten. Als gefährlich herausstellen kann sich in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass der Zugriff und die Verbreitung von Informationen stets Subjekte des Wissens erzeugen ebenso wie Objekte. Hybride Formen, die Kunst und Wissenschaft vereinen, haben also nicht nur das Potenzial, „alternatives Wissen“ zu generieren, sondern können außerdem den Autoritätsgestus wissenschaftlicher Verfahren reproduzieren und somit die „Natur“, die sie vorgeben zu beobachten, erst hervorbringen. Als Beispiel nennen möchte ich

¹²⁸ KünstlerInnen wie Martha Rosler oder Allan Sekula stehen nicht nur für einen stärkere Anbindung der Kunst an theoretische Fragestellungen, sondern auch für die künstlerische Mitsprache an den Verbreitungs- und Präsentationsbedingungen ihrer Werke, indem sie diese nicht einfach GaleristInnen und AusstellungsmacherInnen zur Verwendung überlassen, sondern weitgehend kontrollieren, was mit den Arbeiten weiter geschieht. Künstlerische Mitbestimmung im Hinblick auf die Präsentation der Werke gehört heute zu den Standards des Ausstellungsbetriebs.

¹²⁹ Vgl. Raqs Media Collective, A Frame of Mind, a.a.O.

die unreflektierte Übernahme rassistischer Aufzeichnungs- und Dokumentationsmethoden. Die Folge wäre eine neo-ethnographische Situation wie sie Trinh Minh-ha in ihren Texten anklagt.¹³⁰

Das Dilemma, wie die Begegnung unterschiedlicher Kulturen im Bild wiedergegeben werden soll, thematisieren unter anderem Lothar Baumgartens (*1944) künstlerische Arbeiten. Auf der *documenta X* präsentierte Baumgarten 1997 die dreiteilige Arbeit *Vakuum*.¹³¹ An der Wand

angebrachte Schwarz-Weiß-Fotografien aus der Zeit von 1978-80 dokumentieren Baumgartens mehr als einjährigen Aufenthalt bei einem Yanomami-Stamm in Venezuela. Damit reihen sich die Fotografien in die Geschichte der anthropologischen Fotografie ein, allerdings nicht ohne ethnographische Darstellungsmuster zu hinterfragen.



Abbildung 3:
Installationsansicht, Lothar Baumgarten, *Vakuum*,
documenta X, Kassel, 1997

Indem nämlich Baumgarten die Fotografien nicht als exotisierende Versatzstücke westlicher Schaulust, sondern wie die Seiten eines intimen Tagebuchs präsentiert, entsteht so etwas wie Vertrautheit mit einer Gruppe von Menschen, deren alltägliches Leben der Künstler für einige Zeit geteilt hat. Bei aller Nähe dokumentieren die Fotografien andererseits die Erfahrungen eines Fremden, ohne jedoch eine homogene und „authentische“ Gemeinschaft zu beschwören und damit traditionelle Darstellungsmechanismen des Exotischen zu bedienen.

Doch zurück zu den sich neuerdings im Kunstfeld überlappenden Diskursen von Wissenschaft, Journalismus, Recht und Ökonomie, die sich in ihren dokumentarischen Artikulationen nicht eindeutig von einander trennen lassen. Der

¹³⁰ Siehe beispielsweise den bereits angeführten Text *The Totalizing Quest for Meaning*.

¹³¹ Sie bestand erstens aus der Arbeit *Manipulierte Realität*, zweitens aus Schaukästen mit Farbdias, die frühere Arbeiten Baumgartens dokumentierten, sowie drittens aus zahlreichen Schwarz-Weiß-Fotografien von einem längeren Aufenthalt bei den Yanomami, die in lockerer Reihenfolge an der Wand befestigt waren.

Dokumentarfilmtheoretiker Bill Nichols bezeichnet diese Wahrheitsregime als „discourses of sobriety“:

Documentary has a kinship with those other non-fictional systems that together make up what we may call the discourses of sobriety. Science, economics, politics, foreign policy, education, religion, welfare – these can and should alter the world, they can affect action and entail consequences. [...] Discourses of sobriety are sobering because they regard their relation to the real as direct, immediate, transparent. Through them power exerts itself. Through them things are made to happen. They are the vehicles of domination and conscience, power and knowledge, desire and will.¹³²

Mit diesem Zitat wird abermals deutlich, dass die aufgrund ihres Nahverhältnisses zur sozialen Wirklichkeit in das Kunstfeld integrierten Wahrheitsregime dort – analog zu anderen gesellschaftlichen Bereichen – ihre gouvernementalen, reglementierenden und regulierenden Funktionen von Macht/Wissen entfalten. Beobachten lässt sich dies anhand von diversen Ausstellungsdisplays, die häufig gängige Evidenzregime aus dem wissenschaftlichen Bereich reproduzieren, teils um mit aufklärerischem Impetus Inhalte zu vermitteln, teils aber auch um diese ironisch zu unterlaufen, indem sie z. B. die autoritäre Geste der Wissensproduktion dekonstruieren. Stellwände, Diagramme, Konferenzgestus oder Powerpoint-Präsentationen und diverse Informationsdisplays (Abb. 4) können also als Werkzeuge im Versuch, die Grenzen des Kunstfeldes zu erweitern, bestimmt werden.

Eines der überraschenden Resultate des Austausches zeigt sich demgemäß, wie wir gesehen haben, im Import neuer Formen von Macht/Wissen ins Kunstfeld. In



Abbildung 4:
Installationsansicht, *Park Fiction Archive*:
5 nach Arbeitsbegriffen betitelte Tische mit Park Fiction-Materialien, Fragebögen, Plänen, Protokollen, Texten, Zeichnungen, Fotos, Diaprojektoren, Tondokumenten, Fotoguckies; Videofilmen von Margit Czenki, Dokumentar fotografien von Hinrich Schulze und einer Fotoserie von Marily Stroux, *Documenta11*, Kassel, 2002

¹³² Nichols, *Representing Reality*, a.a.O., S. 3 f.

die andere Richtung hingegen trägt die Öffnung des Kunstfeldes zur Ästhetisierung gesellschaftlicher und politischer Diskurse bei.¹³³

2.1.2. Dokumentarismus und Journalismus

Dokumentarische Formen können, wie wir gesehen haben, paradoxerweise als Vehikel entgegengesetzter Entwicklungen fungieren, indem sie einerseits die „discourses of sobriety“ ästhetisieren, andererseits die Kunst zu politisieren vermögen. Jedoch sei darauf verwiesen, dass sich ihr Einsatz nicht so einfach kontrollieren lässt, und die erhofften Effekte ins genaue Gegenteil dessen umschlagen können, was ursprünglich intendiert war. Dokumentarischen Formen ist also, bei aller Nähe zu den „exakten“ Wissenschaften, ein Moment des Unvorhersehbaren eingeschrieben: What you see is not what you get.

Im Journalismus, einer modernen Technologie der Wahrheit schlechthin, haben dokumentarische Formen eine wichtige Funktion, denn sie tragen zur Wahrheitsproduktion bei. Von grundlegender Bedeutung für die journalistische Wahrheit ist dabei – ebenso wie in der Wissenschaft – das Kriterium der Objektivität, also in diesem Fall das Verhältnis des Berichteten und Gezeigten zu gesellschaftlich anerkannten Wahrheitsprotokollen.¹³⁴ Es gibt scheinbar transparente journalistische Standards in der Berichterstattung, die die Authentizität des Berichteten garantieren sollen. Allerdings sind strukturelle Zweifel an der Wahrhaftigkeit des Materials bzw. an der behaupteten Transparenz journalistischer Wahrheitsregime aufgekommen. Diese haben wiederum den Zweifel mittlerweile in ihre professionelle Praxis übernommen, ohne jedoch die Mythen von Objektivität und Unabhängigkeit zu thematisieren. Journalistische Strategien, die dokumentarischen Wahrheitsregimen verpflichtet sind, haben andererseits Eingang in das Kunstfeld gefunden. Unzufrieden mit der offiziellen Presseberichterstattung, die stets nationale und ökonomische Interessen in den Vordergrund stellt, sehen zahlreiche KünstlerInnen

¹³³ Vgl. Hito Steyerl, Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, in: Vít Havránek, Sabine Schaschl-Cooper, Bettina Steinbrügge (Hg.), *The Need to Document*, Prag 2005, S. 58.

¹³⁴ Wie die Cultural Studies gezeigt haben, verbergen Objektivitätsstandards oft gesellschaftliche, institutionelle oder politische Interessen. Aufgrund der gesellschaftlichen Situiertheit aller Beteiligten, fällt es demgemäß schwer, „interesselose“ Objektivität bzw. Unparteilichkeit für sich in Anspruch zu nehmen. So etwas wie transzendente Objektivität kann es nicht geben, vielmehr erscheint es angebracht, von Standpunktbezogenheit zu sprechen, d.h. sich den eigenen Standpunkt zu vergegenwärtigen und ihn offen zu legen. Vgl. Stuart Hall, *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt*, *Ausgewählte Schriften* 3, hg. von Nora Rähzel, Hamburg 2000, S. 26.

ihre Aufgabe in der Weitergabe von „anderen“, gegenläufigen Informationen und Ideen.¹³⁵

Ein interessantes Beispiel ist die 1998 von Patrice Barrat mit dem Ziel redaktioneller und ökonomischer Unabhängigkeit gegründete französische Agentur *Article Z*.¹³⁶ Im Jahr 2003, auf dem Höhepunkt des Zweiten Irakkriegs, unterbrachen Article Z die kontinuierliche und dominante Medienberichterstattung, indem sie täglich und für die Dauer von 20 Tagen eine dreiminütige Sequenz aus dem palästinensischen Ramallah sendeten. Denn im Zuge der US-amerikanischen Invasion und seiner Folgen war der israelisch-palästinensische Konflikt – wohl *das* zentrale Thema journalistischer Berichterstattung in Europa und den USA – temporär von der Krise im Irak überlagert worden. Mit ihrem ungewöhnlichen Format versuchten die auf dem britischen Sender *Channel 4* verbreiteten *Chronicles: Ramallah Daily*¹³⁷, eine Kritik an den propagandistischen Irakreportagen britischer und US-amerikanischer Mediennetzwerke zu formulieren. Sie kamen ohne Voice-over sowie dramatisierende Schnitte aus, zeigten die Präsenz militärischer Kräfte in den Straßen von Ramallah und berichteten in kurzen Interviews mit den BewohnerInnen vom Alltagsleben in der Krisenzone.¹³⁸

Die von Article Z mit dieser Arbeit intendierte Kritik an der Eindimensionalität journalistischer Berichterstattung lässt allerdings selbst Zweifel aufkommen und ist letztlich als ambivalent zu beurteilen. Ist Ramallah tatsächlich nur ein

¹³⁵ So schlägt Stefan Jonsson einen Rollentausch vor: Die Kunst soll die Rolle des kritischen Journalismus übernehmen, weil diese, anstatt investigativ vorzugehen, nur mehr so etwas wie „Verkündigungsjournalismus“ betreibt: „This is why it is increasingly the task of the arts to give expression to ‘the political’ [...], whereas journalism increasingly serves ‘politics.’“ Zitat aus: Jonsson, *Realism and the Documentary Turn*, a.a.O., S. 26.

¹³⁶ Unter <http://www.articlez.fr> lassen sich Entstehungsgeschichte der Gruppe und diverse Projekte verfolgen.

¹³⁷ Dazu Article Z: „While the world had its eyes set on Iraq, we explored for a month back in March 2003 the West Bank of Jordan, and more particularly the town of Ramallah, following people in their daily lives. Now the ‘road sheet’ is making them hope for the best. But they are used to delusions. At the end of the Second Intifada, how do these Palestinians and the Israeli who live by their side feel about this new era? From this unique one month shooting of five to six characters while the Second Gulf war was raging and a new shooting in the midst of the ‘road sheet’, a film about daily life, simply human, absolutely un-bombastic, opening up to ... what is yet to be discovered.“ Nachzulesen unter: http://www.articlez.fr/english/programmes/page_fiche.asp?id=33415 (01.09.2008).

¹³⁸ Jacques Rancière verweist in einem ähnlichen Zusammenhang auf die Fotoserie *WB* (West Bank) der französischen Künstlerin Sophie Ristelhueber. In *WB* präsentiert die Künstlerin nicht die bekannten Embleme des Konfliktes, sondern dessen Spuren und Auswirkungen im Rahmen von Landschaftsaufnahmen aus der West Bank. Rancière gesteht den Fotografien das Potenzial zu, Neugier und Aufmerksamkeit zu erregen, indem sie gängige Repräsentationen der israelisch-palästinensischen Krise vermeiden. Dagegen lässt sich einwenden, dass die Fotoserie ohnehin in einen großen Chor künstlerischer Stimmen zu diesem Thema einstimmt (siehe allein die Dominanz des Konfliktes auf der *documenta 12*). Vgl. Rancière, *What makes Images unacceptable?*, a.a.O., S. 7.

Nebenschauplatz journalistischen Interesses? Findet der Konflikt zwischen Israel und Palästina in den Berichten diverser Medien und Mediennetzwerke nicht ohnehin überproportionale Beachtung und Verbreitung? Agiert Article Z als Nachrichtenagentur wirklich redaktionell unabhängig? Dies führt uns zur eigentlichen Problematik in der Verbreitung von Gegeninformationen: So wichtig es erscheint, Gegengeschichten zum Kanon zu erzählen, so sehr lenkt dies oft vom eigentlichen Dilemma ab: Nicht der Mangel an Informationen erweist sich in letzter Konsequenz als problematisch, sondern deren absolute Folgenlosigkeit trotz Verbreitung. Dementsprechend reicht es für eine reflexive dokumentarische Praxis häufig nicht, den Wert von Informationen absolut zu setzen, in der Hoffnung diese würden von einer kritischen Öffentlichkeit schon richtig interpretiert und verstanden werden. Neben der grundlegenden Selektivität von Informationen gilt es ebenfalls deren permanenten Interpretationsbedarf nicht aus den Augen zu verlieren.

Schließlich scheint es mir angebracht, eine Trennungslinie zwischen dem Fotojournalismus einerseits und dokumentarischen Strategien in der Kunst andererseits zu ziehen, die interessanterweise immer wieder in einem Atemzug genannt werden, ohne jedoch den wesentlichen Unterschied zu berücksichtigen: Denn die Reflexion der eigenen Rahmenbedingungen und Praxis ist im Fotojournalismus ganz im Gegensatz zur Kunst bislang noch ausständig.¹³⁹ Tatsächlich sind die Codes der Pressefotografie seit Jahrzehnten unverändert und eine reflexive Auseinandersetzung mit der Gemachtheit und der illusorischen Authentizität der Bilder findet, wenn überhaupt, nur in Ansätzen statt. Dass das Schnappschussformat weiterhin als unbestrittenes Format von Unmittelbarkeit und Echtheit gilt, belegen nicht zuletzt die populären Ausstellungen der *World Press Photo Foundation* oder der Agentur *Magnum*.

Eine ambivalente Zwischenposition an der Trennungslinie zwischen Kunst und Fotojournalismus nehmen die Fotografien des Südafrikaners Guy Tillim (Jahrgang 1962) ein. Seine auf der *documenta 12* gezeigte Serie von Farbfotografien mit dem

¹³⁹ Für den Künstler Hans Scholten ist aus diesem Grund das gemeinsame Ausstellen von journalistischen und künstlerischen dokumentarischen Arbeiten problematisch: „Work that has been created with a clear journalistic or documentary intent is difficult to place within the same context or presentation as the work of an artist. The one form does not suddenly (now or at a later point) become art and the other will never be able to lay claim to being credible journalism. A fantastically photographed documentary is still not art even when it's photographed really beautifully and the work of an artist can't gain the status of a documentary just like that. If there's a lack of clarity about the positions, the work is interpreted in the wrong way and the viewers become confused.“ Zitat aus: Frits Gierstberg u. a., *Documentary now!*, a.a.O., S. 62.

Titel *Congo Democratic* sind keine exotisierenden und sozialvoyeuristischen Schnappschüsse, die den AusstellungsbesucherInnen Leid und Tragik des kongolesischen Bürgerkriegs vor Augen führen, sondern selbstbewusste Dokumente alltäglicher (politischer) Geschehnisse. Tillims Fotografien geben nicht vor, mit einem Mal den Kern des Konflikts offen legen zu können, vielmehr erschließt sich dessen politische Dimension im Blick auf Menschen und Ereignisse an den Rändern des Geschehens. Tillim versieht seine in Ausstellungen zumeist gerahmt präsentierten Fotografien stets mit Beschreibungen der fotografierten Situationen, um eine Kontextualisierung des von der Kamera aufgenommenen Geschehens vorzunehmen. Üblicherweise werden dabei Texte und Zitate unterhalb der Bilder angebracht, die Bedeutung der künstlerischen Arbeit erschließt sich also in einem Wechselspiel von Bild- und Textinformationen, die aufeinander verweisen. Auf der *documenta 12* jedoch wurden Tillims Fotos auf Postergröße gebracht und montagehaft auf Stellwänden verteilt (Abb. 5). Zudem fanden sich die erklärenden



Abbildung 5:
Installationsansicht, Guy Tillim, *Congo Democratic*,
documenta 12, Kassel, 2007

Texte nicht wie üblich unter den Bildern, sondern recht gut versteckt an den Seitenflächen der Stellwand. Auf diese Weise wurde den Bildern der Status als politisches Dokument mehr oder weniger entzogen, und *Congo Democratic* avancierte für eilige Be-

sucherInnen, die sich die Zeit zum Lesen der Objektbeschriftungen nicht nahmen oder die Labels ganz einfach nicht finden konnten, zur viel bestaunten Fototapete. Ein interessantes Beispiel für die Wirkungsmacht kuratorischer Eingriffe, denn offensichtlich generierten die KuratorInnen der *documenta 12*, indem sie die Bilder Tillims größtenteils für sich selbst sprechen lassen wollten und das ästhetische Ensemble betonten, Bedeutung eher mittels Ästhetisierung, anstatt auf die Kontextualisierung durch Begleittexte zu setzen.

2.1.3. Authentifizierung und Reflexivität

Zusammenfassend lassen sich in der Kunst grob zwei gegenläufige Strömungen des Dokumentarischen festhalten, wenngleich in der Praxis Mischformen die Regel darstellen: authentifizierende und reflexive Strategien.¹⁴⁰

Als Authentizitätsstrategie dokumentiert Kunst zunächst den Lebensalltag und hält soziale Ereignisse sowie private Momente fest. Der dokumentarische Fokus liegt dabei auf „Zeugenhaftigkeit“¹⁴¹ und bezieht häufig Stellung. In dieser Hinsicht präsentiert sich das dokumentarische Moment als Beweismittel sozialer Relevanz und belegt ein „organisches“ Verhältnis zum sozialen Feld. Wie schon angeführt, kann sich diese künstlerische Strategie durchaus als problematisch erweisen, wenn Authentizität als vitalistische Ideologie eingesetzt wird und das Dokumentarische einen diffusen „authentischen Kern des Sozialen“ abbilden soll. Indem KünstlerInnen auf die Selbstevidenz des dokumentarischen Stils setzen, können dokumentarische

¹⁴⁰ Vgl. Steyerl, Politik der Wahrheit, a.a.O., S. 19.

¹⁴¹ Die Figur der/s Zeugin/en ist im Dokumentarfilm von enormer Bedeutung, denn Wahrheitsregime sind in den meisten Fällen auf die Aussagen von ZeugInnen angewiesen. Ohne hier auf die Unzuverlässigkeit dieser Wahrheitstechnologie eingehen zu wollen, erscheint mir eine von Jean-François Chevrier getroffene Unterscheidung zwischen Zeugnis bzw. ZeugInnenaussage (im Original: „testimony“) und Dokument in dieser Frage interessant hinsichtlich ihrer Verwendung in den Massenmedien, aber auch im Kunstfeld. Wie Chevrier darlegt, steht das Zeugnis für Unmittelbarkeit und Emotionalität im Unterschied zur Distanzhaftigkeit und emotionalen Kälte des Dokuments. Kein Wunder also, dass die im scheinbar permanenten Krisenzustand agierenden Mediennetzwerke bevorzugt auf die affektiven Qualitäten des Zeugnisses zurückgreifen, das in seiner Aufgeregtheit ein Gefühl der Dringlichkeit verbreitet. Vgl. Jean-François Chevrier, Documentary, document, testimony..., in: Frits Gierstberg u. a., Documentary now!, a.a.O., S. 54f.

Andererseits ist die Rolle der/s Zeugin/en immer auch passiv konnotiert: ZeugInnen geben das bruchstückhaft wieder, was ihnen widerfahren ist, wobei sie selbst zumeist keine Kontrolle über das Geschehene ausüben können. Um auf die Kunst zurückzukommen, so findet auch hier das Konzept der Zeugenhaftigkeit seine Anwendung. Im Text zu ihrer Ausstellung *based upon TRUE STORIES* kommentieren die KuratorInnen Catherine David und Jean-Pierre Rehm dieses Phänomen wie folgt: „After the debunking of the 'meta-narratives' of the modern age it has become impossible to speak for everyone, and all we can do now is offer a personal testimony. This is no different for filmmakers and artists: every documentary is a personal testimony. What is significant, however, is the standpoint taken: what are the maker's ideas and how are these visualized or portrayed? In this respect the documentary can be regarded as a political statement.“ (<http://www.wdw.nl/project.php?id=4>) Ich halte es für durchaus möglich, dass diese Ausstellung im Rotterdamer *Witte de With* so etwas wie den Auslöser für einen Paradigmenwechsel in der dokumentarischen Praxis markiert. War es bis etwa zu den Anschlägen auf das World Trade Center (didaktisch) vorgetragene Gesellschaftskritik, die den Motor der dokumentarischen Praxis darstellte, so genügt mittlerweile laut Auskunft der KuratorInnen ein persönliches Statement, um politisch zu agieren. KünstlerInnen rutschen angesichts postmoderner Relativismen in die Rolle passiver ZeugInnen, die dokumentarische Form gerinnt zum Ornament ihrer selbst. Siehe dazu auch: Steyerl, Können Zeugen sprechen? Zur Philosophie des Interviews, in: Steyerl (2008), Die Farbe der Wahrheit, a.a.O., S. 17–24. Darüber hinaus widmete jüngst das Online-Magazin *Transversal* dem Thema „zeugenschaften“ eine ganze Ausgabe (04/08) unter: <http://eipcp.net/transversal/0408>.

Strategien zu einer selbstgewissen künstlerischen Routine der Visualisierung mutieren, die noch keine kritische Praxis impliziert.

Seit 2001 wehrt sich die kroatische Künstlerin Kristina Leko mit ihrem *Cheese and Cream Project* gegen das allmähliche Verschwinden der Milchfrauen aus dem Stadtbild von Zagreb. Durch ökonomische Umstrukturierungen und diverse EU-



Abbildung 6:
Filmstill, Kristina Leko,
Zagreb Milkmaids on Your Right Hand Side. 2002

Bestimmungen können in Zukunft immer weniger Frauen ihren Lebensunterhalt durch den Verkauf von Milchprodukten bestreiten.¹⁴² *Zagreb Milkmaids on Your Right Hand Side*, ein im Zuge des Projekts 2002 entstandener Dokumentarfilm, möchte die angespannte Lage der Betroffenen noch einmal verdeutlichen und öffentlich machen, indem die Frauen von ihrer Lebenssituation berichten und bei diversen alltäglichen

Verrichtungen gezeigt werden. Der Film ist ein treffendes Beispiel dafür, auf welchem schwierigem Terrain sich kritische dokumentarische Formen bewegen. Tatsächlich kommt er nicht ohne Schwarz-Weiß-Malerei aus, notwendige Differenzierungen für eine vielschichtige Einschätzung der Situation unterbleiben: Den „authentischen“ kroatischen Milchfrauen wird ein gnadenloser internationaler Wettbewerb gegenübergestellt. Darüber hinaus betont der Film die Gruppe der Frauen als geschlossenes Kollektiv, ohne wirklich auf die individuellen Lebensgeschichten der Frauen einzugehen, sodass die vorgestellten Charaktere auf merkwürdige Weise unpersönlich erscheinen. Ungeachtet des Engagements der Künstlerin hätte sich *Zagreb Milkmaids on Your Right Hand Side* aufgrund seiner behaupteten Authentizität ohne viel Aufsehen in eine der in den 1990er Jahren populären „Balkan-Ausstellungen“ einspeisen lassen.

An der Schnittstelle von Authentizität und Reflexivität positioniert sich, um ein weiteres Beispiel anzuführen, Oliver Ressler mit seinem Video *This is what democracy looks like!* aus dem Jahr 2002. Darin thematisiert der Künstler die Ereignisse rund um eine Demonstration am 1. Juli 2001 gegen das zu diesem

¹⁴² Durch öffentliche Aktionen, Unterschriftensammlungen oder die Initiierung eines Runden Tisches mit VertreterInnen aus Politik, Landwirtschaft und Betroffenen möchte Leko eine erhöhte öffentliche Aufmerksamkeit schaffen sowie Diskussionen und Entscheidungsprozesse in Gang setzen. Durch die Dokumentation auf einer projekteigenen Website (<http://www.sirivrhnje.org>) wird das Projekt zudem einer weiteren Öffentlichkeit vermittelt. Die letzten Einträge auf der Homepage stammen von 2003.

Zeitpunkt in Salzburg tagende *World Economic Forum* (einer privaten Lobby-Organisation des globalen Großkapitals). Die DemonstrantInnen gerieten dabei in eine heftige Auseinandersetzung mit der Polizei, wobei mehr als 900 Personen auf einem öffentlichen Platz im Zentrum von Salzburg von Polizeikräften umzingelt und mehr als sieben Stunden lang festgehalten wurden. Mit dem Video, dessen Bedeutung sich auf mehreren Ebenen erschließt, versucht Ressler, eine Re-Artikulierung der Ereignisse vorzunehmen, allerdings in Abgrenzung von dominierenden Stereotypen journalistischer Berichterstattung. Die Videoarbeit besteht einerseits aus Bildmaterial, das von mehreren DemonstrantInnen selbst aufgezeichnet wurde, andererseits aus eingefügten Interviews mit sechs TeilnehmerInnen der Demonstration über die Ereignisse von Salzburg.



Abbildung 7:
Installationsansicht, Oliver Ressler,
This is what democracy looks like!, 2002,
Landesgalerie Oberösterreich, Linz, 2005

Die Kameraperspektive entspricht nicht einem Blick von außen, sondern derjenigen der DemonstrationsteilnehmerInnen und stellt dadurch eine unmittelbare Konfrontation der BetrachterInnen des Videos mit den Geschehnissen rund um die Demonstration her. Weiters hinterfragt eine derartige Verschiebung der Perspektive gängige mediale Klischees in der Darstellung von GlobalisierungsgegnerInnen als gewaltbereite und realitätsferne ChaotInnen, indem diese selbst Stellung beziehen und ihre Position verdeutlichen. Doch Resslers Auseinandersetzung mit herrschenden Diskursen beschränkt sich nicht nur auf die Ebene der Repräsentation von AktivistInnen. Vielmehr rückt *This is what democracy looks like!* jene Positionen ins Zentrum, die aus den Medien ausgeschlossen sind und thematisiert damit Befangenheit und Exklusionsmechanismen massenmedialer Wahrheitsproduktion. Im Unterschied zu journalistischen Verfahren der „Objektivität“ bezieht Resslers dokumentarischer Ansatz bewusst Position und antwortet auf die Wissensproduktion dominanter medialer Diskurse mit der Produktion von Gegenwahrheiten und Gegenwissen. In diesem Sinn versteht sich dokumentarische Praxis im Eröffnen

neuer Verhandlungs- und Konflikt Räume als tatsächlich demokratisch. Dennoch sei hier noch einmal auf die weiter oben angeführten Probleme in der Herstellung von (Gegen-)Öffentlichkeiten mit Hilfe dokumentarischer Diskurse verwiesen.

Die Künstlerin Jo Spence übt im Rahmen einer Grundsatzrede Kritik am authentifizierenden Einsatz des dokumentarischen Darstellungsmodus: „Häufig handelt es sich dabei um kaum verdeckte Formen der Überwachung, Scheinbeweise für Oberflächenphänomene oder die Definition von kulturellen Individual- oder Gruppenidentitäten, die ihr Fundament in der ‚wirklichen Welt‘ zu haben scheinen, tatsächlich aber reine Fiktion, ein Konsumangebot sind.“¹⁴³ Des Weiteren identifiziert sie als ein Problem der vorherrschenden dokumentarischen Praktiken, dass diese in ihrer Oberflächlichkeit nicht aufzuzeigen vermögen, wie institutionelle Strukturen (z. B. jene des Kunstbetriebs oder jene der Familie) funktionieren.¹⁴⁴

Im Gegensatz dazu untersucht der reflexive dokumentarische Ansatz in der Kunst die eigenen Mittel als sozial konstruiert und versteht die medial vermittelten Bilder als komplex konstruierte Informationen an der Schnittstelle von Macht und Subjektivität. Nicht die authentische Wahrheit des Politischen oder Sozialen soll abgebildet werden, sondern umgekehrt die der Darstellung zugrunde liegende Politik der Wahrheit soll verändert werden.

Ein Beispiel für die reflexive Herangehensweise bildet Jo Spences auf der *documenta 12* präsentierte Gruppe von Arbeiten mit dem Titel *The Picture of Health*, die in den Jahren 1982-



Abbildung 8:
Installationsansicht, Jo Spence,
The Picture of Health, 1982-86,
documenta 12. Kassel, 2007

86 in Zusammenarbeit mit den Fotografinnen Rosy Martin, Terry Dennett und Maggie Murray

entstanden ist. Mit Hilfe von Fotografien und Zeitungsausschnitten rückt die Künstlerin sich selbst und ihre Brustkrebserkrankung offensiv ins Zentrum der

¹⁴³ Jo Spence, Die dokumentarische Praxis infrage stellen?, in: Georg Schöllhammer (Hg.), *Documenta Magazine N° 1-3, 2007 Reader*, Köln 2007, S. 332. Der Text entstammt einer Grundsatzrede, gehalten von Jo Spence am 3. April 1987 in Salford auf der vom *Arts Council of Great Britain* veranstalteten ersten Nationalkonferenz für Fotografie.

¹⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 336.

Diskussionen. Spence kritisiert aus der Sicht der Betroffenen den gesellschaftlichen (Nicht-)Umgang mit Kranken, nicht zuletzt indem sie die Darstellungskonventionen von Krankheit im Rahmen dokumentarischer fotografischer Praxis ganz grundlegend herausfordert. Demonstrativ posiert die Künstlerin vor ihrer Kamera und ersetzt die Isolation und das Weggesperrtsein von Krankheit durch Sichtbarkeit, ohne allerdings auf voyeuristische Mitleidseffekte abzielen. Auf der Ebene des Displays kombiniert Spence dazu interessanterweise Fotografien mit Zeitungsartikeln und zieht diese auf Plastikplatten auf, die an Schautafeln erinnern. Es handelt sich bei den gezeigten Fotografien also nicht um autonome Kunstwerke, die Krankheit ästhetisieren sollen, sondern um Dokumente der Sichtbarmachung auf welche Weise Krankheit in Bilder umgesetzt wird.

Die Einsicht in die Konstruiertheit der Bilder scheint heute ein bildtheoretischer Gemeinplatz geworden zu sein, und auch der Glaube an die Wahrhaftigkeit von Dokumenten ist, wie wir gesehen haben, erschüttert. Nichtsdestoweniger werden zahlreiche Bilder unter Relativierung des Realitätsbezuges im Kunstfeld als „authentische Konstrukte“ konsumierbar gemacht.¹⁴⁵

Doch welche Kriterien können wir in der Einschätzung und Beurteilung dokumentarischer Bilder in der Kunst heranziehen? Gibt es verbindliche Antworten oder bleiben wir im Ungewissen mit unseren Fragen an die Bilder? Neben der Bestimmung ihrer grundsätzlichen Ausrichtung (authentifizierend vs. reflexiv), schlägt Hito Steyerl vor, dokumentarische Formen immer hinsichtlich ihres ethischen Verhältnisses zu betrachten. Wie sich herausstellt, ist nicht nur die Frage der Repräsentation, sondern auch jene, wie sich dokumentarische Arbeiten positionieren von besonderer Bedeutung:

Die Politik der Wahrheit einer bestimmten dokumentarischen Arbeit ergibt sich [...] in ihrer historischen Beziehung zu anderen Dokumentalitäten. Sie kristallisiert einerseits die gesellschaftlichen Verhältnisse in einer Art dokumentarischem Denkbild, entwickelt jedoch im günstigsten Fall auch ein darüber hinausgehendes ethisches Verhältnis zu sich selbst, zur Realität und zu anderen dokumentarischen Formen.¹⁴⁶

Einer von Hito Steyerls Beiträgen zur *documenta 12*, eine Videoinstallation mit dem Titel *Journal No. 1 – An artist's impression*, verdeutlicht auf exemplarische Weise die vielschichtigen Wechselbeziehungen, die das Dokumentarische grundlegend

¹⁴⁵ Siehe dazu auch die von Karin Gludovatz und Clemens Krümmel im Vorwort von *Texte zur Kunst*, Heft 51, formulierte Kritik an diversen Widersprüchen in der künstlerischen dokumentarischen Praxis.

¹⁴⁶ Steyerl (2003), *Die Farbe der Wahrheit*, a.a.O., S. 176.

bestimmen. *Journal No. 1*¹⁴⁷ lautete der Titel der ersten bosnischen Filmmonatsschau aus dem Jahr 1947, die 1993 in den Wirren des Jugoslawienkriegs verloren ging. Steyerl unternimmt den Versuch, herauszufinden, was genau auf den verschollenen Bildern zu sehen war und lässt diese zeichnerisch rekonstruieren. Dazu befragt sie zwei MitarbeiterInnen des Filmmuseums in Sarajevo nach deren Erinnerungen an das Journal und lässt den Zeichner Arman



Abbildung 9:
Filmstill, Hito Steyerl, *Journal No. 1 – An artist's impression*, 2007

Kulašić, in Analogie zur Erstellung von Phantombildern, daraufhin Zeichnungen anfertigen, die wie Storyboards zu einem verlorenen Film wirken. Die angefertigten Zeichnungen werden nebeneinander projiziert, so dass die Unterschiedlichkeit der Erinnerungen bald evident wird. Zudem äußern die AugenzeugInnen verschiedene Ansichten und Mutmaßungen

über den Verbleib des Journals. Erinnerung erweist sich als subjektiv und fragmentarisch. Indem eine vollständige Rekonstruktion des Vergangenen unter Zuhilfenahme dokumentarischer Verfahren als illusorisch bestimmt wird, reflektiert die Künstlerin auch über die Grenzen des Dokumentarischen bzw. dessen Überschneidungen mit dem Fiktionalen. Dementsprechend setzt Steyerl dort, wo dokumentarische Bilder fehlen, Spielfilmbilder ein. Interessanterweise gewinnt im Laufe des Videos der Zeichner, ursprünglich nur als „Medium“ für die Stimmen aus dem Off eingesetzt, selbst eine Stimme. Kulašić war, wie sich herausstellt, selbst von den ethnischen Säuberungen während des Jugoslawienkrieges betroffen. Somit treten im Prozess der Rekonstruktion immer auch unerwartete Momente auf, die sich nur begrenzt kontrollieren lassen. Wiederum misstraut Steyerl den Verallgemeinerungen der offiziellen Geschichtsschreibung und setzt ihnen bewusst subjektive Positionen entgegen, die eine fragmentarische Auffassung von Wahrheit

¹⁴⁷ Die Wochenschau handelte von einer Alphabetisierungskampagne muslimischer Frauen, die vor der Kamera ihre Kopftücher ablegten und bei ersten Lernversuchen gezeigt wurden. Das kommunistische Jugoslawien unter Tito betrieb mit diesem und ähnlichen Filmdokumenten die Modernisierung der Gesellschaft durch Bildung.

transportieren. Schließlich macht *Journal No. 1 – An artist's impression* deutlich, dass auch die emotionale Komponente dokumentarischer Verfahren nicht unterschätzt werden darf, denn Dokumentarismus beschränkt sich nicht allein auf die nüchterne Wiedergabe von Sachverhalten bzw. deren Reflexion, sondern wirkt immer auch auf einer emotionalen Ebene auf alle an diesem Prozess Beteiligten ein. Letztlich, so lässt sich festhalten, bezieht sich das Dokumentarische, sowohl in seiner authentifizierenden als auch in seiner reflexiven Ausrichtung, stets auf Erfahrungen des menschlichen Lebens und Phänomene der Wirklichkeit, wodurch sich gerade seine Wirkungsmacht erklären lässt.

2.1.4. Dokumentarismen als globale Bildsprache?

Die Konjunktion zweier Faktoren, einerseits die Dominanz dokumentarischer Verfahren in den globalen Mediennetzwerken und andererseits die „Biennalisierung“ des Ausstellungsbetriebs, hat dazu beigetragen, dass dokumentarische Ansätze auch im Kunstfeld starke globale Verbreitung gefunden haben. Die Frage ist, ob hier womöglich ein Zusammenhang mit dem Phänomen der Globalisierung von Kunstdiskursen und -märkten besteht, ob man ferner von dieser Entwicklung womöglich als einem ihrer Nebeneffekte sprechen kann. Gibt es aufgrund zahlreicher technologischer Innovationen in den letzten Jahrzehnten also tatsächlich so etwas wie eine globale Sprache der Bilder und welche Rolle spielt in diesem Zusammenhang der Dokumentarismus? Anders formuliert: Ist das Dokumentarische die neue „Lingua franca“ des globalen Kunstbetriebs?

In der Einleitung seines Aufsatzes *Der Handel mit Fotografien* kritisiert der Künstler und Theoretiker Allan Sekula den Mythos von der Fotografie als universeller Sprache des Kapitalismus.¹⁴⁸ Diesem Konzept möchte er Widerstandsformen in Kultur und Politik entgegensetzen. Denn die Fotografie erweist sich, nach allem was wir gesehen haben, nicht als autonomes Sprachsystem, sondern hängt von bestimmten diskursiven Bedingungen ab. Fotografien haben „Erklärungsbedarf“, weshalb sie von Texten begleitet werden oder in diese eingebettet sind. Fotografische Bedeutung stellt sich demzufolge als hybrides Konstrukt heraus, das Ergebnis eines Zusammenspiels von ikonischen, grafischen und narrativen

¹⁴⁸ Allan Sekula, *Der Handel mit Fotografien*, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie*, a.a.O., S. 261.

Konventionen, wobei das Verhältnis von Bild- und Textebene besondere Beachtung verdient.

Sekula nennt Edward Steichens Mitte der 1950er Jahre für das New Yorker MoMA zusammengestellte Schau *The Family of Man* als einen konkreten Versuch, den fotografischen Diskurs zu universalisieren.¹⁴⁹ Einerseits zelebrierte die Ausstellung unter Verwendung dokumentarischer Fotografien das „allgemein Menschliche“,

wenn auch von einem exklusiv westlichen Standpunkt aus. Auf der anderen Seite tourte die Ausstellung jahrzehntelang rund um die Welt, war also dezidiert für eine große und globale ZuseherInnenschaft konzipiert. Hinter der pathetischen Humanisierung des Anderen schimmert ein rassistischer und unumwunden kolonialistischer Habitus durch.



Abbildung 10:
Ausstellungsansicht, *The Family of Man*, zusammengestellt von Edward Steichen, Museum of Modern Art, New York, 1955

Ökonomische Abhängigkeiten werden in sentimentale Beziehungen übersetzt. Steichen wählte für die dokumentarischen Fotografien eine architektonisch monumentale, fotoessayistische Inszenierung (heute würde man von „Installation“ sprechen), die zwischen der Tradition der künstlerischen Moderne und der Massenkultur vermittelt (Abb. 10). Das auch im Vergleich zur heutigen Ausstellungspraxis herausragende Display dieser Ausstellung, verleiht der Präsentation der Fotografien mindestens genau so viel Bedeutung wie ihren Inhalten. In diesem Sinn kann man von einem Vorläufer der installativen Präsentationsform dokumentarischen Materials sprechen. Der Begriff der Inszenierung ist somit sowohl auf der materiellen als auch auf der ideologischen Ebene von zentraler Bedeutung. Steichen experimentierte aber nicht nur mit der Inszenierung der Bilder im Raum, sondern ließ die Fotografien auch auf riesige Formate aufblasen, wodurch er ein geschicktes Spiel mit Bedeutungsebenen in Gang setzte und die Arbeiten zudem ideologisch aufzuladen vermochte. Eingesetzt

¹⁴⁹ Vgl. Sekula, *Der Handel mit Fotografien*, a.a.O., S.262.

wurden die Fotografien zur Authentifizierung einer perfekt funktionierenden internationalen Marktwirtschaft unter US-amerikanischer Vorherrschaft. Nimmt man den historischen Rahmen des Kalten Krieges zur Kenntnis, so liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei der Ausstellung unter anderem um ein gezielt eingesetztes Marketingtool zur Durchsetzung von hegemonialen Ansprüchen handelte. Im Jahr 2003 wurde *The Family of Man* in das *Memory of the World Register* der UNESCO aufgenommen.

Interessanterweise träumte auch, wie weiter oben bereits erwähnt, Dziga Vertov in der UdSSR von einer weltumspannenden dokumentarischen Bildsprache, die den Zielen des Kommunismus, die Massen zu organisieren und vom Warenfetischismus zu befreien, dienen sollte. In gewisser Weise ist Vertovs sozialistischer Traum heute Wirklichkeit geworden, wenn auch in abweichender Form. Denn ein global verständlicher Doku-Jargon verbindet weltweit Menschen in globalen Mediennetzwerken.¹⁵⁰ Die standardisierten Nachrichtenformate mit ihrer Aufmerksamkeitsökonomie zelebrieren die permanente Krisensituation durch die Erzeugung von Paniken und Hysterien. Von diesen visuellen Regimen des Fernsehens und der Mediennetzwerke gilt es dokumentarische Formen in der Kunst zu unterscheiden. Dennoch ist es schwierig, Dokumentarismen als globale Bildsprache oder die Sprache der Globalisierung zu bezeichnen. Zum einen schert eine solche Feststellung verschiedene Zugänge über einen Kamm und marginalisiert gleichzeitig komplexere Formen des Dokumentarischen, weil eben keine Differenzierung zu den Doku-Jargons z. B. des Fernsehens vorgenommen wird. Zum anderen mussten wir im vorangegangenen Kapitel erkennen, unter welchen komplizierten Bedingungen sich Wirklichkeit in Bilder übersetzen lässt. Deshalb kann auch nicht von einer universellen dokumentarischen Bildsprache die Rede sein, eher schon von unvollkommenen Übersetzungen. Fraglich ist schließlich, ob die auf zahlreichen Biennalen und Großausstellungen präsente dokumentarische Ästhetik wirklich als so etwas wie eine „Lingua franca“ zu fungieren imstande ist. Wenn sie nämlich verspricht, spezifische lokale Realitäten in einer global verständlichen Sprache vermitteln zu können, läuft sie wiederum Gefahr, nichts anderes als die bereits angesprochenen „flat documentaries“ hervorzubringen. Auf welche kritische Weise sich Globalität in dokumentarischen Bildern ausdrücken kann, zeigen die künstlerischen Arbeiten Allan Sekulas. Seit Anfang der 1990er

¹⁵⁰ Vgl. Steyerl (2008), *Die Farbe der Wahrheit*, a.a.O., S. 131-133.

Jahre bildet das Meer ein seine Themenfelder metaphorisch und geografisch bestimmendes Thema. Herausgreifen möchte ich das unter anderem auf der *Documenta11* gezeigte Projekt *Fish Story* (1989-1995). Es besteht aus einer Serie von 105 Farbfotografien, 26 Texttafeln und 2 Diaprojektionen, die die Arbeitsbedingungen des maritimen Proletariats in Zeiten der Globalisierung festhalten. Über den Zeitraum von sechs Jahren betrieb Sekula künstlerische Feldforschungen im Bereich der internationalen Handelsschifffahrt und dokumentiert auf differenzierte Weise wie Menschen, Güter und ganze Produktionsanlagen zu mobilen Einheiten mutieren. Seit der Einführung des Containers, einer Zunahme des so genannten „Flag of convenience“-Verkehrs und der damit verbundenen Rationalisierung des internationalen Transportwesens, die Hand in Hand mit der Globalisierung ganzer Volkswirtschaften geht, haben sich nämlich die Arbeitsbedingungen von Werft- und Dockarbeitern, Schiffsbesatzungen und deren Kapitänen grundlegend in Richtung Prekarität verändert. Romantisierende Lesarten vom Meer als einem Symbol für Freiheit und grenzenloser Mobilität sind in Sekulas Bildern ebenso nicht anzutreffen wie der Mythos des reisenden Künstlers; denn in



Abbildung 11:
Installationsansicht, Allan Sekula, *Fish Story*,
Documenta11, Kassel, 2002

der modernen Transportwirtschaft bestimmen enge Zeitpläne und das rechtzeitige Ankommen der Güter den Arbeitsalltag. Sekula nähert sich dem Themenfeld in vielen Aufnahmen, die er nebenbei auch ausführlich kommentiert und somit Fotografie als diskursive Praxis definiert. Damit entzieht er sich dem

fotjournalistischen Mythos, eine Krise lasse sich in einem oder wenigen Bildern verdichten. Den „wahrhaftigen“ stellt der Künstler „komplizierte“ Bilder entgegen.¹⁵¹ Im Unterschied zu den nach krisenhaften Ereignissen gierenden Medienbildern, beherrscht schlichte Alltäglichkeit den ästhetischen Gestus. Außerdem vermeidet

¹⁵¹ Manfred Hermes, Arbeit, Seefahrt, Krieg. Über den Sozialdokumentarismus des Fotografen Allan Sekula, dessen Werk kürzlich in der Generali Foundation Wien gezeigt wurde, in: Springerin, Bd IX, Heft 3, 2003, S. 22–25.

Sekula den oft dogmatisch wirkenden dokumentariefotografischen Code des Schwarz-Weiß, ohne dass jedoch seine Farbfotografien mit touristischen Amateuraufnahmen liebäugeln. Schließlich können die einzelnen Bestandteile der Installation von Ort zu Ort anders zueinander in Bezug gesetzt werden, es gibt keine definitive Montage des dokumentarischen Materials. Sekulas Flexibilität in der Ausstellungsgestaltung spielt darüber hinaus auf die Mobilität des gegenwärtigen Ausstellungswesens an, das Kunstwerke unter teilweise hohem versicherungstechnischem Aufwand weltweit reisen lässt.

2.2. Dokumentarismen im Medium Ausstellung

Im Zuge der Präsentation dokumentarischer Formen als Kunst haben diese neben den traditionellen Plattformen des Dokumentarischen (Kino, Fotobücher, Illustrierte, Magazine) auch vermehrt Ausstellungshäuser und Museen erschlossen, deren Bedeutung wiederum für den dokumentarischen Komplex wesentlich zugenommen hat. Doch welche Konsequenzen hat diese Verlagerung in die Ausstellungsräume erstens für die dokumentarische Ästhetik und zweitens für die Kunsträume und Museen? Wird das Dokumentarische in Folge seiner Musealisierung harmlos und verliert sein Potenzial, Meinungen zu bilden? Auf welche Weise können sich dokumentarische Verfahren im Museum entfalten und weiterentwickeln? Oder lässt sich die angesprochene Musealisierung gleichsetzen mit Stillstand und Wirkungslosigkeit? Ferner steht die Frage im Raum, welche Auswirkungen diese Entwicklung auf die Rezeption dokumentarischer Formen hat. Wenn kritische Formate verstärkt ins Museum abwandern, besteht dann nicht die Gefahr, dass diese immer weniger Menschen erreichen?

Zwar werden, wie wir erfahren haben, mit dem Import dokumentarischer Blickregime in den Kunstraum auch ihre Verknüpfungen mit Formen der Kontrolle, der Kategorisierung und Objektivierung mit eingeschlossen. Dennoch lässt sich die gleichzeitige positive Erweiterung von Handlungsräumen im Arbeitsfeld dokumentarischer Praxis nicht leugnen, denn im Aufeinandertreffen von künstlerischen und dokumentarischen Strategien können sich unvorhersehbare Potenziale auftun. So ermöglichen die neuen Konstellationen unter anderem die praktische Anwendung der Repräsentationskritik: Medienkritische künstlerische

Sensibilität hat die Chance, nicht mehr als modellhaft und kategorisch abgetan zu werden, sondern kann sich als praktisch und immanent beweisen.¹⁵²

2.2.1. Displayfragen

Mit der Erneuerung dokumentarischer Praxen im Kunstfeld haben sich nicht zuletzt auch die Ausstellungsdisplays von Grund auf gewandelt und diversifiziert. Am Beispiel der Veränderungen in der Präsentation von (dokumentarischen) Fotografien lässt sich der Wandel besonders eindrucksvoll nachvollziehen. Wer bis vor zwanzig Jahren eine konventionelle Fotoausstellung besuchte, fand zumeist eine große Anzahl an (Stell-)Wänden angebrachter, kleinformatiger Schwarz-Weiß-Fotografien mit Passepartouts und Wechselrahmen vor. Eine Fotografie folgte auf die andere, narrative Linearität bestimmte den Weg der BesucherInnen durch die Ausstellung.¹⁵³ Zudem stellten Fotografien lange Zeit die dominante dokumentarische Form in der Kunst dar, erst nach und nach verließen Dokumentarfilme und -videos die Kinosäle in Richtung der Kunsträume. Im Vergleich zur beschriebenen klassischen Präsentationsweise der Fotografie weisen die aktuell in Ausstellungen präsentierten Arbeiten bedeutende Unterschiede auf. Zunächst haben wir es aufgrund von Innovationen im Bereich der Drucktechnik mit teilweise riesigen Formaten zu tun. Der Blow-up-Effekt erlaubt es, banale oder nebensächlich erscheinende Inhalte mit Bedeutung aufzuladen. Unter dem Einfluss von Massenmedien und Werbung hat ferner die Farbfotografie Eingang in das Kunstfeld gefunden und damit die historisch dominierende Schwarz-Weiß-Fotografie als zentrales Medium des Dokumentarismus längst abgelöst. Viele KünstlerInnen verweigern sich aber auch bewusst dem als besonders „authentisch“ kodifizierten Schwarz-Weiß-Gestus, um mit traditionellen Zugangsweisen zu brechen. Rahmungen und Passepartouts sind bei Großformaten kaum noch angebracht. Dazu wird eine narrative Linearität in der Hängung oft zugunsten von flexiblen Bilderarrangements aufgegeben. Aufgrund dieser Faktoren

¹⁵² Jan Verwoert, Das erweiterte Arbeitsfeld dokumentarischer Produktion, in: Havránek, Schaschl-Cooper, Steinbrügge (Hg.), *The Need to Document*, a.a.O., S. 81 f.

¹⁵³ Eine interessante Ausnahme bildete, wie wir oben gesehen haben, das innovative Ausstellungsdisplay von *The Family of Man*, das lange Zeit nur wenige Nachfolger fand, heute aber zu einem wichtigen historischen Referenzpunkt geworden ist. Zu sehr überwog lange Zeit die bereits Mitte der 1960er Jahre zur Konvention gewordene Haltung, Fotografien, entsprechend ihrem nunmehrigen Status, als autonome Kunstwerke zu präsentieren. Zudem galten in den Kunstinstitutionen Anklänge an massenkulturelle Präsentationsweisen als verpönt.

erscheinen Fotografien im Vergleich zu ihrer klassisch-reportagehaften Präsentationsform nunmehr eher wie eigenständige Kunstwerke, womit die für den klassischen Dokumentarismus essenzielle narrative Kohärenz ebenso an Bedeutung verliert wie das unmittelbare künstlerische Engagement.¹⁵⁴ Einen historischen Wendepunkt in der Entwicklung eines veränderten Kunstbegriffs stellte 1990 auf der Biennale von Venedig die Verleihung des Goldenen Löwen für Skulptur an die deutschen Dokumentaristinnen Bernd und Hilla Becher dar.¹⁵⁵

Abgesehen von den klassischen dokumentarischen Medien wie Fotografie, Film und Video bestimmt eine große mediale Bandbreite die Präsentationsformen des Dokumentarischen, wie beispielsweise multimediale Installationen mit Archivcharakter¹⁵⁶ oder andere Formen räumlichen Displays von Recherche-Material belegen. Darüber hinaus kontrastieren eher theatralische Formen wie Kinosaal oder Videokoje mit text- bzw. informationsorientierten Formaten (Lese- oder Studienräume), die übrigens auch häufig zum Zweck der Kunstvermittlung eingesetzt werden, um den BesucherInnen eine weiterführende Lektüre zu ermöglichen.



Abbildung 12:
Ausstellungsansicht, Thomas Ruff, Serie *JPEG*,
Biennale von Venedig, 2005

Seit Mitte der 1990er Jahre tauchten vermehrt dem Kinoraum verwandte Black Boxes im klassischen modernen Ausstellungsraum des White Cube¹⁵⁷ auf – ein bis

¹⁵⁴ Als Beispiele lassen sich die riesigen Formate von Thomas Ruff (Abb.12) oder Andreas Gursky nennen. Der ursprünglich dokumentarische Aspekt dieser Fotografien tritt mittlerweile hinter ihren Wert als kostbare Kunstobjekte zurück.

¹⁵⁵ Frits Gierstberg, *From realism to reality? Documentary photography in the age of 'post-media'*, in: ders. u. a., *Documentary now!*, a.a.O., S. 127.

¹⁵⁶ Siehe dazu die von Alice Creischer und Andreas Siekmann vorgebrachte Kritik am unreflektierten Einsatz von Dokumentationen, wenn es darum geht, in einem Bedürfnis nach Mapping, Phänomene der Globalisierung zu visualisieren. Mit der unbewussten Übernahme von homogenisierenden Praktiken des Informations-Layouts verkommt das Dokumentarische zum trendigen Stilmittel, das sich mit der Beschreibung von Phänomenen begnügt, ohne die dahinter liegenden Strukturen zu erfassen: Alice Creischer, Andreas Siekmann, Krishnas Karies. *Zum Phänomen universeller Kartografie und Mode*, in: *Texte zur Kunst*, Heft 51, a.a.O., S. 47–57.

¹⁵⁷ Siehe dazu: Brian O'Doherty's bahnbrechende Studie *Inside the White Cube. In der weißen Zelle*, Berlin 1996.

heute unter AusstellungsmacherInnen und BesucherInnen kontroversiell diskutiertes Thema.¹⁵⁸ Dies überrascht wenig, denn die neue Präsentationsform hat grundlegende Auswirkungen auf die Aufmerksamkeitsökonomie und das Verhalten der BesucherInnen.¹⁵⁹ Es fällt heute schwer, sich einen Ausstellungsbesuch ohne verdunkelte Projektionsräume mit mehr oder weniger bequemen Sitzgelegenheiten, ohne die Kakophonie der Sounds und Bilder und ohne die immer wieder kaputt gehenden Projektoren und DVD-Player vorzustellen. Jedenfalls aber spiegeln die vielen zeitgenössischen „Dunkelkammern“ in den Ausstellungen ein formales Phänomen der Organisation des institutionellen Raums wieder, die bereits einer Standardisierung gleichkommt.¹⁶⁰



Abbildung 13:
Ausstellungsansicht, Alfred J. Barr,
Fantastic Art, Dada, Surrealism,
Museum of Modern Art, New York,
1936/1937

Zweifellos bestehen zahlreiche Differenzen zwischen den Raumkonzepten von White Cube und Black Box, nicht zuletzt aber implizieren sie jeweils unterschiedliche Ansprüche an das Publikum. Der von Alfred Barr und dem New Yorker *Museum of Modern Art* zur zentralen Ausstellungsmatrix der Moderne¹⁶¹ erhobene White Cube mit seinen weiß getünchten Wänden steht zunächst für Neutralität, Transparenz und

Bewegungsfreiheit für die BesucherInnen. Diese sind eingeladen, den Raum ihrem Zeitbudget entsprechend zu durchschreiten und in der Konfrontation mit diversen im Raum bzw. an den Wänden platzierten Objekten, Kunst kontemplativ zu erfahren. Als gängiger Präsentationsmodus modernistischer Abstraktion prätendiert der White Cube zu Konzepten von Universalität und Ewigkeit und bildet im Idealfall, um

¹⁵⁸ Siehe das Kapitel „White Cube und Black Box“ in: Steyerl (2008), *Die Farbe der Wahrheit*, a.a.O., S. 101–112. Trotz vieler Überlappungen stehen einander Kunst- und Kinokontext nach wie vor kritisch gegenüber. In Bezug auf Dokumentationen dominiert in der Kunst die Skepsis gegenüber den Ambivalenzen visueller Darstellung, Perfektion in der Ausführung wird häufig dezidiert vermieden. Während demgegenüber im Kinokontext die Narrativität der Stoffe und die technische Versiertheit in der Ausführung von zentraler Bedeutung sind, weshalb zahlreiche Dokumentationen aus dem Kunstbereich unter diesen Rahmenbedingungen als Amateurfilme durchfallen.

¹⁵⁹ Vgl. Holert, *Die Erscheinung des Dokumentarischen*, a.a.O., S. 47.

¹⁶⁰ Vgl. Creischer, Siekmann, Krishnas Karies, a.a.O., S. 50.

¹⁶¹ Der von Alfred Barr, Leiter des MoMA, in den 1930er Jahren installierte Präsentationskanon des Museums – Hängung knapp unter Augenhöhe, in großen Abständen zueinander, auf neutralem Hintergrund – entwickelte sich zum dominanten Ausstellungsmodell der Moderne. Zahlreiche KünstlerInnen, darunter die Surrealisten, lehnten den White Cube als hegemoniale Ausstellungsmatrix von Anfang an ab.

Foucault zu paraphrasieren, eine Heterotopie: einen von Gesellschaft und Außenwelt isolierten Raum der Kontemplation von Kunst. Konzeptuelle und institutionskritische Ansätze haben diesen vorgeblichen Status immer wieder thematisiert und hinterfragt. Ebenso lässt sich nachweisen, mit welchen Mitteln BesucherInnenströme zu lenken sind, indem man zum Beispiel auf Lichteffekte setzt bzw. Großformate entlang der Sichtachsen positioniert. In Analogie zur Entzauberung des White Cube als von bestimmten Interessen beeinflusstes und vorangetriebenes Raumkonzept, kann man für die dokumentarische Praxis den Nachweis anführen, dass Begriffe wie „künstlerische Neutralität“ und „Objektivität“ nichts anderes als Konstruktionen darstellen. In diesem Sinn können dokumentarische Formen dazu beitragen, die diskursiven Rahmenbedingungen der Institution White Cube offen zu legen und die Isoliertheit kunstimmanenter Debatten in Richtung gesellschaftspolitische Relevanz aufzubrechen. Vielerorts bedienen sich andererseits KünstlerInnen dieses gängigen Ausstellungsmodells auch ganz einfach als unhinterfragte Folie für die Präsentation ihrer dokumentarischen Arbeit, indem sie verstärkt inhaltliche Aspekte akzentuieren.

Die Verbreitung dokumentarischer Arbeiten in Kunstinstitutionen hat sicherlich auch den verstärkten Einsatz von Black Boxes mitbegünstigt; zählen doch Dokumentarfilme und -videos zu den traditionell bestimmendsten Formen des Dokumentarischen. Die Black Box geht auf den emotional konnotierten Kinoraum zurück und impliziert neben dem Modus der zentralperspektivischen Projektion wiederum einen anderen Umgang mit den BesucherInnen. Im Gegensatz zur Bewegungsfreiheit im White Cube setzt das raumzeitliche Modell der Black Box auf zeitbasierte Narrative, deren Dauer das Publikum teilweise entmachtet: Wer einen Film in ganzer Länge sehen will, ist gezwungen, zu verweilen. Allerdings kann die Sichtung jederzeit abgebrochen werden und, aufgrund der Wiederholung von Formaten als Loop, sogar zu einem späteren Zeitpunkt wiederholt bzw. fortgesetzt werden. Bewegungsfreiheit und -einschränkung wechseln sich also ab. Eine Erfahrung, die das Kino aufgrund seiner räumlichen und zeitlichen Disponiertheit nur sehr eingeschränkt bietet. Jedenfalls aber widerspricht das Konzept der Black Box dem ideologischen Wunschbild der/des souveränen Betrachterin/Betrachters im White Cube, wobei Blickwinkel, Distanz und Verweildauer vor den Werken sich auf angebliche KennerInnenschaft auswirken. Als Alternative zu den kinoähnlichen Einzelprojektionen der Black Boxes lassen sich diverse Arrangements von Monitoren

bzw. Settings mit installativen Mehrkanalprojektionen nennen (Abb. 14), die wiederum neue (Erfahrungs-)Räume eröffnen, indem sie zugleich mehrere Perspektiven auf eine Problemstellung zulassen. Andererseits geht damit aber auch die Möglichkeit verloren, alle Aspekte einer Arbeit auf einmal zu erfassen. Von kuratorischer Seite aus wird zunehmend der Versuch gemacht, die Dichotomien von White Cube und Black Box



Abbildung 14:
Ausstellungsansicht, Amar Kanwar, *The Lightning Testimonies*, Mehrkanal-Videoprojektion, *documenta 12*, Kassel, 2007

durch komplexere Anordnungen aufzulösen, die Ausstellungsräume nicht nur entweder als helle Hallen oder als dunkle Kammern begreifen, sondern fluide Handlungsräume inszenieren. Das zentrale Format dieser Inszenierung ist hierbei die Installation.

2.2.2. The Power of Installation

Auf der *Documenta 11* betrieb die kroatische Künstlerin Sanja Iveković im Turm des Fridericianums ihr Recherche-Projekt *Searching for My Mother's Number*. Ihre 1988 verstorbene Mutter Nera Šafarić wurde als junges Mädchen von den Deutschen als Partisanin verhaftet und nach Auschwitz deportiert. Dort wurden Tuberkulose-Experimente mit ihr gemacht. Nach der Befreiung kehrte sie schwer krank nach Zagreb zurück, wo sie heiratete und 1949 ihre Tochter zur Welt brachte. Die Künstlerin versuchte im Rahmen der Ausstellung die im KZ eintätowierte Häftlingsnummer ihrer Mutter herauszufinden. Obwohl sie all die Jahre mit ihrer Mutter zusammenlebte, hatte diese es zeitlebens vermieden, über ihre Erfahrungen in Auschwitz zu sprechen. Iveković korrespondierte dazu mit Ämtern und Archiven – ihre diesbezüglichen Fortschritte waren in den Aktenordnern und auf mehreren parallel laufenden Monitoren des in der Ausstellung eingerichteten Büros einsehbar. Amtliche Schriftstücke wie Rentenanträge und -bescheide dokumentieren den über

30-jährigen Kampf um eine Invalidenrente, denn der jugoslawische Staat schenkte Šafarićs Geschichte keinen Glauben. Tagebücher und Gedichte ihrer Mutter aus



Abbildung 15:
Ausstellungssicht, Sanja Iveković, *Searching for My Mother's Number*,
Documenta 11, Kassel, 2002

dem Serbokroatischen ins Englische und Deutsche übersetzt sowie ein Foto von Nera Šafarić als KZ-Häftling komplettieren das zusammengetragene Material.

Wenn die künstlerische Arbeit auf Recherche beruht, wie lassen sich die Ergebnisse im Kunstfeld angemessen präsentieren? Die Erfahrung eines

Kunstwerks hängt immer mit einem Ort im wörtlichen und im übertragenen Sinn zusammen.¹⁶² Seit der Concept Art¹⁶³ wurden an der Bedeutungsproduktion beteiligte Handlungen und Kontexte zum Bestandteil künstlerischer Praxis. Die Kunst geht, in Anlehnung an diese Tradition, häufig installativ vor, das heißt sie sucht die offensive Auseinandersetzung mit dem Raum und den ihn prägenden Rahmenbedingungen und macht ihn zu einem mitbestimmenden Thema ihrer Untersuchungen. KünstlerInnen wie Martha Rosler (Abb. 16) oder Group Material entwickelten Ende der 1980er Jahre eine Methode der assoziativen und montagehaften Inszenierung dokumentarischen Materials im Installationsraum,¹⁶⁴ die wiederum nachfolgende KünstlerInnen (Renée Green (Abb. 17), Dorit Margreiter, Multiplicity u. a.) unter Einsatz filmischer Verfahren zu installativen Raumsituationen weiterentwickelten. Dabei erschließen Installationen ihr Thema weniger in Form von

¹⁶² Siehe dazu: Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003.

¹⁶³ Mit der Konzeptkunst wurde seit Mitte der 1960er Jahre, in Anlehnung an den Vorläufer Marcel Duchamp, die Ausführung von Kunstwerken zunehmend zweitrangig, sie musste auch nicht mehr durch den/die KünstlerIn erfolgen, sondern wurde zumeist delegiert. Das zugrunde liegende Konzept einer künstlerischen Arbeit und die Idee dazu erfuhren hingegen eine Aufwertung, wodurch eine Tendenz zur „Entmaterialisierung“ von Kunstwerken erkennbar wird. An die Stelle von Gemälden oder Skulpturen traten nunmehr Skizzen, Handlungsanweisungen, diverse KünstlerInnenbücher etc., die eine gegenläufige Ästhetik im Kunstfeld verbreiteten. Ein wichtiger Aspekt der angesprochenen Entmaterialisierung ist die notwendige Dokumentation der ephemeren künstlerischen Aktionen, die häufig unter Einbezug des Publikums stattfanden. Hauptsächlich wurden dazu Fotografien und Videos eingesetzt. Die Concept Art arbeitete verstärkt kontextuell und interessierte sich zudem für Sprache als künstlerisches Medium. Das Aufbrechen gewohnter Sichtweisen, die Hinterfragung von Begriffen und Konventionen markieren, grob gesprochen, nur einige zentrale Aspekte des konzeptuellen Ansatzes, der je nach künstlerischer Arbeit in unterschiedlicher Gewichtung auftreten kann.

¹⁶⁴ Anzumerken ist jedoch, dass die Installation nicht am Ende des 20. Jahrhunderts erfunden wurde. Als historische Referenzpunkte gelten hier die Ausstellungen der russischen KonstruktivistInnen in den 1920er Jahren bzw. diejenigen der Surrealisten vor allem in den 1930ern. Mit *The Family of Man* wurde bereits auf ein anderes wichtiges historisches Beispiel eingegangen.

Argumentation, vielmehr vermitteln sie es als Erfahrung. Es mag als ein Gemeinplatz erscheinen, dennoch ist in diesem Zusammenhang die Bewegungsfreiheit der BesucherInnen von enormer Bedeutung, wie Mieke Bal ausführt: "Instead of standing still in front of an imaginary stage, reminiscent of a theatre, the viewer now walks through a forest of objects. And instead of being a spectator of the play, she is a co-narrator, fulfilling in her own way the script that predetermines the parameters within which the story can be told."¹⁶⁵

In Anlehnung an Adorno nennt Jan Verwoert dieses Modell des dokumentarischen Displays „essayistische Installation“¹⁶⁶. Deren Prinzip ist es, ein nötiges Maß an formaler Kohärenz herzustellen, um Inhalte erfahrbar zu machen, ohne dabei die Komplexität des Gegenstandes durch die Form der Darstellung zu reduzieren. Das recherchierte Material wird in der Installation idealerweise in offenen Konstellationen im Raum angeordnet wie ein Netzwerk aus diversen Querverweisen, die sich auf verschiedene Weise mit einander in Bezug bringen lassen. Zudem stellt die Installation zumeist eine offene und flexible Form Kunstwerke oder künstlerisches Material zu präsentieren dar, denn sie kann auf unterschiedliche räumliche Gegebenheiten Bezug nehmen. Somit realisieren sich Installationen an unterschiedlichen Orten auf verschiedene Weise. Im Rahmen einer Entwicklung vom Argumentationsraum über

den Erfahrungsraum zum Handlungsraum lassen KünstlerInnen, gerade indem sie autoritäre Gesten der Wissensvermittlung vermeiden, offene konfliktuelle Räume entstehen. Die BesucherInnen sind dabei aufgefordert, ihre eigenen Verbindungen herzustellen sowie ihre spezifischen Positionen einzubringen: „Both the visitors and the objects are the actors, and it is the interaction between them that constitutes the play.“¹⁶⁷



Abbildung 16:
Installationsansicht (Detail), Martha Rosler, *It Lingers*, 1993,
Neue Galerie Graz, 2003

¹⁶⁵ Mieke Bal, *Exhibition as Film*, in: Sharon Macdonald, Paul Basu (Hg.), *Exhibition Experiments*, Malden, Oxford, Carlton 2007, S. 74.

¹⁶⁶ Jan Verwoert, *Dokumentation als künstlerische Praxis*, in: Springerin, Bd IX, Heft 3, 2003, S. 28.

¹⁶⁷ Bal, *Exhibition as Film*, a.a.O., S. 74.

Im Zuge der Verräumlichung von dokumentarischen Strategien in Installationsform verändern sich die Anordnungen des Blicks von der zentralperspektivischen Wahrnehmungssituation, die im Übrigen auch kennzeichnend für den Kinoraum ist, hin zu räumlich heterogenen, mit verschiedenen Medien und Präsentationsformen arbeitenden Arrangements. Die Folgen auf das BesucherInnenverhalten habe ich schon an anderer Stelle erläutert. Außerdem steht es außer Frage, dass die



Abbildung 17:
Installationsansicht, Renée Green, *Salon Vienna*,
1993–94,
Stiftung De Appel, Amsterdam, 1996

installative Präsentationsform Einfluss auf das Verhältnis der ausgestellten dokumentarischen Formate zueinander ausübt. Dennoch stellt sich immer die Frage, ob Installationen durch das Eröffnen neuer Beziehungen zwischen Raum, Publikum und Werk imstande sind, die BesucherInnen aus ihrer Passivität herauszuholen und sie tatsächlich zu involvieren.

In Anlehnung an Benjamins Typologie der Aura ergänzen sich für Boris Groys Kunstdokumentation und Installation auf perfekte Weise. Denn erst durch die Verräumlichung in der Installation bekommt die Kunstdokumentation (die ja aus technisch-reproduzierbarem Bild-, Ton- und Textmaterial besteht) eine Aura des Originellen, Lebendigen und Geschichtlichen verliehen. Mit Hilfe der Installation gelingt es also dem Dokumentarischen sich auf der Ebene des Raumes ins Leben einzuschreiben.¹⁶⁸ Wenn wir aber von der Auratisierung dokumentarischen Materials mit Hilfe bestimmter räumlicher Anordnungen ausgehen, dann verwandeln sich die BesucherInnen beim Durchstreifen der Ausstellung laut Groys in Flaneure: unbeteiligte und passive Betrachter¹⁶⁹, deren Blick in einer Dialektik zwischen Begehren und Absichtslosigkeit gefangen ist.¹⁷⁰ Sind also doch Lähmung und Stillstand die Konsequenzen des Aufeinandertreffens von Kunstfeld und Dokumentarismus? Andererseits lässt sich fragen, aus welchem Grund das Bild

¹⁶⁸ Vgl. Groys, *Kunst im Zeitalter der Biopolitik*, a.a.O., S.111.

¹⁶⁹ Historisch betrachtet ist der Blick des Flaneurs ausschließlich männlich konnotiert.

¹⁷⁰ Zur Figur des Flaneurs siehe auch: Franz Jud, Sophie Calle. (Re)Konstruktionen, Diplomarbeit Karl-Franzens-Universität Graz 2002, S. 65–67.

passiver BesucherInnen derart viele Polemiken herausfordert. Muss das Publikum tatsächlich permanent zur Teilnahme aktiviert werden, um in Folge als „grinning hoards“¹⁷¹ durch Ausstellungsräume zu traben? Entgegenhalten kann man Groys' These das dokumentarische Potenzial, Menschen für Geschichten zu interessieren und zu involvieren. Da dokumentarische Darstellungen im positiven Sinn prinzipiell übercodiert sind, ist ihnen Diskussionsbedarf immer schon eingeschrieben. Auf die emotionalen Qualitäten dokumentarischen Materials sei ebenfalls noch einmal verwiesen.

¹⁷¹ Irit Rogoff in einem mit „Access“ betitelten Vortrag an der Universität für angewandte Kunst Wien am 29.03.2008. Dabei nimmt sie eine Trennung der Begriffe „accessibility“ (dem aktivierenden Zugänglichmachen von Kunst für die breite Masse) und „access“ (der tatsächlichen Teilhabe des singulären Individuums) vor. Das Gegenteil der „grinning hoards“ ist übrigens der „unhappy visitor“.

2.3. Das Dokumentarische kuratieren

„Kuratieren lässt sich [...] ganz grundsätzlich als das Herstellen von Zusammenhängen – zwischen Objekten, Personen, Orten und Kontexten – beschreiben. Konzeptionelle Vorarbeit, Auswählen, Zusammenstellen, Präsentieren und diskursive Vermittlung greifen ineinander.“¹⁷²

Etwa zugleich mit dem verstärkten Wiederaufkommen¹⁷³ dokumentarischer Verfahren im Kunstfeld der 1990er Jahren lassen sich auch vermehrt neue kuratorische Formen beobachten, als deren gemeinsame Eigenschaft sich die Eröffnung von diskursorientierten Handlungsräumen auf Kosten der Präsenz von objekthaften Kunstwerken im Ausstellungsraum herauskristallisiert. Konventionelle Werk-Displays werden zumindest teilweise ersetzt durch Konferenzen, Vorträge, Workshops, Filmreihen und Publikationen. Hinzu kommen das Anlegen von Archiven sowie gesellschaftspolitisch motivierte Ausstellungs- und Informationsarbeit.¹⁷⁴ Im Sinne einer stärkeren Partizipation des Publikums sind didaktische Aufklärungseffekte durchaus beabsichtigt, weshalb auch der Kunstvermittlung eine zunehmend bedeutendere Rolle zukommt.¹⁷⁵

Im Umgang von KuratorInnen mit dokumentarischen Verfahren kann man eine zweifache Strategie erkennen: einerseits die Dokumentation des eigenen prozessualen Arbeitens, andererseits der vermehrte Einsatz dokumentarischer Arbeiten in Ausstellungen. Auf der Ebene der Großausstellungen lässt sich auf der 1997 von Catherine David verantworteten *documenta X* eine Tendenz der Integration

¹⁷² Beatrice von Bismarck, Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens, in: Matthias Michalka, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), *The Artist as...*, Wien 2006 (Reine Theorie 2), S. 41.

¹⁷³ Laut Paul Arthur markieren die 1930er und die 1960er Jahre die übrigen starken Momente des Dokumentarischen im 20. Jahrhundert: Paul Arthur, *Jargons of Authenticity (Three American Moments)*, in: Renov (Hg.), *Theorizing Documentary*, a.a.O., S. 108–134.

¹⁷⁴ Vgl. Rollig, *Das wahre Leben*, a.a.O., S. 17. Für den deutschen Sprachraum hebt Rollig das Künstlerhaus Stuttgart unter der Leitung von Ute Meta Bauer sowie die Shedhalle in Zürich, die zeitweise von einem wechselnden KuratorInnen-Trio geleitet wurde, besonders hervor. Diese innovativen kuratorischen Praxen lassen sich als Vorläufer des *New Institutionalism* definieren.

¹⁷⁵ Siehe dazu Karin Rebberts Text über die Funktion von Dokumentationen im Vorfeld der umstrittenen Berliner RAF-Ausstellung in: Martha Rosler u. a., *Umfrage*, a.a.O., S. 95-98. Wie Rebbert ausführt, geriet das Dokumentarische im Laufe der Diskussionen zur Projektionsfläche unterschiedlichster Interessen. Dem Misstrauen gegenüber künstlerischen Positionen zur politischen Geschichte Deutschlands entsprechend, sollten diverse Zeitdokumente Objektivität und Unangreifbarkeit gewährleisten, vor allem aber der Glorifizierung und Mythenbildung rund um die RAF entgegenwirken. Die historische Kontextualisierung mittels dokumentarischer Materialien wird als Werkzeug zur Errettung der offiziellen Geschichtsschreibung umfunktioniert: eine beunruhigende Entwicklung.

neuer kuratorischer Formen beobachten. Das diskursive Format „100 Tage – 100 Gäste“ während der Ausstellungszeit wurde ebenso zum integralen Bestandteil der *documenta X* erklärt wie das Begleitbuch *Politics/Poetics*. Bereits der Ausstellungseröffnung vorangegangen war die Veröffentlichung von Arbeitspapieren, die den kuratorischen Prozess transparent machen sollten. Damit setzte die *documenta* Standards, hinter die folgende Ausstellungen nur mehr schwer wieder zurück fallen können. So ist eine anspruchsvolle Ausstellung ohne Begleitprogramm heute praktisch undenkbar.

Damit parallel geht eine Tendenz, dokumentarische Verfahren nach und nach in den Ausstellungs-Mainstream zu überführen. Deziert dokumentarische Arbeiten wie diejenigen von Lothar Baumgarten, Harun Farocki und Michal Heiman bilden auf der *documenta X* zwar noch eher die Ausnahme, andererseits jedoch reflektieren die Entstehungsbedingungen zahlreicher ausgestellter Arbeiten ein künstlerisches Interesse für Recherchearbeit und deren Präsentation im Rahmen einer Ausstellung. In dem zwei Jahre vor der *documenta X* erschienenen Aufsatz *Undurchsichtige Räume* ortet Catherine David eine bedeutsame Verschiebung in der zeitgenössischen Ästhetik, ohne allerdings die dafür mitverantwortlichen dokumentarischen Verfahren explizit zu erwähnen. Jedenfalls lässt sich beobachten, wie KünstlerInnen mitten in einer Krise der Repräsentation von und durch Kunst in das „erweiterte Feld der Kultur“¹⁷⁶ vorrücken und somit in einem Raum agieren, der bis dahin der Anthropologie vorbehalten war. Von nicht geringerer Bedeutung für die künstlerische Praxis erweist sich zweitens die Hinwendung zur Kontextualisierung: „Die Gestaltung des Kontextes ist die einzige Alternative zur längst schwierig gewordenen Behauptung von Kriterien. Kontextualisierung jedoch hat mit der Darstellung von Gegensätzen, mit der Anerkennung von Konflikten und mit den notwendigen Debatten zu tun.“¹⁷⁷ Die selbstreflexive Vorgehensweise von KünstlerInnen hat das Potenzial, die in Ausstellungen herrschenden Beziehungen (zwischen Orten, Exponaten, Ausstellenden und Öffentlichkeiten) in Bewegung zu versetzen. Diese verschiebende und nicht zuletzt politisch wirksame Perspektive versucht auch Catherine David als Kuratorin einzunehmen. Das Vorrücken in ein „erweitertes Feld der Kultur“ und die Kontextualisierung sind nämlich auch gleichzeitig als grundlegende kuratorische Strategien zu verstehen, wie wir am

¹⁷⁶ Catherine David, *Undurchsichtige Räume oder die Prozesse kultureller Konstruktion*, in: *neue bildende kunst*, Heft 4/5, 1995, http://universes-in-universe.de/doc/d_nbk2.htm (07.05.2008).

¹⁷⁷ Ebenda.

Beispiel Okwui Enwezors noch sehen werden. Doch bleiben wir noch beim oft konfliktreichen Verhältnis zwischen KünstlerInnen und KuratorInnen¹⁷⁸. Prinzipiell nehmen KuratorInnen eine relational definierte Rolle zwischen KünstlerInnen, Institutionen und Öffentlichkeiten ein. Die Kernfrage zwischen KuratorInnen und KünstlerInnen ist letztlich die nach der Aufteilung und Umsetzung von Definitionsmacht: Zur Frage „Wer spricht?“ bzw. „Wer hat die sinnstiftende Macht?“ gesellt sich die Frage wie er/sie spricht und mit welchen Verfahren die Sinnstiftung erfolgt. Einen historischen Wendepunkt im Verhältnis zwischen KünstlerInnen und KuratorInnen markiert die *Documenta 5*.¹⁷⁹ Die Konkurrenzsituation zwischen den beiden Berufsfeldern kann aber auch als dynamisch und produktiv gesehen werden. Doch ich möchte nicht nur auf die meist produktiven Konflikte zwischen KuratorInnen und KünstlerInnen eingehen, sondern auch ihre KomplizInnenschaft im Rahmen des Kunstbetriebs hervorheben. Die beiden Tätigkeitsfelder sind nämlich, sofern sie sich nicht ohnehin überschneiden, auch aufeinander angewiesen, wenn es darum geht, Ausstellungen zu konzipieren und umzusetzen. Dementsprechend lassen sich im Rahmen von kuratorischen Verhandlungsprozessen nicht nur Differenzen erkennen, sondern auch gemeinsame Interessen und Ziele formulieren. In der Realisierung von Ausstellungskonzepten gilt es also, künstlerische und kuratorische Strategien zu synchronisieren.

Im Ausstellungsbetrieb hat sich die Figur der/s Kuratorin/s als Managerin/s von Objekten, Orten, Geldern und Personen etabliert, dessen Arbeit im Zusammenstellen besteht und dessen vielteiliges Produkt sich am ehesten als Set (auch hier wieder erweist sich ein Vergleich mit dem Theater oder dem Film als fruchtbare Metapher) beschreiben lässt, da es ja temporäre Konstellationen entwirft und mit Ausnahme von Ausstellungskatalogen keine Produkte hervorbringt wie beim Film.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Harald Szeemann (1933–2005) galt seit der Documenta 5 1972 gemeinhin als der erste freie Kurator im Gegensatz zu den Kustoden im musealen Feld, die ihrer Arbeit im Rahmen einer Institution nachgehen. Sein Name geriet in den letzten Jahren in Verbindung mit dem medialen Personenkult eines „Starkurators“. Der mediale Hype übersah allerdings die von Szeemann verkörperte historische Wichtigkeit von differenzierenden AutorInnenpositionen im Kunstfeld, zugunsten der Betonung eines auf purer Selektivität basierender Kunstkennerenschaft, deren Geschmacksurteile, gute von schlechter Kunst zu trennen vermögen. Letztlich tragen solche Verkürzungen eher zur Deprofessionalisierung eines ganzen Berufsfeldes bei, als dass sie eine differenzierte Bestandsaufnahme kuratorischen Arbeitens liefern.

¹⁷⁹ 1972 macht der französische Konzeptkünstler Daniel Buren Szeemann den Vorwurf, immer mehr Ausstellungen neigten dazu, nicht mehr Ausstellungen von Kunstwerken zu sein, sondern sich selbst als Kunstwerk auszustellen. Buren kritisiert eine Ausstellungspraxis, in der Künstler und Werk darauf angewiesen sind, sich durch einen anderen ausstellen zu lassen: den Kurator, der die Ausstellung zur persönlichen Mythenbildung missbrauche.

¹⁸⁰ Vgl. von Bismarck, Haltloses Ausstellen, a.a.O., S. 37.

Letztendlich schaffen also kuratorische Akte keine abgeschlossenen Standbilder, sondern sind ihrerseits relational bestimmte prozesshafte Ereignisse.

Auch wenn der Produktcharakter von Kunstwerken dagegen sprechen mag, geht es mir in diesem Zusammenhang um eine Parallelisierung künstlerischer und kuratorischer Praxen. Denn wesentlich für beide erscheint das Objektivieren der Bedingungen in der Produktion von Werken und Ausstellungen, die nach Jean-Luc Godard darin besteht, deutlich zu machen, wo man ist, was man tut und wie man es tut.¹⁸¹

Mit der *Documenta11* wird im Übrigen das Abgehen vom/von der singulären und alles überblickenden KuratorIn¹⁸² in den Ausstellungs-Mainstream eingeschrieben. Damit kommt es auch zum Bruch mit dem selbst bereits historisch gewordenen Paradigma des allwissenden kuratorischen Subjekts. In der Nachfolge Harald Szeemanns wurden Großausstellungen bis zur *Documenta11* offiziell von einzelnen AutorInnen/KuratorInnen geleitet, auch wenn de facto des Öfteren mehrere Personen an den kuratorischen Entscheidungsfindungen beteiligt waren. Nach dem Aufkommen kollaborativer kuratorischer Praxen in den 1990er Jahren – anfangs noch in Off-Spaces, später dann auch innerhalb größerer Kunstinstitutionen – verlagert sich diese Herangehensweise auch allmählich auf die Ebene der Großausstellungen.¹⁸³ Okwui Enwezor begegnet dem Dilemma, kein Spezialist für künstlerische Entwicklungen weltweit mehr sein zu können, mit dem Schritt, KollegInnen einzuladen, die spezifische Kompetenzen mitbringen und diese in der

¹⁸¹ Zitiert nach: David, Unsichtbare Räume, a.a.O.

¹⁸² Über lange Zeit war die Position des Kurators ausschließlich männlich konnotiert. Zahlreiche kuratierende Frauen standen im Schatten ihrer männlichen Kollegen. Das Engagement Catherine Davids für die *documenta X* brach, zumindest auf der Ebene von Großausstellungen, endgültig mit dieser Vorstellung.

¹⁸³ Im Rahmen der von Okwui Enwezor kuratierten zweiten Johannesburg-Biennale von 1997 lud er Gerardo Mosquera, Hou Hanrou, Yu Yeon Kim, Octavio Zaya, Kelly Jones und Collin Richards ein, auf sein Projekt mittels eigener Beiträge oder Ausstellungen zu antworten. Auf der *Biennale von Venedig 2003* delegierte Francesco Bonami kuratorische Aufgaben an mehrere KollegInnen, allerdings nach geografischen Kriterien (z. B. Gilane Tawadros/Fault Lines (Afrikanische Kunst), Catherine David/Zeitgenössische arabische Repräsentationen, Hou Hanrou/Zone der Dringlichkeit (Asiatische Kunst). Zwei Jahre später kuratierten Maria de Corral und Rosa Martínez die *Biennale* als gleichberechtigte Partnerinnen, wobei sie sich allerdings die beiden großen Ausstellungsorte aufteilten. Für die *documenta 12* wurde ursprünglich Roger Buergel nominiert, der sich dann seine Frau Ruth Noack als Co-Kuratorin ins Team holte. Die *Biennale 2007* kehrte mit Robert Storr wieder zum singulären KuratorInnentypus zurück. Eine aktuelles Beispiel für den komplexen Status des Kuratierens im Dialog und an mehreren Orten stellt die derzeit noch laufende *Manifesta 7* in Südtirol/Trentino dar: Adam Budak kuratiert unter dem Titel *Principle Hope* die Ausstellungen an mehreren Orten in Rovereto. In Trento wiederum kuratieren Anselm Franke und Hila Peleg zusammen *The Soul* im Palazzo delle Poste. Das bereits erwähnte Raqs Media Collective nennt seine Schau in Bozen *The Rest of Now*. Den vierten Ausstellungsort Franzensfeste bespielen schließlich alle KuratorInnen gemeinsam.

kollaborativen Arbeit auch entfalten können.¹⁸⁴ Enwezor dazu in einem Interview: “We wanted to address the context within which we were working and to enter into a dialogue that we could make visible to a broader public what was going on globally in contemporary art.”¹⁸⁵ Ein weiterer Vorteil kollaborativen Kuratierens besteht in der Möglichkeit, die eigene Position im Austausch mit anderen Zugängen transparent zu machen, indem sie immer wieder neu verhandelt werden muss. Des Weiteren können Ausstellungen durch den Einfluss mehrerer Sichtweisen und Kompetenzen an inhaltlicher Dichte gewinnen.

Während sich auf der *Documenta11* einzelne thematische Zuständigkeitsbereiche unter den KuratorInnen herauskristallisierten (z. B. Mark Nash/Kino, Sarat Maharaj/Wissensproduktion), vermied es Enwezor andererseits tunlichst, einzelnen KuratorInnen, geografische Gebiete zuzuordnen, schon gar nicht diejenigen ihrer jeweiligen Herkunft. Damit lässt sich zwar oft nicht genau nachvollziehen, wer welche kuratorische Entscheidung getroffen hat, andererseits unterläuft diese Herangehensweise vorschnelle identitäre Zuschreibungen – eines der Grundprinzipien der *Documenta11*.

Darüber hinaus lässt sich die *Documenta11* auch als Moment des endgültigen Eingehens dokumentarischer Verfahren in den künstlerischen Mainstream identifizieren. Okwui Enwezor nutzte dabei die Definitionsmacht der Großausstellung, um ehemals marginalen dokumentarischen Praxen im Rahmen einer Neuverteilung zentrale Bedeutung in der Produktion von Inhalten zuzuerkennen. Welche Auswirkungen hat aber nun der Dokumentarismus, indem er sich vermehrt in das komplizierte Verhältnis zwischen KünstlerInnen und KuratorInnen einmischt? Bei aller Tendenz zur Parallelisierung der Tätigkeitsbereiche und trotz ihrer Komplizität in globalen Kunstdiskursen, muss, so meine These, letztlich doch eine Trennlinie gezogen werden angesichts unterschiedlicher Gebrauchsweisen des Dokumentarischen im Medium Ausstellung. Wenn es nämlich darum geht, eine Ausstellung zusammenzustellen, können KuratorInnen zwar künstlerische Strategien paraphrasieren, das kuratorische Konzept kann sich aber nicht auf die Appropriation künstlerischer Zugangsweisen beschränken, denn die Aufgaben der/s Kuratorin/s liegen vielmehr in der Vermittlung zwischen Kunstfeld und diversen Öffentlichkeiten.

¹⁸⁴ Das KuratorInnenteam der *Documenta11* setzte sich aus Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash und Octavio Zaya zusammen. Die Hauptverantwortung des künstlerischen Leiters lag weiterhin bei Okwui Enwezor.

¹⁸⁵ Paul O’Neill, *Curating Beyond the Canon*. Interview with Okwui Enwezor, in: ders. (Hg.), *Curating Subjects*, London 2007, S.117.

In diesem Sinn versammelte Okwui Enwezor im Rahmen der *Documenta11* eine Vielzahl von sich teilweise widersprechenden dokumentarischen Stimmen, er formulierte aber mit seinem kuratorischen Konzept eigenständige Positionen und Thesen, die er in der Ausstellung mit den künstlerischen Arbeiten konfrontierte. Die charakteristische Vielschichtigkeit von Dokumentarismen eröffnete zu diesem Zweck neue diskursive Räume. Der Frage, ob Dokumente zur Authentifizierung kuratorischer Konzepte eingesetzt werden oder doch eher eine reflexive und kritische Praxis darzustellen vermögen, werden wir im folgenden Kapitel nachgehen.

3. Kuratieren im erweiterten Feld der Kultur

Nach dem Blick auf dokumentarische Verfahren in der Kunst soll nun der Frage nach deren Wechselverhältnis zu zeitgenössischen kuratorischen Praxen nachgegangen werden, wobei ich mich mehr oder weniger auf einige, für die Diskussion relevante, Aspekte in drei Ausstellungsprojekten Okwui Enwezors konzentrieren werde. Dabei geht es darum, Enwezors kuratorische Ansätze mit den Zugängen anderer KuratorInnen und KünstlerInnen bzw. deren Ausstellungen in Kontrast zu setzen: Anhand von *The Short Century*, der *Documenta11* und von *Archive Fever* soll so ein präzises Bild gegenwärtiger kuratorischer Praxis entstehen, die dokumentarische Strategien integriert hat und als fixe Bestandteile ihrer Arbeit betrachtet.

Doch zunächst gilt es noch einige Prämissen zu klären. Um noch einmal auf Catherine David zurückzukommen – so lässt sich bei ihr nachlesen, mit welchen Strategien KünstlerInnen und KuratorInnen der schon notorisch gewordenen Krise der Repräsentation nicht nur trotzen, sondern diese vielmehr für ihre Arbeit fruchtbar machen können. Denn eine Krise steht immer auch für die Möglichkeit der Veränderung bzw. der Neuordnung, ob zum Positiven oder Negativen lässt sich allerdings vorab nicht mit Sicherheit bestimmen. Jedenfalls überschreiten neue künstlerische Herangehensweisen die ohnehin brüchig gewordene Grenze in Richtung erweitertes Feld der Kultur und betreiben zudem die Kontextualisierung ihres Arbeitens, nicht zuletzt um einer Verabsolutierung von Begriffen und Werten entgegenzuwirken: „Die Gestaltung des Kontextes ist die einzige Alternative zur längst schwierig gewordenen Behauptung von Kriterien. Kontextualisierung jedoch hat mit der Darstellung von Gegensätzen, mit der Anerkennung von Konflikten und mit den notwendigen Debatten zu tun.“¹⁸⁶ Zur Schärfung des Bewusstseins beigetragen hat, neben dem Vordringen konzeptueller und dokumentarischer Ansätze in das Kunstfeld, unter anderem auch das Phänomen der Globalisierung. Die bisherigen Zentren der Kunstwelt in Europa und Nordamerika sahen sich mit einer Fülle von aufstrebenden Orten auf allen Kontinenten konfrontiert, die die dominante Position des Westens mehr und mehr in Frage stellten. Gleichzeitig stiegen im Zeitalter globaler Vernetzung die Möglichkeiten des Austauschs nicht nur in den Städten, sondern auch über Kontinente hinweg. Damit veränderte sich auch

¹⁸⁶ David, *Undurchsichtige Räume*, a.a.O.

das Bewusstsein von unterschiedlichen lokalen Rahmenbedingungen bzw. es entstand so etwas wie eine Sensibilität für globale Differenzen. Kuratieren wurde ebenso wie Ausstellen zu einer globalen und internationalen Praxis. Zudem stieg das Potenzial zur Erweiterung des weltweiten Beteiligungsraumes in den Sphären von Kunst, Politik und Gesellschaft. Ohne ein Loblied auf die Effekte dieser Entwicklung anzustimmen, kann man doch festhalten, dass dieser Vervielfältigung der Kontexte und Diskurse auf globaler Ebene, im Kunstfeld, dank einer beständigen Erweiterung des Kunstbegriffs, verschiedene gleichberechtigte künstlerische Zugänge und Erfahrungen entsprechen.

Für den/die KuratorIn stellt sich die veränderte Situation laut Enwezor folgendermaßen dar: "The curator of this moment who is working with a broader awareness that art is made in all sorts of conditions and these conditions of production are as interesting a way to read the work, as a way to present the work, as the very context in which the work is being presented."¹⁸⁷ Das Aufbrechen kunstimmanenter Fragestellungen in einem gesellschaftspolitischen Kontext erweitert demgemäß den Rahmen, innerhalb dessen kuratorische Arbeit sich gegenwärtig vollzieht.

Obgleich ich bisher wiederum analoge Begriffserweiterungen in der künstlerischen und kuratorischen Praxis angeführt habe, gilt es gleichzeitig Differenzierungen vorzunehmen. Denn KünstlerInnen und KuratorInnen mögen zwar von ähnlichen Motiven geleitet sein, die Realisierung ihrer Konzepte erfolgt jedoch im Hinblick auf unterschiedliche Zielvorstellungen. So vollzieht sich der Prozess kuratorischen Arbeitens mit dem Ziel eine Ausstellung zu gestalten, während KünstlerInnen Kunstwerke schaffen bzw. Projekte durchführen, die im Rahmen von Ausstellungen oder Museen präsentiert werden. Dementsprechend entstehen Ausstellungen immer auch im Austausch diverser EntscheidungsträgerInnen (KünstlerInnen, LeihgeberInnen, JournalistInnen, SponsorInnen, MuseumsdirektorInnen, VermittlerInnen etc.), die ihrerseits spezifische Interessen mit dem Medium Ausstellung verfolgen. Darüber hinaus adressieren Ausstellungen immer Öffentlichkeiten, d. h. die Bedingungen, unter welchen eine Schau rezipiert bzw. den BesucherInnen vermittelt wird, stellen ebenfalls einen wichtigen Orientierungspunkt des Entstehungsprozesses dar. Schließlich bedeutet Ausstellen die Organisation von mehr oder weniger heterogenen Materialien in einem räumlichen Umfeld, dessen

¹⁸⁷ O'Neill, *Curating Beyond the Canon*, a.a.O., S.111.

Architektur starken Einfluss auf deren Anordnung hat. Künstlerische Vorbilder können im Umgang mit räumlichen Gegebenheiten wertvolle Anregungen liefern, die kuratorische Perspektive muss jedoch konsequenterweise eine darüber hinausreichende sein. Aufgrund ihrer Vielschichtigkeit stellen gerade dokumentarische Formen ein bedeutendes Vehikel zeitgenössischer kuratorischer Paradigmen dar: Sie haben das Potenzial, BesucherInnen zu interessieren und zu emotionalisieren, sie können räumliche und institutionelle Rahmenbedingungen reflektieren und zudem gesellschaftspolitische Fragen thematisieren.

3.1. Die postkoloniale Konstellation

Seit der Einführung temporärer Großausstellungen im 19. Jahrhundert übt dieses Format einen unwiderstehlichen Reiz auf AusstellungsmacherInnen, KünstlerInnen und, nicht zu vergessen, auf das Publikum aus, denn die frühen Weltausstellungen wiesen geradezu astronomische BesucherInnenzahlen auf, von denen Museen und Biennalen heutzutage nur noch träumen können.¹⁸⁸ Von Anfang an dienten die Weltausstellungen nicht nur der Präsentation technischen oder gesellschaftlichen Fortschritts, sondern wurden von kolonialen Regimen bzw. Industrienationen zum Zweck der Repräsentation vermeintlicher nationaler Größe und der Konstruktion (supra-)nationaler Identitäten eingesetzt. Über vorhandene gesellschaftliche Brüche sowie identitäre Konflikte im Rahmen kolonialer Geschichte wurde hinweggesehen, zugunsten der Vereinheitlichung nationaler Interessen unter europäischer und US-amerikanischer Dominanz.¹⁸⁹ Das Vorführen „exotischer Völker“ als das spektakuläre Andere in zooähnlichen Habitaten im Rahmen von Welt- und besonders von Kolonialausstellungen markiert den Tiefpunkt einer von Rassismen durchdrungenen Ausstellungspraxis. Wie Oliver Marchart schreibt, formieren gegenwärtige

¹⁸⁸ Andererseits konnten auch die großen Kunstaussstellungen der letzten Jahre (*documenta 12* sowie diverse Biennalen, allen voran diejenige von São Paulo, von den vielen erfolgreichen Ausstellungshäusern weltweit ganz zu schweigen) immer höhere BesucherInnenzahlen verbuchen.

¹⁸⁹ Wie Enwezor an anderer Stelle anmerkt, erfolgte die Gründung zahlreicher Großausstellungen bzw. Kunstbiennalen nicht zufälligerweise nach der Beendigung von Kriegen oder politischen Krisen. Als Beispiele führt er die *Documenta* in Kassel sowie die Biennalen von Johannesburg und Gwangju an. Zu dieser Aufzählung hinzufügen, ließen sich beispielsweise auch zahlreiche Biennalen in den ehemals kommunistischen Ländern Mittel- und Osteuropas. Tatsächlich markieren also aktuelle Großausstellungen häufig die Überwindung nationaler Krisen bzw. die Bewältigung traumatischer historischer Umbrüche. Vgl. Okwui Enwezor, *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form*, übers. v. Tobias Döring, München 2002 (Berliner Thysen-Vorlesung zur Ikonologie der Gegenwart 1), S. 21.

Großausstellungen in der Tradition der angeführten historischen Beispiele mit den Charakteristika der plötzlichen „Massierung von Infrastruktur“ sowie der „Verfügbarkeit medialer Repräsentationsflächen“ letztendlich nach wie vor riesige „Hegemoniemaschinen der bürgerlichen, nationalstaatlichen, okzidentalistischen, europäistischen Dominanzkultur“ mit den altbekannten Zielen von „subject building“ bzw. „nation building“.¹⁹⁰ Doch lassen sich dieser ausweglos klingenden Setzung auch positive Funktionen abgewinnen, denn das Medium Ausstellung kann unter bestimmten Bedingungen auch zur Reproduktion und Verbreitung gegenhegemonialer Diskurse eingesetzt werden, wie Okwui Enwezor in den von ihm kuratierten Ausstellungen, vor allem mit der *Documenta11*, bewiesen hat.¹⁹¹ Tatsächlich begreift Enwezor die „Politik der Biennalisierung“¹⁹² als Möglichkeit zur Trans- bzw. Entnationalisierung der zeitgenössischen weltweiten Kunstszene, indem er nicht auf diachrone Auffassungen zurückgreift, die Biennalen ausschließlich als Abkömmlinge von historisch problematischen Großausstellungen sehen, sondern ein synchrones Interesse für die gegenwärtige historische Situation betont.¹⁹³ Unter diesen Vorzeichen erweist sich die Dezentrierung westlicher Hegemonien mittels strategisch eingesetzter Globalität als eines der Kernkonzepte von Enwezors kuratorischem Handeln.

Doch kommen wir noch einmal zurück auf den Aspekt des Publikums bzw. der Öffentlichkeit. Während Großausstellungen vielerorts oft als Marktplätze des Spektakels im Rahmen einer allgemeinen Spektakulisierung von Kultur verurteilt werden, hält Enwezor dieser Kritik ein antihegemoniales Konzept von ZuschauerInnenschaft entgegen. Denn, so Enwezor, Großausstellungen richten sich in erster Linie nicht an Fachleute, sondern an ein allgemeines Publikum von diffusen demografischen Qualitäten. Dieses in seiner Totalität unbekannte Feld von BesucherInnen durchläuft während des Ausstellungsbesuchs einen Veränderungsprozess und formt in der Folge durch Verbreitung und Vervielfältigung ein aktives Feld von kontra-normativen AgentInnen, ProduzentInnen und MultiplikatorInnen im Kontext eines zeitgenössischen postkolonialen Diskurses.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Oliver Marchart, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11 und d12 und die Politik der Biennalisierung*, Wien (im Erscheinen). Der Begriff „Hegemonie“ beschreibt dabei das Machtverhältnis rivalisierender gesellschaftlicher Kräfte, die innerhalb eines konfliktuellen Rahmens um Vorherrschaft ringen.

¹⁹¹ Vgl. ebenda.

¹⁹² Ebenda.

¹⁹³ Vgl. Enwezor, *Großausstellungen*, a.a.O., S. 21.

¹⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 31 f.

Ebenso wie also Biennalen imstande sind, Peripherien in den internationalen Kunstkontext einzubinden, können künstlerische dokumentarische Strategien zwar nicht, wie bereits angemerkt, als Koine der Globalisierung, dafür aber als Möglichkeit einer kritischen Reflexion kultureller, politischer und ideologischer Identitätsmuster im Rahmen postkolonialer Debatten verstanden werden.

Seit Mitte der 1990er Jahre ist die thematische Verknüpfung postkolonialer Fragen mit einer breiten Diskussion von Globalisierungsursachen und -effekten eines der beherrschenden Paradigmen der Gegenwartskunst.¹⁹⁵ Fragen und Konfliktfelder der Globalkultur, der Migration, der Wechselwirkungen von Kulturen, aber auch des Eurozentrismus bzw. der anthropologischen Einstellung des Westens werden unter anderem in diversen Ausstellungen und diskursiven Veranstaltungen verhandelt. Im Bezug auf das Format hat sich im Kunstfeld die Themen- oder Gruppenausstellung als dominante Form etabliert, um verschiedene künstlerische Positionen miteinander zu konfrontieren bzw. einen Aspekt oder eine kuratorische These aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu beleuchten. Jedenfalls aber befindet sich die westliche Kultur, konfrontiert mit den angesprochenen Effekten der Globalisierung, in einem historischen Umbruch, wovon auch der ambivalente Einsatz dokumentarischer Formen im Kunstfeld und darüber hinaus zeugt. Okwui Enwezor beschreibt die gegenwärtige globale Ausgangsposition sehr treffend mit dem Begriff der „postkolonialen Konstellation“:

[I]t is a name that echoes itself in a series of structural, political and cultural entanglements from the postwar movements of decolonisation, to Civil Rights, feminist, gay/lesbian, anti-racist, anti-essentialist, counter-hegemonic politics of a new global community. The postcolonial constellation is the site for the expansion of the definition of what constitutes contemporary cultures and its affiliations in other domains of practice, the intersection of historical forces aligned against the hegemonic imperatives of imperial discourse.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Schaschl-Cooper, Steinbrügge, Das Bedürfnis, zu dokumentieren, a.a.O., S. 27.

¹⁹⁶ Okwui Enwezor, The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition, in: Gilane Tawadros, Sarah Campbell (Hg.), Fault Lines. Contemporary African Art and Shifting Landscapes, London 2003, S. 77.

3.2. Probleme postkolonialen Ausstellens

Das Verhältnis zwischen westlicher Kunstwelt und afrikanischer Gegenwartskunst hat in den letzten Jahrzehnten mehrere Phasen durchlaufen. Lange Zeit wurde zeitgenössische afrikanische Kunst auf konsequente Weise ignoriert.¹⁹⁷ Klischeehafte Auffassungen von Stammes- oder Ethnokunst, die größtenteils Exotismen beförderten und perpetuierten, bestimmten das Bild von Afrikas Beitrag zur Kunstgeschichte. Ausgestellt wurde afrikanische Kunst entweder in Völkerkundemuseen oder in eigens dafür gegründeten Institutionen¹⁹⁸, jedenfalls aber wurden westliche und nicht-westliche Kunst stets voneinander getrennt präsentiert. Einen entscheidenden Einschnitt stellte 1984 die von William Rubin im New Yorker MoMA kuratierte Schau *Primitivism in 20th Century Art: Affinities*



Abbildung 18:
Ausstellungsansicht, *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Tribal and the Modern*,
Museum of Modern Art. New York. 1984–85

of the Tribal and the Modern dar, die das erste Mal einer breiten Öffentlichkeit vermittelte, in welchem bedeutendem Ausmaß sich die avantgardistische Kunst des frühen 20. Jahrhunderts an Vorbildern so genannter „primitiver Kunst“ orientierte. Es war zum Teil überraschend zu sehen, wie beispielsweise Emil Nolde oder Max Pechstein Masken aus dem Berliner Völkerkundemuseum abgezeichnet hatten, um sie anschließend in ihre eigenen Aquarelle und Gemälde zu integrieren und wiederum als originäre Schöpfungen auszugeben.

Trotz dieser neuen Erkenntnisse für die ästhetischen Debatten der Moderne bemerkt Okwui Enwezor, in einer kritischen Analyse des Ausstellungsdisplays der Tate Modern in London, wie sehr dieser konfrontative Ausstellungsmodus den Gegensatz

¹⁹⁷ Zum Beispiel dauerte es bis zur *Documenta 9* 1992 ehe mit Ousmane Sow und Mo Edoga erstmals zwei afrikanische Künstler eingeladen wurden.

¹⁹⁸ Ende der 1950er Jahre wurde in New York ein eigenes Museum of Primitive Art gegründet. Ein aktueller Beitrag ist das Pariser Musée du Quai Branly, das sich ganz den „arts premiers“ widmet.

zwischen modernen Meisterwerken westlicher Kunst einerseits und anonymen „primitiven“ Erzeugnissen des afrikanischen Kontinents auf der anderen Seite einzementierte.¹⁹⁹ Als problematisch erwies sich die Tatsache, dass westliche und nicht-westliche Kunst nicht auf ein- und derselben diskursiven Ebene behandelt wurden. Somit mutierten die afrikanischen Kunstwerke zu Accessoires oder Stichwortgebern von Geniekünstlern der europäischen Moderne, ohne dass ihre eigene Entstehungsgeschichte und ästhetische Verfasstheit thematisiert wurde.

Die Ausstellung *Magiciens de la Terre*, 1989 von Jean-Hubert Martin im Rahmen der Feiern zum 200-Jahr-Jubiläum der Französischen Revolution in Paris organisiert, steht im Gegensatz dazu für den gut gemeinten, aber häufig paternalistisch und exotisierend verfahrenen Typus der „inkluisiven Kunst-Ausstellung“. Martin stellte im Centre Pompidou und in der Grande Halle de la Villette insgesamt 100 KünstlerInnen aus allen



Abbildung 19:
Beispiel für eine Gegenüberstellung im Rahmen von *Magiciens de la Terre*: An der Wand Richard Longs Rund aus Erde seines Heimatortes. Darunter haben sechs Mitglieder der australischen Yuendumu-Gemeinschaft eine Bodenzeichnung aus Erde und farbigen Materialien installiert.
Ausstellungsansicht, Grande Halle de la Villette, Paris, 1989

Erdteilen aus. Das Nebeneinander von Kunstwerken verschiedener Zeiten und Kulturen erzeugte spannende visuelle Wechselwirkungen und löste dazu eine produktive kritische Debatte über den Umgang mit Kunstwerken nicht-westlicher Provenienz aus.²⁰⁰ *Magiciens de la Terre*²⁰¹ definierte sich als dezidiert postmoderne

¹⁹⁹ Vgl. Enwezor, *The Postcolonial Constellation*, a.a.O., S. 72 f.

²⁰⁰ Okwui Enwezor dazu: "I will say that *Magiciens* in a way opened up a space for really articulating the relationship between the works made in the West and non-West." Zitat aus: O'Neill, *Curating Beyond the Canon*, a.a.O., S. 113.

²⁰¹ Interessanterweise vermieden es die AusstellungsmacherInnen, im Titel den Begriff „Kunst“ zu verwenden. Der bewusste Rückgriff auf eine diffuse und wenig diskursive Begrifflichkeit desavouiert nicht nur kritische Ansätze von in der Ausstellung vertretenen KünstlerInnen wie Hans Haacke oder Rasheed Araeen. Gleichzeitig signalisiert der Titel auch die Festschreibung von nicht-westlicher Kunst als magischen Ursprungs, was wiederum zur Ghettoisierung „authentischer“ künstlerischer Methoden beiträgt. Barbara Kruger nimmt in ihrem Ausstellungsbeitrag auf die Problematik in der Titelgebung Bezug, wenn sie auf einer großen Tafel fragt: „Wer sind die Magier der Erde?“ Es folgt eine Liste möglicher Antworten: „Ärzte? Politiker? Schriftsteller? Waffenhändler? Bauern? Filmstars?“

Ausstellung, im Nebeneinander von unterschiedlichen Kunstwerken sollte die westliche Erzählung als eine von vielen relativiert werden. In Abgrenzung von der modernen Praxis der Universalisierung und Nivellierung von Werten mittels eines gültigen Kanons, wurde versucht, sich auf die Differenzen zwischen den Kulturen zu konzentrieren, ohne diese einzuebnen. Die Gefahren einer solchen Vorgehensweise liegen auf der Hand: Indem die „Andersheit“ bestimmter KünstlerInnen immer wieder hervorgehoben wird, kann es kaum gelingen, die Kluft zwischen westlichen und nicht-westlichen Ansätzen zu verringern und den erwünschten Dialog auf Augenhöhe herbeizuführen.²⁰² Stattdessen ist es paradoxerweise die neo-kolonialistische Definitionsmacht des/der singulären westlichen Kurators/in, die darüber entscheidet, was als „authentisch“ zu gelten hat, ohne seine/ihre eigene Position in diesem Zusammenhang zu reflektieren.²⁰³ In genau diese „Authentizitäts-Falle“ tappt Jean-Hubert Martin, wenn er seine kuratorische Praxis folgendermaßen umreißt:

Wenn man die Kunst der Anderen ausstellt, muss man nicht nur die Kunst, sondern auch dieser zugrunde liegende mentale Strukturen akzeptieren, selbst wenn sie vollständig verschieden von den unseren sind. Möglicherweise bewirkt die Begegnung mit diesen künstlerischen Formen einen Schock, was aber aus der Sicht des Betrachters auch als Gewinn verstanden werden kann.²⁰⁴

Ein weiteres Beispiel ist die 1996 im Rahmen des *steirischen herbst* in Graz gezeigte Ausstellung *Inklusion:Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Kurator Peter Weibel beabsichtigte, kulturellen Ausgrenzungsmechanismen entgegenzuwirken, indem er eine Auswahl von über 50 marginalisierten Positionen des Kunstsystems ins Bild rückte.²⁰⁵ Gezeigt wurden einerseits Arbeiten, die das Thema auf eine visuell-künstlerische Weise behandelten,

Buchhalter? Künstler? Sekretärinnen? Soldaten? Stammeshäuptlinge? Kosmetikerinnen? Priester? Computerprogrammierer? Journalisten? Kernphysiker? Drogenhändler? Fernsehpersönlichkeiten? Mütter? Obdachlose? Mathematiker? Krankenschwestern? Taxifahrer? Sprachwissenschaftler? Spione? Nonnen? Rechtsanwälte?"

²⁰² Siehe die Formulierung der Ausstellungsziele bei Thomas McEvelley, *Ouverture du piège: l'exposition postmoderne et „Magiciens de la Terre“*, in: Jean-Hubert Martin u. a., *Magiciens de la Terre*, Paris 1989, S. 22.

²⁰³ Der Ausstellungskatalog dokumentiert die Entstehung der Schau auf ausführliche Weise. So lässt sich in Jean-Hubert Martins Vorwort nachlesen, dass aus strukturellen und finanziellen Gründen letztendlich wieder von der Idee abgegangen wurde, Experten aus der „Dritten Welt“ an der Erarbeitung von Kriterien und Methoden für die Ausstellung einzubeziehen. Siehe dazu: Jean-Hubert Martin, *Préface*, in: ders. u. a., *Magiciens de la Terre*, a.a.O., S. 8.

²⁰⁴ Jean-Hubert Martin, *Wer hat Angst vor Rothäuten, der Gelben Gefahr und „Black Power“?*, übers. v. Veronika Schnell, in: Peter Weibel (Hg.), *Inklusion:Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Köln 1997, S. 90.

²⁰⁵ Vgl. Peter Weibel, *Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus*, in: ders. (Hg.), *Inklusion:Exklusion*, a.a.O., S. 10 f.

andererseits solche, die von nicht-westlichen ProduzentInnen stammten, und somit angeblich von einem fest in europäischen und US-amerikanischen Händen liegenden Kunstbetrieb größtenteils negiert wurden. So wichtig eine Auseinandersetzung mit kulturellen Ausschlussmechanismen erscheint, so kontraproduktiv kann die Präsentation von einzelnen Arbeiten werden, deren gemeinsamer Nenner die Entstehung außerhalb der Zentren des Kunstsystems ist. Denn ein derartiges Kriterium in der Auswahl kann wiederum zur Definition des Anderen und damit unweigerlich zur Vorführung des Exotischen beitragen. Zudem wurde die Mitverantwortung des *steirischen herbst* bzw. die des Kurators an den bestehenden Verhältnissen im Kunstsystem, die sich unter anderem in der Selektion der betreffenden KünstlerInnen ausdrückt, nur am Rande reflektiert. Denn wie bei den *Magiciens de la Terre* entschied ein weißer europäischer Mann über die Teilnahme marginalisierter

KünstlerInnen und ordnete sie nach verschiedenen Themenfeldern wie „Transkulturelle Fantasien“ oder „Probleme postkolonialer Identität“. Damit sah sich die Ausstellung letztendlich mit ähnlichen Universalisierungs- und Festschreibungsproblemen konfrontiert wie die *Magiciens*.

Die besprochenen Ausstellungen leiten über zu Okwui Enwezors Ausstellung *The Short Century*, die einen

gänzlich anderen Zugang zu postkolonialen Ausstellen demonstriert. Zur Relevanz dokumentarischer Strategien innerhalb des Postkolonialismus lässt sich anhand der vorangegangenen Beispiele anmerken, dass diese in den Ausstellungen keine wesentliche Rolle spielten, obgleich sie stets vorhanden waren. Während zahlreiche nicht-westliche KünstlerInnen sehr wohl dokumentarisch arbeiteten, ignorierten dies



Abbildung 20:
Installationsansicht, Chohreh Feyzdjou, *Products of Chohreh Feyzdjou 1988–92*,
Inklusion:Exklusion, Reininghaus Graz, 1996.

westliche KuratorInnen mit ihren Selektionsmechanismen (siehe: *Magiciens de la Terre*) lange Zeit und bevorzugten zumeist jene Positionen, die, wenn schon nicht „landestypische“, so doch möglichst „authentische“ Kunstwerke lieferten, welche den westlichen Klischees zu afrikanischer oder asiatischer Kunst mehr entsprachen. Eigenständige moderne oder postmoderne Entwicklungen, die soziale oder politische Relevanz reklamierten und dazu pure Ästhetizismen vermieden, wurden nicht-westlichen Kulturen nur sehr eingeschränkt zuerkannt.²⁰⁶ Einer der Verdienste von *The Short Century* ist es, die bislang vom Westen ignorierte afrikanische Moderne unter Einsatz von Dokumenten und Kunstwerken sichtbar zu machen.

²⁰⁶ So fanden z. B. nicht-westliche KonzeptkünstlerInnen erst im Laufe der 1990er Jahre globale Anerkennung. Zuvor dominierten europäische und US-amerikanische Positionen weitgehend die Wahrnehmung von Konzeptkunst in Ausstellungen.

3.3. *The Short Century* – Kunst, Geschichte, Dokument

Wir haben gesehen, inwieweit zeitgenössische Begrifflichkeiten von (post-)kolonialen Diskursen durchdrungen sind, sodass kein Begriff mehr unvorbelastet eingesetzt werden kann. Okwui Enwezor beschränkt sich als Kurator jedoch bewusst nicht nur auf das Beobachten, Sammeln, Zeigen und Fragen, indem er klare Positionen gegen

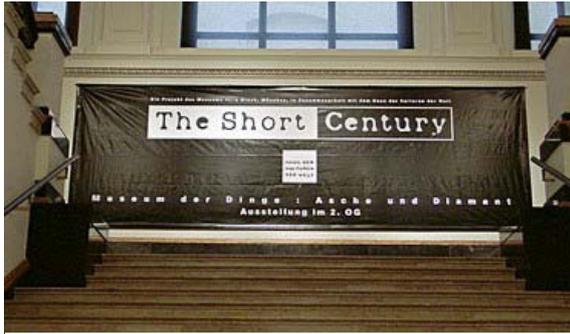


Abbildung 21:
Treppenaufgang, *The Short Century*,
Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2001

bestehende Blickregime und Definitionsverhältnisse einnimmt. Seine erste hier besprochene Ausstellung²⁰⁷ dokumentiert das kurze Jahrhundert der Befreiung Afrikas vom kolonialen Joch 1945 (als historischer Referenzpunkt fungiert nicht das Ende des 2. Weltkrieges, sondern der 5. Panafrikanische Kongress in Manchester in

jenem Jahr) bis zum Ende des Apartheidregimes in Südafrika im Jahr 1994. Innerhalb der zeitlichen Klammer dieses „kurzen Jahrhunderts“²⁰⁸ errangen die Menschen Afrikas ihre Unabhängigkeit von den europäischen Kolonialmächten, die 1884/85 auf der Berliner „Kongo-Konferenz“ den Kontinent mit dem Ziel der umfassenden Kolonialisierung unter sich aufgeteilt hatten. Ein interessanter historischer Bezug: An jenem Ort²⁰⁹, wo fremde Mächte einst über das Schicksal

²⁰⁷ Zu den Rahmenbedingungen der Ausstellung siehe Fußnote Nr. 2.

²⁰⁸ Dieser Begriff geht zurück auf die Analyse des „kurzen 20. Jahrhunderts“ durch den britischen Sozialhistoriker Eric Hobsbawm in seinem Buch *The Age of Extremes: A History of the World 1914–1991*. Laut Hobsbawm sind Jahrhunderte für die Einteilung historischer Epochen denkbar ungeeignet (folglich dauert für ihn das 19. Jahrhundert bis zum Ende des 1. Weltkriegs, das 20. bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion). Obwohl selbst in Nordafrika (Alexandria) geboren, erwähnt Hobsbawm bezeichnenderweise Afrika in seinem Werk mit keinem Wort und perpetuiert somit die klischeehafte westliche Vorstellung von einem Kontinent ohne Geschichte. Der Ansatz von *The Short Century* hingegen, nimmt eine Verschiebung der Perspektive vor, indem die Ausstellung Afrika zum unwidersprochenen Mittelpunkt aller internationalen historischen Ereignisse macht.

²⁰⁹ Auf die Frage, warum die Ausstellung ausschließlich in Deutschland und den USA zu sehen war und nicht etwa in Frankreich oder Großbritannien, äußerte sich Enwezor in einem Interview dahingehend, dass er die räumliche und diskursive Nähe zur kolonialen Vergangenheit vermeiden wollte: „[I]t would have become overwhelmed with the proximity of this history.“ Zitat aus: Carol Becker, A conversation with Okwui Enwezor – curator, in: *Art Journal*, Sommer 2002, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_2_61/ai_88990674 (28.05.2008). Anzumerken bleibt, dass auch Deutschland eine Kolonialgeschichte in Afrika hat, die – bis auf die Wahl des Ausstellungsortes Berlin – keine Rolle in der Ausstellung spielte. Interessant wäre es ferner herauszufinden, warum die Ausstellung nicht auf dem afrikanischen Kontinent zu sehen war. Es liegt die Vermutung nahe, dass die in der Ausstellung strategisch eingesetzte, staatenübergreifende

eines ganzen Kontinents entschieden, soll die Vielgestaltigkeit der afrikanischen Moderne umrissen und in einem zweiten Schritt Afrikas Platz in der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts neu definiert werden, wie Enwezor in einem Interview erklärt: "The exhibition is about providing a framework for a certain type of historicity. The fact is that Africa has not been seen to be historical in any sense of the word."²¹⁰

In seinem einleitenden Katalogbeitrag führt Enwezor die Zielsetzungen der Ausstellung inklusive Publikation wie folgt an:

This exhibition and book are an attempt to construct a contemporary "critical biography" of Africa. The exhibition's principal aim is to explore and elaborate on the critical paradigms and ideas related to the concepts of modernity, the political and ideological formations of independence and liberation struggles, their impact in the production of self-awareness, new models of cultural expression, dialogues with processes of modernization, and what lies at the heart of modernity itself out of the ruins of colonialism.²¹¹

Wie schon in der Einleitung dieser Arbeit angeführt, setzte die Ausstellung dieses Konzept um, indem sie in der gleichberechtigten Nebeneinanderstellung künstlerischer Positionen mit historischem dokumentarischem Material ein vielstimmiges Bild afrikanischer Geschichte und Subjektivität entwarf. Enwezors interdisziplinärer Ansatz konfrontierte zudem die Erzeugnisse kolonialer mit jenen antikolonialer Propaganda und griff dabei sowohl auf Privatsammlungen als auch auf staatliche Archive zurück, immer mit dem Ziel, eindeutige Lesarten und Perspektiven zu unterlaufen oder zu vermeiden. Die Exponate zeigten persönliche und kollektive Selbstentwürfe eines sich urbanisierenden Afrika, das durch seine im Ausland lebenden KünstlerInnen und Intellektuellen in ständigem Austausch mit den Metropolen Europas und Nordamerikas stand. Offizielle Geschichtsbilder wurden gebrochen durch private Erinnerungsstücke: Familienalben, Erinnerungsschreine, Memoiren, Kleidermoden und Popmusik fanden ihren Platz neben Volkskunst und Revolutionsbildern. Dabei wurde die intellektuelle Seite der Dekolonisierung als ebenso wichtig eingestuft wie die kollektive Erinnerung, politische Manifeste und diverse Erzeugnisse der Populärkultur wurden als unterschiedliche Aspekte eines Spannungsfeldes präsentiert.

afrikanische Identität nur wenig Widerhall in den afrikanischen Nationalstaaten finden würde. Ein auch den EuropäerInnen nicht ganz unbekanntes Phänomen trotz Europäischer Union.

²¹⁰ Becker, A conversation, a.a.O.

²¹¹ Enwezor, An Introduction, a.a.O., S. 10.

Exemplarische Bedeutung kann man in diesem Zusammenhang der von Georges Adéagbo (*1942 in Cotonou, Benin, und übrigens auch auf der *Documenta11* vertreten) ausgestellten Arbeit *Le Socialisme Africain* beimessen, denn in seiner selbstreflexiven und situationsbezogenen Herangehensweise offenbaren sich Parallelen zur kuratorischen Praxis in *The Short Century*. Tatsächlich thematisieren



Abbildung 22:
Installationsansicht, Georges Adéagbo,
Le Socialisme Africain, 2001/02,
Museum Villa Stuck. München. 2001

sowohl Enwezor wie auch Adéagbo die Bedeutung von Dokumenten an der Schnittstelle zwischen kuratorischer und künstlerischer Praxis. Adéagbos Methode des Sammelns und Arrangierens von heterogenen Materialien im Rahmen von raumfüllenden Installationen beschäftigen sich einerseits mit den Repräsentationsgrundlagen postkolonialer Kunst, greifen aber auch Geschichte und Gegenwart interkultureller Wahrnehmung auf. Dabei verfährt der Künstler in der Realisierung der konkreten Installationen stets strukturell ähnlich: In der Raummitte befindet sich zumeist am Boden ausgebreitet der Hauptgegenstand der Arbeit. Voraussetzung für dessen Zustandekommen ist die persönliche Anwesenheit des Künstlers zum Zweck der Recherche vor Ort. Dies hat zur Folge, dass die präsentierten Objekte und Dokumente sowie die sich davon ableitenden Geschichten je nach Ausstellungsort variieren. Narrativität, wenn auch nicht in ihrer linearen, sondern in einer assoziativen und oft unvorhersehbaren Form, bildet ein wichtiges Strukturelement in Adéagbos Arbeiten. Diverse Materialien werden dabei miteinander konfrontiert, persönliche Geschichten und emotionale Erfahrungen verbinden sich mit Geschichte und Kunstgeschichte: Zeitungen, Zeitschriften, Plattencover, vor Ort gefundene Bücher, Bilder und Plastiken, teilweise vom Künstler in Cotonou in Auftrag gegeben, sowie von ihm verfasste und an diversen Stellen der Installation platzierte Texte. Schließlich verknüpft der Künstler die vor Ort gefundenen und gesammelten

Materialien mit Auszügen aus seinem persönlichen, in langjähriger Praxis entstandenen Archiv, das im Besonderen auf westliche Afrika-Bilder in Wissenschaft, Kunst und Massenkultur Bezug nimmt. So bildete z. B. die in *The Short Century* an der Wand installierte wechselvolle Geschichte des afrikanischen Sozialismus als zentraler Emanzipationsbewegung das dokumentarische Rückgrat der Installation. Außerdem thematisiert Adéagbo immer wieder seinen künstlerischen Werdegang (die zufällige Begegnung mit einem französischen Kurator und Sammler machte seine Arbeit in der Kunstwelt bekannt), nicht ohne darauf hinzuweisen, dass er seine Arbeit nicht für Kunst hält und somit Zweifel hegt an der westlichen Definitionsmacht von Begriffen wie „Kunst“ oder „KünstlerIn“.

Eine ähnliche dokumentarische Herangehensweise erwies sich als bestimmend für *The Short Century*, denn die BesucherInnen hatten es weniger mit der chronologischen Abfolge von künstlerischen Einzelpositionen entlang eines räumlich oder thematisch vorgegebenen Parcours zu tun, sondern vielmehr mit einem komplexen kulturwissenschaftlichen und multimedialen Archiv, welches das Zusammenspiel von Kunst, Kultur und Politik beim Aufbau politischer Autonomie bzw. eines kulturellen Selbstbewusstseins im Zuge der Dekolonisierung veranschaulichte. Enwezor wollte mittels Kunst die vom Westen ignorierte afrikanische Geschichte sichtbar machen. Das umfangreich zusammengetragene kulturelle Archiv sollte all das historisieren, was bisher einer Geschichte beraubt gewesen war. Ambivalenz und Vielstimmigkeit ersetzen in diesem Konzept eine geschlossene Erzählung.

Stärker noch als die Ausstellung wird der Katalog von insgesamt sieben Themenbereichen strukturiert, deren Eingrenzungen sich in den beiden Medien zwar leicht unterscheiden, in groben Zügen aber folgendermaßen zusammengefasst werden können: Bildende Kunst, Fotografie, Film, Architektur, Poster/Stoffe, Theater/Literatur und Musik. Hinzu kommen diverse Dokumente bzw. dokumentarisches Material, die einen explizit themenübergreifenden Charakter aufweisen und auch dementsprechend eingesetzt werden. Die ausgewählten Disziplinen verstehen sich weniger als Abgrenzungswerkzeuge zwischen einzelnen Genres, sondern vielmehr als diskursive Rahmungen, die fließende Grenzen aufweisen: “The subjects presented here are distinguished not as categories or paradigms, but as general discursive frames [...] In no way should a clear line be drawn between each subject; instead, each section operates in mutual determination

and entanglement, constantly maintaining a “soft” boundary that could allow critical interpretation.”²¹²



Abbildung 23:
Eine aufschlussreiche Gegenüberstellung aus dem Kapitel „Modernismus und afrikanische Kunst“: Sydney Kumalos Bronze-Skulptur *Killed Horse* und der Dokumentarfilm *Les maîtres fous* von Jean Rouch befinden sich gleichwertig in Vitrinen auf Augenhöhe. Die Präsentation setzt auf den Kontrast zwischen den bewegten und stillstehenden Bildern, Ausstellungsansicht, *The Short Century*, Berlin, 2001

Doch auf welche Weise wurden diese Parameter des kuratorischen Konzepts von *The Short Century* in weiterer Folge umgesetzt? Die Berliner Ausstellung bestand aus einem Rundgang mit insgesamt 20 Räumen, der sich prinzipiell von beiden Seiten aus beginnen ließ. Zugrunde lag also kein strenges Modell linearer historischer Abfolgen, vielmehr organisierten die KuratorInnen das heterogene Material in acht disziplin-

übergreifenden Themenkomplexen, die einen oder mehrere Räume in Anspruch nahmen:

- a) Auf dem Weg zu Unabhängigkeit und Befreiung (besprochen in der Einleitung)
- b) Modernismus und afrikanische Kunst
- c) Das dreifache Erbe: Afrika, der Islam und das Christentum
- d) Medina, Kasbah, Einheimischenviertel, Township und die Stadt der Siedler: Architektur/Raum und koloniale Macht
- e) Der koloniale Text und das postkoloniale Archiv. Kunst, Film und die visuelle Kultur nach Erlangung der Unabhängigkeit
- f) Das Leben als Highlife: Musik und Populärkultur
- g) Wege zur afrikanischen Befreiung. Unabhängigkeit jetzt!
- h) Pan-Afrikanismus, Négritude, moderne Kunst und die Schaffung von Nationen

Darüber hinaus gab es mit „Verschiebung: Geschichte, Identität, Authentizität“ ein immer wieder in Bezug zu den anderen Erzählsträngen gesetztes Moment, dem

²¹² Enwezor, *An Introduction*, a.a.O., S. 15.

diverse künstlerische Positionen zugeordnet wurden. Die Präsentation der Exponate lebte von einem sich selbst kommentierenden Spannungsreichtum; indem sie auf den Wechsel von Masse und Vereinzelung setzte. In einigen Fällen führte die große Dichte an Objekten – immerhin das Ergebnis einer mehrjährigen Recherche – dazu, dass ein Exponat das andere visuell oder auditiv übertönte. Jedenfalls wurde anhand des Displays deutlich, dass weniger das Bestaunen von einzelnen Kunstwerken als das Anerkennen einer breiten kulturellen Entwicklung, wo ästhetische Objekte und dokumentarisches Material ineinander greifen, beabsichtigt war. In der Umsetzung des ambitionierten kuratorischen Konzepts vertraute Enwezor auf großteils konventionelle Präsentationsformen: Gemälde und Fotografien an den Wänden, Skulpturen, diverse Ansammlungen kleinteiliger Objekte und Bücher in Vitrinen, Installationen im Raum.



Abbildung 24:

Im Vordergrund: Kay Hassans Installation *Flight*, dahinter an der Wand Fotografien von Zwelethu Mthethwa, Ausstellungsansicht, *The Short Century*, Berlin, 2001

Es ist an dieser Stelle der Arbeit nicht möglich, auf sämtliche Themenstränge ausführlich einzugehen, daher konzentriere ich mich auf einige zentrale Aspekte. Das Ausstellungskapitel „Modernismus und afrikanische Kunst“ umreißt die Begegnung zwischen Afrika und der modernen europäischen Kunst als eine Geschichte von Wechselwirkungen. Damit geht Enwezor von einem gleichwertigen kulturellen Austausch in beide Richtungen aus und nicht nur unilateral, nämlich von den Kolonialherren zu den Kolonisierten. Während europäische KünstlerInnen sich die formalen Elemente afrikanischer Skulpturen und Gebrauchsgegenstände aneigneten, die in ganz Europa in den Völkerkundemuseen lagerten, ließen sich afrikanische KünstlerInnen durch Vorbilder der europäischen Moderne anregen. Allerdings stießen sie dabei auf historische und methodische Hürden, die sie dazu

zwangen, sich in ihrem Werk gleichzeitig mit Fragen der Tradition und Modernität auseinanderzusetzen. Für die ästhetische Position afrikanischer KünstlerInnen der Moderne wie der Gegenwart sind jene Fragen bis heute von grundlegender Bedeutung.

Eine Frage, die sich wie ein roter Faden durch die Ausstellung zog, lautete: Wie realisiert(e) die afrikanische Moderne ihre Modernität? Sie beruht nämlich weder auf der Ideologie einer für alle afrikanischen Regionen und Stile gültigen Kunstepochendefinition, noch auf einer simplen Anerkennung und Assimilation einer autonomen europäischen Moderne. Die in der Ausstellung versammelte heterogene Vielfalt an Materialien und künstlerischen Ansätzen sollte nicht zuletzt auch diese Dialektik erfahrbar machen. Interessanterweise leben die in der Ausstellung präsentierten KünstlerInnen zu einem Großteil entweder in Südafrika oder in westlichen Metropolen.

Die Betonung *einer* dezidiert afrikanischen Perspektive zählte von Anfang an zu den Strategien des KuratorInnenteams: Der anachronistischen und herablassenden Sichtweise von der kulturellen Überlegenheit Europas setzte die Ausstellung eine kritische afrikanische Subjektivität entgegen, die nicht nur auf einer kulturellen, sondern auch auf einer politischen Ebene operiert. Dafür akzentuierte Enwezor in der Ausstellung und besonders im Katalog unter anderem die politisch-philosophischen Konzepte von Pan-Afrikanismus, vertreten durch Ghanas Ex-Präsident Kwame Nkrumah, und von Négritude, jenes dichterische Bekenntnis, das unter schwarzen StudentInnen im Paris der 1930er Jahre entstand, als Taktiken zur Herausbildung selbstbestimmter afrikanischer Identität. Kritisch anmerken lässt sich zum Kapitel „Pan-Afrikanismus, Négritude, moderne Kunst und die Schaffung von Nationen“, dass VertreterInnen der Négritude-Bewegung wie Léopold Sédar Senghor, die letztlich einen schwarzen „Essenzialismus“ vertreten, zu unhinterfragt positiven Referenten stilisiert wurden. Demgegenüber nahmen sich Aussagen von Frantz Fanon oder Amilcar Cabral, die für eine differenziertere afrikanische Identität stehen, eher marginal aus.

Im Gegensatz zur Differenziertheit der künstlerischen Positionen erweckten die zahlreichen Zitate von Politikern und Intellektuellen in Verknüpfung mit historischen Archivmaterialien den Eindruck, Afrika spreche mit einer Stimme, ohne die postkoloniale Gespaltenheit des Kontinents in anglo-, franko-, luso- und arabophone Einflussphären zur reflektieren. Angesichts der Vielfalt afrikanischer Nationen (auf

keinem anderen Kontinent gibt es mehr Nationalstaaten) erscheint es demzufolge problematisch von *einer* afrikanischen Identität zu sprechen, denn es besteht die Gefahr des Rückfalls in weiter oben angesprochenen Essenzialismus-Debatten. Letzten Endes aber formuliert sich in dieser Konstellation auch das Dilemma des Authentischen, denn „native cultures“ müssen, um als authentisch zu gelten, immer das Andere bleiben, wie Enwezor selbst in einem Interview erklärt.²¹³ Für ihn formuliert sich die Kernfrage der Ausstellung in der Frage nach afrikanischer Identität sowohl auf einer imaginären Ebene wie in der Realität und vor allem in Bezug auf die BesucherInnen: „What is African and what is Africa to us? [...] But suffice is to say that *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* represents an Africa of the imagination, as much as it addresses Africa in the context of her lived experiences and realities.“²¹⁴

Somit erweist sich die Definition von Identität immer auch als Fiktion. Das Zudecken der Brüche innerhalb des Begriffs „Afrika“ zugunsten eines hegemonialen Anspruchs Südafrikas (rund ein Viertel der KünstlerInnen stammte aus diesem Land) führt uns auch die Grenzen dieses weit gefassten kuratorischen Projektes vor Augen: Selbst Ausstellungen dieses Formats sind nicht imstande, mehr zu leisten als Schlaglichter auf ausgewählte Themenkomplexe zu werfen. Notwendige Differenzierungen werden oft zugunsten von kuratorischen Setzungen vernachlässigt. So wurden, wie Mark Terkessidis in der *taz* anmerkte, beispielsweise weder die Verstrickung in das Erbe des Kolonialismus noch die Differenzen innerhalb der afrikanischen Befreiungsbewegungen auf angemessene Art und Weise reflektiert.²¹⁵ Ein anderer Kritikpunkt war die mit der Konzentration auf die 1950er und 1960er Jahre einhergehende nostalgisch-romantische Verklärung des befreiten und unabhängigen Afrikas, das kein akkurates Bild der Gegenwart zustande kommen ließ. Und schließlich war es die fehlende weibliche Perspektive in der Politik: Während in der Ausstellung immerhin sieben Künstlerinnen (darunter Ghada Amer und Sue Williamson) vertreten waren, erschien afrikanische Geschichte in *The Short Century* ausschließlich männlich konnotiert, denn Frauen als historische Subjekte kamen schlichtweg nicht vor.

²¹³ O'Neill, *Curating Beyond the Canon*, a.a.O., S.120.

²¹⁴ Enwezor, *An Introduction*, a.a.O., S. 15.

²¹⁵ Vgl. Mark Terkessidis, *Eintönig schwarz. Okwui Enwezors Ausstellung „The Short Century“ in Berlin gilt als kulturell vielfältig – und zeigt dennoch eine hegemoniale „afrikanische Moderne“*, in: *taz*, 20.06.2001.

Der zur Ausstellung erschienene Katalog definierte sich als einer ihrer integralen Bestandteile, zumal er eine weiterführende und vertiefende Lektüre in die im Rahmen der Ausstellung angerissenen Themen erlaubte. Interessant ist zu erwähnen, dass am Anfang die Idee stand, ein Buch über die Dekolonisierung als einem der wichtigsten Ereignisse des 20. Jahrhunderts weltweit zu machen.²¹⁶ Wie weiter oben angeführt, übernahm Enwezor die Gliederung der Ausstellung in sieben Themenbereiche/Disziplinen (Bildende Kunst, Fotografie etc.) für die Publikation. Analog zur Ausstellung vergegenwärtigte der Katalog einen breiten diskursiven Rahmen. Jedoch wurden die abgebildeten Kunstwerke kaum kommentiert, sollten also offenbar eher für sich selbst sprechen. Darüber hinaus fehlten generell Ausstellungsansichten. Während einander im ersten Teil diverse Aufsätze und visuelles Material abwechselten, bot der zweite Teil eine weit verzweigte Anthologie historischer Dokumente (Essays, Reden, Manifeste, Resolutionen, Pamphlete) mit den beiden thematischen Sektionen Politik/Ideologie/Ethik einerseits und Kultur andererseits. Texte politischer Führer wie z. B. Patrice Lumumba und Sékou Touré fanden sich neben Texten von Intellektuellen (z. B. Wole Soyinka, Aimé Césaire), politische und Kulturtheorie wurden in einen gemeinsamen diskursiven Rahmen gebracht. Auch in diesem Teil fanden – in einer Fortschreibung des Mangels in der Ausstellung – weibliche Positionen keine Berücksichtigung.

Diese in der Anthologie versammelten Dokumente sollten, indem sie den Prozess der Herausbildung afrikanischer Modernität begleiteten und veranschaulichten, in Verbindung zur visuellen Dimension der Ausstellung gesehen werden. Eine Chronologie der Ereignisse im Laufe des *Short Century* beschließt den Reader. Ausstellung und Katalog waren dem gleichen Prinzip verpflichtet: Beide hatten den Charakter eines umfangreichen visuellen Archivs. Fragen wurden aufgeworfen, die nicht auf einfache Weise zu beantworten sind, oft disparate Themen und Materialien

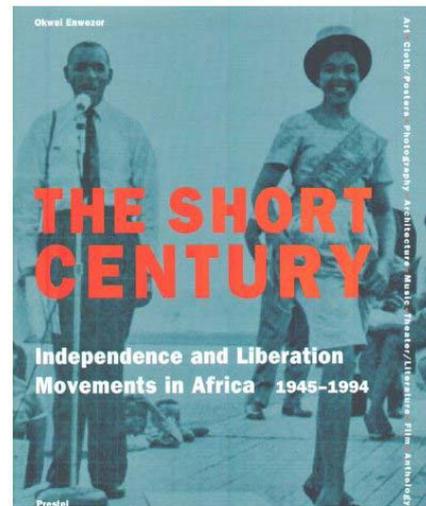


Abbildung 25:
Das Cover des Ausstellungskataloges zu
The Short Century

²¹⁶ Becker, A conversation, a.a.O.

nebeneinander gestellt. Letztendlich kompilierte der kuratorische Ansatz Enwezors in diesem Projekt mehr als er definitive Antworten auf historische und gegenwärtige Fragen anbot. Nicht absprechen konnte man ferner Ausstellung und Publikation ihren didaktischen Charakter. So lenkten zum Beispiel in der Ausstellung zahlreiche Wand- und Objekttexte die Aufmerksamkeit der BesucherInnen auf die bis dahin in großen Teilen der Welt ignorierte Geschichte der afrikanischen Moderne. Dementsprechend war die Produktion von Wissen eines der erklärten Ziele der Ausstellung.

Letztendlich lässt sich *The Short Century* als politische Kunstaussstellung qualifizieren, die eine längst fällig gewesene Historisierung der afrikanischen Moderne in einem breiten kulturellen und gesellschaftspolitischen Rahmen vornahm. Aus kuratorischer Sicht ist der gegenhegemoniale Impetus Enwezors hervorzuheben, indem er gängige Präsentations- und Kanonisierungslogiken in Kunst- und kulturhistorischen Ausstellungen nicht nur hinterfragt, sondern unter Einsatz dokumentarischer Verfahren wie Recherche, Archivierung und Montage auch neu formuliert.

3.4. *Documenta11* – Die Gegenwart dokumentieren

Nur ein Jahr nach *The Short Century* verantwortete Okwui Enwezor, wiederum flankiert von einem KuratorInnenteam, die *Documenta11* in Kassel, zu deren künstlerischem Leiter er 1998 als erster außereuropäischer Kurator berufen worden war. Allerdings stellte die Ausstellung nur eine von insgesamt fünf Plattformen dar, wie wir noch sehen werden. Über Sinn oder Unsinn einer „Welt-Kunstaussstellung“ unter gegenwärtigen Bedingungen ist viel geschrieben worden,²¹⁷ ebenso wie Auflistungen und Analysen der auf der *Documenta11* gezeigten Kunstwerke jederzeit konsultierbar sind.²¹⁸

Mein Anliegen hier ist es jedoch, einige zentrale Punkte des kuratorischen Konzeptes der *Documenta11* zu reflektieren, vor allem im Hinblick auf die Funktionen des Dokumentarischen in diesem breit angelegten Projekt. Denn, wie schon erwähnt, Enwezor und seine KollegInnen interessierten sich ganz besonders für dokumentarische künstlerische Strategien und Methoden, weil sich diese über die fließenden Grenzen des Kunstfeldes hinaus artikulieren und damit einen breiteren diskursiven Rahmen schaffen.²¹⁹ Angesichts des Status der *Documenta* als definitorische Referenzinstitution im Kunstfeld, lässt sich mit dieser Ausstellung auch das Eingehen dokumentarischer Verfahren in den Kunst-Mainstream beobachten. Damit leitete das KuratorInnenteam der *Documenta11* im Übrigen eine, von manchen FeuilletonistInnen beklagte, Überwindung der falschen Dichotomie zwischen Kunst und Dokumentarismus ein. Im Gegeneinander-Ausspielen der beiden Begriffe lässt sich, so Mark Nash, noch der Wiederhall des Kalten Krieges vernehmen, als dokumentarische Formen aufgrund ihrer sozialkritischen Positionierung bei der westlichen Kunstkritik unter Generalverdacht gerieten, gefährliche, von den Kommunisten gesteuerte Werkzeuge zum Zwecke des gesellschaftlichen und politischen Umsturzes zu sein.²²⁰

²¹⁷ Siehe beispielsweise: John Miller, *The Show You Love to Hate: a psychology of the mega-exhibition*, in: Greenberg, Ferguson, Nairne (Hg.), *Thinking About Exhibitions*, a.a.O., S. 269–274. Ein aktuelles Beispiel dazu ist Oliver Marcharts im Erscheinen begriffene Untersuchung über hegemoniale Verschiebungen im Kunstfeld anhand der letzten drei *documenta*-Ausstellungen: Oliver Marchart, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*.

²¹⁸ Auf der *Documenta11* zeigten 118 KünstlerInnen insgesamt 450 Werke. Bei 79 Arbeiten handelte es sich um Auftragswerke, einer der Gründe für die inhaltliche Kohärenz der Ausstellung.

²¹⁹ “We wanted to look at the notion of the canon. We wanted to look at different ways of working. We were very interested in documentary.” Zitat aus: O’Neill, *Curating Beyond the Canon*, a.a.O., S. 118.

²²⁰ Vgl. Nash, *Reality in the Age of Aesthetics*, a.a.O.

Enwezor schloss mit der *Documenta11* ganz bewusst an das Konzept von *The Short Century* an, wonach kuratorische Praxis sich im erweiterten diskursiven Feld von Kultur und (Gesellschafts-)Politik verortet. Allerdings hatten sich die Funktionen des Dokumentarischen geändert: Während es in *The Short Century* die unterdrückte Geschichte der afrikanischen Moderne wiederbelebte und kontextualisierte, mit anderen Worten im Hinblick auf eine kohärente historische Erzählung authentifizierte, erfüllten dokumentarische Verfahren im Rahmen der *Documenta11* eher gegenteilige Aufgaben. Anstatt stabile Erzählungen über den State of the Art der gegenwärtigen Kunstpraxis zu präsentieren, setzten die KuratorInnen auf ein Moment der Reflexion, um vertraute Sichtweisen aufzubrechen und in Distanz zu rücken. Damit bricht die *Documenta11* mit der traditionell von ihr geforderten Ausstellungspraktik, wonach ein erzählerischer Zusammenhang entwickelt werden soll, um zu einer einheitlichen Sicht von Kunst zu gelangen oder zu Schlussfolgerungen über die formalen Besonderheiten gegenüber allen anderen Arten von Praxis. An die Stelle von privilegierten Aussichtspunkten über das zeitgenössische Kunstschaffen treten konsequenterweise diskursive Reflexionsräume:

Vielmehr sind die Räume der Documenta11 durch die Kontinuität und das Kreieren der Verknüpfungen von Diskursivität, Debatte, Örtlichkeit und Übertragung, kultureller Situationen und ihren Lokalitäten, wie sie durch die fünf Plattformen vermittelt und wahrgenommen werden, als Foren engagierter ethischer und intellektueller Reflexion über die Möglichkeit des Neudenkens historischer Verfahren zu sehen, die in der Tat Teil eines widersprüchlichen Erbes großer Schlussfolgerungen sind.²²¹

Indem Enwezor die Art und Weise thematisiert, wie Kunst im Rahmen von Großausstellungen traditionell kuratiert wird, legt er nicht nur die eigene kuratorische Definitionsmacht offen, sondern versucht zudem, eine Aktualisierung kuratorischer Standards nach dem Vorbild experimenteller künstlerischer Strategien vorzunehmen. In diesem Zusammenhang unterscheidet Enwezor eine kuratorische Praxis innerhalb des (kunstgeschichtlichen) Kanons von jener innerhalb eines weiter gefassten kulturellen Rahmens²²² und bringt die Möglichkeiten seines Zuganges folgendermaßen auf den Punkt: "To curate within culture is to take a space of culture in the present as an open place of working and that means that you have a greater mobility in terms of bringing in procedures of making art that may not yet have a place in the broader context of contemporary art."²²³ Damit wird deutlich gemacht,

²²¹ Okwui Enwezor, Die Black Box, in: Documenta11_Plattform 5, a.a.O., S. 55.

²²² Enwezor im bereits angeführten Interview mit Carol Becker.

²²³ O'Neill, Curating Beyond the Canon, a.a.O., S. 120 f.

dass ein monofokaler Blickpunkt auf die Kunst, wie ihn z. B. die Kunstgeschichte anbietet, nicht ausreicht um die gegenwärtige Kunstproduktion und ihre Widersprüche in ihrer Totalität zu erfassen. Gefordert ist vielmehr eine stärkere Anbindung an theoretische Diskurse sowie die Produktion neuen Wissens im Zuge von Ausstellungen, eines der erklärten Ziele der *Documenta11*. Wissen definiert sich in diesem Zusammenhang nicht als Übertragung und Wiederholung von vorgefertigten Gemeinplätzen, die im institutionellen Kanon etabliert sind. Vielmehr geht es bei Wissensproduktion in Ausstellungen darum, herkömmliche Vorstellungen und Ansichten zu erschüttern, neue Erfahrungen zu vermitteln und „neue Arten von Subjektivität“ zu erzeugen.²²⁴

Wenden wir uns der Struktur der *Documenta11* zu: So wurde das Projekt in insgesamt fünf Plattformen über einen Zeitraum von eineinhalb Jahren realisiert.²²⁵ Auf diese Weise lässt sich zwar das Entstehen einer Großausstellung als zeit- und arbeitsintensiver Prozess nachvollziehen, andererseits fällt es schwer, zu beurteilen, inwieweit die der Ausstellung vorgeschalteten Plattformen tatsächlich künstlerische oder kuratorische Entscheidungen sichtbar machen konnten. Die Bedeutung der Plattformen liegt eher im Andocken an weltweit geführte Debatten, die zwar weit über das Kunstfeld hinausgehen, dieses aber sehr wohl betreffen und mitprägen. Gleichzeitig stellte die von Enwezor entwickelte Projektstruktur traditionelle Abläufe und geografische Bezugsrahmen in Frage: Indem er sich die *Documenta11* über vier Kontinente erst langsam Kassel annähern ließ, verschob der Kurator, zumindest für den Zeitraum von mehreren Monaten, das Bedeutungszentrum weg von dort, wohin die Augen der Kunstwelt begierig gerichtet waren und legte den Akzent nicht auf

²²⁴ Amine Haase, Fragen an die kartesianische Logik oder „Bisweilen müssen wir versuchen, aus der Verbannung auszubrechen. Gespräch mit Sarat Maharaj, in: *International*, Bd 161, Die *Documenta11*, Ruppichteroth 2002, S. 93.

²²⁵ Die fünf Plattformen im Überblick: Die erste und wohl politischste Plattform in Wien und Berlin stand unter dem Motto „Demokratie als unvollendeter Prozess“ (März und Oktober 2001). Plattform2 in New Delhi (Mai 2001) untersuchte „Experimente mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozess der Wahrheit und Versöhnung“. Plattform3 auf St. Lucia (Januar 2002) widmete sich den Themen „Créolité und Kreolisierung“. Die im März 2002 in Lagos veranstaltete vierte Plattform setzte sich unter dem Titel „Unter Belagerung. Vier afrikanische Städte, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos“ mit urbanistischen Fragestellungen auf dem afrikanischen Kontinent auseinander. Plattform5 schließlich war die in Kassel über einen Zeitraum von 100 Tagen stattfindende Ausstellung (Juni-September 2002). Zu allen Plattformen sind Publikationen mit abgedruckten Vorträgen und Diskussionen erschienen – ein kritisches Instrumentarium zur Auseinandersetzung mit zentralen Fragen der Gegenwart.

Authentizismen jenseits des vom Westen dominierten Kunstbetriebs, sondern auf global agierende diskursive Communities.²²⁶

Im Vordergrund stand also die Dezentrierung der Institution *Documenta*, wobei es allerdings Enwezors Projekt nicht gelang die Hegemonie des Westens dauerhaft außer Kraft zu setzen. Trotz seines Bemühens um eine globale Perspektive zu zeitgenössischer Kunst und Visual Culture dominierte weiterhin eine westlich-strukturierte Hauptsichtachse die Ausstellung, nicht zuletzt weil viele der eingeladenen KünstlerInnen in westlichen Metropolen lebten und arbeiteten. Andererseits positioniert sich Enwezors kuratorisches Konzept selbst letztlich in einem Kontext eindeutig westlich geführter Diskurse, denn die Macht, nicht-westliche KünstlerInnen in das Zentrum der westlichen Kultur zu integrieren, verleiht eben genau jene Position des künstlerischen Leiters der *Documenta*.

In Vortragsreihen, Kongress- und Workshopformaten wurden auf den ersten vier Plattformen unterschiedliche Aspekte der postkolonialen Konstellation debattiert. Nicht die Vereinheitlichung der Sichtweisen, sondern die Anerkennung von Heterogenität und Spezifik – sowohl was die ausgewählten künstlerischen Arbeiten als auch die eingeladenen WissenschaftlerInnen und TheoretikerInnen betraf – zeichnete die *Documenta11* aus.²²⁷ Die auf den Plattformen geführten Diskussionen vergegenwärtigten bestimmte Parameter der aktuellen Weltlage wie Dekolonisierung, Migration oder Globalisierung, ohne hierbei eine übergeordnete These formulieren oder illustrieren zu wollen. Denn im Aufeinandertreffen oft kontroversieller Ansichten und Theorien ging es weniger um das gemeinsame Erarbeiten von patenten politischen Lösungsvorschlägen als um die Verdeutlichung einer Problemlage.

Im Ausstellungskatalog, der im Übrigen eine ausführliche Dokumentation der gezeigten künstlerischen Arbeiten bietet, werden dokumentarische Bilder zu diesem Zweck gleichsam als diagnostische Werkzeuge eingesetzt. Tatsächlich wird man auf den ersten Seiten mit einer Flut von kommentierten Pressebildern konfrontiert, die ihre Herkunft aus einem (foto-)journalistischen Kontext durch ihre Rasterung offen legen. Indem sich diese Bilder auf die Darstellung von Konflikten, Demonstrationen, Krieg, Terror etc. konzentrieren, geben sie den Ordnungsrahmen globaler Gegenwart vor: Gewalt, Chaos, Unsicherheit und Instabilität werden als dominante Parameter

²²⁶ In seiner Analyse bestimmt Oliver Marchart insgesamt vier antihegemoniale Verschiebungen im Zuge der *Documenta11*: Politisierung, Dezentrierung des Westens, Anbindung der Kunst an theoretische Debatten und die vermehrte Berücksichtigung von Vermittlungsarbeit.

²²⁷ Vgl. Marchart, Hegemonie im Kunstfeld, a.a.O.

zeitgenössischer menschlicher Existenz vorgestellt.²²⁸ Mit Bezug auf Giorgio Agamben, der Unbeständigkeit und Aterritorialität als Hauptordnungen heutiger Ungewissheit formulierte,²²⁹ verweist Enwezor auf die Verunmöglichung autonomer künstlerischer Ansätze zugunsten einer verstärkten Politisierung des Kunstfeldes: „Mit der Etablierung dieser Ordnung sind alle Ansätze von Autonomie, die die radikale Kunst früher für sich beansprucht hatte, aufgehoben.“²³⁰

Im Gegensatz zu den drastischen Pressebildern zu Beginn des Katalogs setzte die Ausstellung auf subtile Übergänge, anstatt auf spektakuläre Weise Kulturen aufeinanderprallen zu lassen. Plakative Gesten in Richtung Gewalt, Sex, aber auch Politik wurden vermieden, dasselbe galt für Pathosformeln und sensationalistische Bildkompositionen. Nüchterne, die Welt bzw. die menschliche Existenz aufzeichnende und ordnende Strategien wie diejenigen von On Kawara oder Hanne Darboven, beide auch wichtige historische Referenzen für die *Documenta11*, waren an prominenter Stelle platziert. Unter einem kritischen Gesichtspunkt betrachtet, ist es jedoch ein grobes positivistisches Missverständnis, zu glauben, das bloße Beobachten und Extrahieren von Sinneinheiten aus alltäglichen Lebenszusammenhängen sei bereits politisch. Zudem werden die Geschichte und der Einsatz derartiger taxonomischer Verfahren zum Beispiel in diversen Wissenschaften kaum hinterfragt.²³¹ Weitere Beispiele sind die Arbeiten von Kutlug Ataman oder den Igoolik Isuma Productions, die sich mehr oder weniger auf die Wiedergabe der alltäglichen Wirklichkeit einzelner Personen oder Regionen



Abbildung 26:
Installationsansicht, Hanne
Darboven, *Kontrabasssolo, opus*
45, 1998-2000,
Documenta11. Kassel. 2002

²²⁸ Siehe dazu auch nochmals das Kapitel „Die dokumentarische Unschärferelation“ in: Steyerl (2008), *Die Farbe der Wahrheit*, a.a.O., S. 7–16.

²²⁹ Vgl. Enwezor, *Die Black Box*, a.a.O., S. 45.

²³⁰ Ebenda.

²³¹ In einer Kritik weist Sylvester Ogbechie auf die Gefahr hin, dass der angeführte „literalist approach“ zu einem neuen Dogma im Kunstfeld werden könnte und dabei nicht weniger repressiv zu agieren imstande wäre als die Dominanz der Abstraktion im Modernismus des 20. Jahrhunderts. Vgl. Sylvester Okwunodu Ogbechie, *Ordering the universe: Documenta11 and the apotheosis of the occidental gaze*, in: *Art Journal*, Herbst 2005, <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-132528125.html> (29.05.2008).

beschränken, noch dazu mittels Video, einem Medium, das selbst zum Alltag des frühen 21. Jahrhunderts gehört. Abgebildet wird in diesen Arbeiten eher eine Wahrheit der Politik, indem sich die Form der Darstellung nicht mehr klar von den Konventionen des TV-Mainstreams unterscheiden lässt und somit Erkenntnisprünge eher verhindert als begünstigt. Andererseits waren nur die wenigsten der auf der *Documenta11* präsentierten Werke tatsächlich „platt“ dokumentarisch, im Sinne einer Verdoppelung des Gesehenen; vielmehr bearbeiteten KünstlerInnen Dokumente mittels Kommentierungen, Verfremdungen, nicht-linearer Anordnungen oder Kontextverschiebungen, ohne allerdings die Autorität des Dokumente vollständig aufzulösen.

Ein Beispiel für das ambivalente künstlerische Verhältnis zu Dokumenten sind die Arbeiten der 1999 von Walid Raad gegründeten Atlas Group, einer imaginären Stiftung zur Erforschung und Dokumentation der Gegenwartsgeschichte des Libanon. So sind die Schrecken, Traumatismen und Folgen des libanesischen



Abbildung 27:
Installationsansicht, The Atlas Group/Walid Raad,
Already Been in a Lake of Fire, 1999,
Documenta11, Kassel, 2002

Bürgerkriegs (1975–91) immer wieder thematische Anknüpfungspunkte in den vorgestellten Dokumenten. Das heterogene Material (z. B. Notizbücher, Videos, Fotografien) ist in einem *Atlas Group Archive* organisiert und versammelt, wobei es grundsätzlich zwischen drei Typen von Dokumenten zu unter-

scheiden gilt: Auftragsproduktionen anderer AutorInnen, „gefundene“ Materialien und Eigenproduktionen. Im Rahmen von Installationen werden immer wieder bestimmte Ausschnitte des Archivs in diversen Ausstellungsräumen einer Öffentlichkeit präsentiert. Auf der *Documenta11* war eine umfassende Auswahl zu sehen. In seiner Fiktionalität stellt das *Atlas Group Archive* die allseits anerkannte vermeintliche Faktizität von Dokumenten zwar eindeutig in Frage, betont aber andererseits gleichzeitig die Wichtigkeit von Dokumenten, da diese auch die subjektive Dimension

historischer Erfahrung belegen können, die wiederum häufig der offiziellen Version widerspricht.

Die gesteigerte Bedeutung dokumentarischer Formen im Rahmen der *Documenta11* erschließt sich auf dreifache Weise: Zunächst anhand der zentralen Medien in der Ausstellung: Fotografie, Film und Video, die zu den privilegierten Ausdrucksformen des Dokumentarischen zählen. Hinzu kommt der Einsatz dokumentarischer Strategien, wie beispielsweise jene des Aufzeichnens oder Archivierens. Schließlich vollzieht sich drittens in den Installationen und Ausstellungsdisplays eine Verschiebung, die sich häufig an Informationen oder Inhalte vermittelnden Modellen wie Schautafeln, Statistiken oder Gebrauchsanleitungen ein Vorbild nimmt und sie dem konventionell eher ästhetisch orientierten Bildverständnis in der Kunst entgegensetzt. Bilder werden also nicht nur unter rein formalen Kriterien beurteilt, sondern auch und vor allem als funktionale Vermittlungsinstanzen aufgefasst.

In Bezug auf die Präsentationsformen der *Documenta11* möchte ich noch einmal auf die Diskrepanz zwischen den konfliktreichen Pressebildern auf den ersten Seiten des Katalogs und der im Vergleich geradezu klinischen und ästhetifizierenden Repräsentation von Konflikten im Ausstellungskontext zurückkommen. In der Tat setzten die AusstellungsmacherInnen hierbei weniger auf experimentelle und spektakuläre Lösungen als auf eine konventionelle Präsentationsweise zwischen White Cube und Black Box. In Analogie zum klassischen Format des Symposiums auf den ersten vier Plattformen bediente sich die fünfte Plattform in Kassel eines relativ klassischen Ausstellungsdesigns und verortete sich eindeutig im Kontext der Präsentationsgeschichte westlicher Kunst. Und zwar sowohl in Anlehnung an klassisch-moderne und museale Formen, die von autonomen Kunstwerken in chronologischen White-Cube-Arrangements ausgehen, als auch an Formen, die in der Folge eines postmodernen Paradigmenwechsels seit Ende der 1980er Jahre auftraten. Im Laufe dieses Wandels erschloss sich die Bedeutung von Kunstwerken nicht mehr nur über ihre historische Einordnung in eine (kunstgeschichtliche) Chronologie, sondern auch und vor allem im Verhältnis zu anderen Kunstwerken bzw. zum Kontext zumeist im Rahmen von temporären Wechselausstellungen. Während zum Beispiel die weiter oben angesprochene Ausstellung *Primitivism* im New Yorker MoMA eher dem ersten Typus verpflichtet war, lassen sich die *Magiciens de la Terre* und alle in der Folge besprochenen Ausstellungen eher

diesem zweiten Modell zuordnen, das ganz prinzipiell Disparates nebeneinander stellt bzw. miteinander konfrontiert.

Das Prinzip ästhetischer Gleichordnung verschiedenster Dokument- und Gegenstandsformen geht auf das historische Modell der Kunst- und Wunderkammern zurück und stellt aufgrund seiner Verbreitung in zahlreichen Themen- und Gruppenausstellungen wohl den heute gängigsten Ausstellungsmodus dar.²³²

Der „postmoderne Ausstellungsmodus“, wie ich ihn bezeichnen möchte, ist jedoch idealerweise keine

schlichte, beliebig offene Gegenüberstellung von Objekten und Kunstwerken, denn das wäre nichts anderes als bloßer Neo-Surrealismus.

Mit anderen Worten, es genügt nicht, Objekte einfach nebeneinander zu stellen und darauf zu warten, dass auf formaler Ebene etwas passiert.²³³ Vielmehr sind es die Wechselwirkungen und gegenseitigen Beeinflussungen, kurz der Informationsaustausch zwischen den Materialien der von Anfang an mitberücksichtigt werden muss, denn Objekte und Kunstwerke haben, schon bevor sie in Bezug zu einander treten, eine Vorgeschichte. In diese Richtung argumentiert auch Okwui Enwezor, wenn er den einzelnen Kunstwerken der *Documenta11* letztlich gleich viel Bedeutung beimisst wie dem Verhältnis zwischen ihnen.²³⁴ Indem sie die Besonderheit einzelner künstlerischer Zugänge anerkennt und diesen auch entsprechend Raum lässt, positioniert sich die Ausstellung zwischen dem klassischen und dem postmodernen Ausstellungsmodus.



Abbildung 28:
links: Raqs Media Collective, 28°28'N / 77°15'E: 2001/2002. An Installation on the Coordinates of Everyday Life, Delhi, 2002, rechts: Huit Facettes, Hamdallye!, 1996-2002, Ausstellungsansicht, *Documenta11*, Kassel, 2002

²³² Vgl. Clemens Krümmel, Displayisierung und Animation historischer Dokumente, in: Gludovatz, (Hg.), Auf den Spuren des Realen. a.a.O., S. 117.

²³³ Ein Beispiel hierfür ist die *documenta 12*, die dem Aufspüren formaler Korrespondenzen breiten Raum ließ, indem Kunstwerke aus unterschiedlichsten räumlichen und zeitlichen Kontexten miteinander kombiniert wurden.

²³⁴ Amine Haase, Kunst als Teil eines umfassenden Systems oder Der erweiterte Horizont des deterritorialisiereten Aktionsraums. Gespräch mit Okwui Enwezor, in: Kunstforum International, Bd 161, Die Documenta 11, Ruppichterth 2002, S. 89.

In der konkreten Untersuchung der Doku-Displays auf der *Documenta11* wird die Frage der Black Boxes in White Cubes wieder aktuell.²³⁵ Dabei schlägt die Ausstellung einen Mittelweg ein, indem sie einen Teil der Arbeiten in Black Boxes zeigt, einen anderen Teil im Rahmen von installativen Situationen im Raum, die in vielen Fällen Monitore mit diversen Materialien verbinden. Für die Aufmerksamkeitsökonomie der BesucherInnen ist hierbei das Verhältnis, in welches sie zu den künstlerischen Arbeiten bzw. zu den Räumen gesetzt werden von entscheidender Bedeutung, denn es gehört zur Macht der AusstellungsmacherInnen Besucherströme zu lenken. Die offene Präsentation im Raum, zumeist ohne Sitzgelegenheiten, setzt eher auf die Flüchtigkeit der Bilder am Rande der Wahrnehmungsfähigkeit und stimuliert das Publikum nur wenig, die gezeigten Filme in voller Länge zu verfolgen. Für Tom Holert ist diese Präsentationsform ein Kompromiss aus den Konventionen der modernistischen Kunstpräsentationen im



Abbildung 29:
Installationsansicht,
Pascale Marthine Tayou, *Game Station*, 2002,
Documenta11, Kassel, 2002

White Cube, dem „ambient television“ im öffentlichen Raum und privaten Bildgebrauchsweisen. Zwar dominieren Beiläufigkeit und Dezentrierung das Rezeptionsverhalten, andererseits aber können die Körper und Blicke der BesucherInnen wandern. Indem das Display in diesem Fall auf autoritäre Anordnungen verzichtet, wird dem Publikum eine bestimmte Flexibilität in ihrer Bewegungs- und Entscheidungsfreiheit zugestanden.²³⁶

Andererseits taucht die Frage auf, ob die Möglichkeit, sich frei zu bewegen, ausreichend ist, um eine kritische Haltung in Bezug auf dominante Wahrnehmungssysteme und ihre Regeln einnehmen zu können.

Demgegenüber lädt das Format Black Box, in Anlehnung an den klassischen Kinoraum, schon eher zum Verweilen ein, allerdings können die BesucherInnen auch hier frei darüber entscheiden, wie lange sie eine Projektion verfolgen möchten. Während der klassische Dokumentarfilm sich eher über die Intensität der

²³⁵ Mark Nash sieht in seinem Katalogbeitrag ein unversöhnliches Gegenüber von AnhängerInnen der klassischen Einkanal-Kino- oder Fernseherfahrung erstens sowie zweitens jenen, die Installationen in Galerien oder Museen bevorzugen. Vgl. Mark Nash, *Bildende Kunst und Kino. Einige kritische Betrachtungen*, in: *Documenta11_Plattform 5*, a.a.O., S. 128.

²³⁶ Vgl. Holert, *Die Erscheinung des Dokumentarischen*, a.a.O., S. 49.

Wahrnehmung definiert, wird dies in vielen dokumentarischen Installationen nur mehr konzeptuell artikuliert bzw. als Idee formuliert, zu der das Bildmaterial dann den Beweis oder die Illustration darstellt.²³⁷

Tatsächlich funktionieren zahlreiche Doku-Displays weniger über die Artikulation und Intensivierung von Dauer, sondern vielmehr als Verdichtungen einer Situation im Raum. In Bezug auf eine Politik der Wahrheit bedeutet dies, dass dokumentarische Bilder auch im Rahmen konzeptueller Zugänge weiterhin als Wahrheitstechniken eingesetzt werden können, indem sie Beweise für eine aufgestellte These liefern. Die *Documenta11* setzte in diesem Zusammenhang ganz besonders auf mittellange bis Überlängeformate (z. B. dauerte Jef Geys' Film *Day and Night and Day and...* geschätzte 36 Stunden, Ulrike Ottingers *Südostpassage* kam auf ca. sieben Stunden Dauer). Nicht zuletzt, um auf die Unmöglichkeit zu verweisen, alles vollständig zu sehen und konsumieren zu können.²³⁸

²³⁷ Steyerl, Politik der Wahrheit, a.a.O., S. 21.

²³⁸ O'Neill, Curating Beyond the Canon, a.a.O., S. 118.

3.5. Archive Fever – Strategien des Archivierens

In Laufe dieser Arbeit sind wir schon einige Male mit dem Thema des Archivs bzw. des Archivierens als einer – spätestens seit der Concept Art – weit verbreiteten künstlerischen oder kuratorischen Strategie konfrontiert worden. Wir erinnern uns beispielsweise, dass *The Short Century* so etwas wie ein multimediales Archiv afrikanischer Modernität darstellte oder an das fiktionale Privatarchiv der jüngeren libanesischen Geschichte von The Atlas Group/Walid Raad. Die Frage nach der Beschaffenheit und Bedeutung von Archiven, also unter welchen Bedingungen Bilder und Informationen entstehen, Verbreitung finden und schließlich gespeichert werden, beschäftigt nicht nur zahlreiche zeitgenössische KünstlerInnen, sie erweist sich auch als eine der Konstanten in Okwui Enwezors kuratorischen Arbeiten. Seine bislang letzte Ausstellung *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*²³⁹ im New Yorker International Center of Photography ist deshalb auch für diese Untersuchung von Interesse, weil das Archiv als konzeptueller und physischer Raum aufgefasst wurde, in welchem dokumentarische Verfahren die Bedeutung von Begriffen wie Identität, Geschichte, Erinnerung und Verlust mitbestimmen. Der mittlerweile überholten Auffassung von Archiven als verstaubte Aufbewahrungsorte, überfüllt mit historischen Dokumenten, setzt Enwezor in einem Text zur Ausstellung eine Sichtweise vom Archiv als einem produktiven und diskursiven Ordnungssystem entgegen, dessen Potenzial sich unter anderem in der Untersuchung gegenwärtiger und vergangener Bilderpolitiken realisieren kann.²⁴⁰ Gleichzeitig dürfen die

²³⁹ Die Ausstellung war von 18. Januar bis 4. Mai 2008 leider ausschließlich in New York zu sehen und zeigte die Arbeiten von insgesamt 25 KünstlerInnen. Im Titel bezog sich *Archive Fever* auf eine mit *Mal d'archive* (dt. *Dem Archiv verschrieben*) betitelte Veröffentlichung von Jacques Derrida, in welcher dieser von einem ambivalenten Archivbegriff ausgeht, der sowohl innerhalb als auch außerhalb des Archivs Qualen/Leid/Begehren verursacht. Im Inneren des Archivs, weil es sich bei der Genese von Archiven nicht um eine kohärente und überschaubare soziale Konstruktion handelt. Vielmehr tritt das Archiv erst mit dem schmerzvollen Versagen der Erinnerung in Erscheinung, wobei es sich um eine hochgradig fiktionale und durchwegs subjektive Konstruktion handelt, deren Entstehungsbedingungen für uns selbst weitgehend im Dunkeln liegen. Außerhalb des Archivs ist es laut Derrida die Verweigerung des Zugangs zu den gespeicherten Daten und Dokumenten, die Qualen/Leid/Begehren verursacht. Unter diesem Blickpunkt machen die in der Ausstellung vertretenen KünstlerInnen nichts weniger als ihr demokratisches Recht geltend, Zugang zu Archiven zu erhalten bzw. selbst an deren Aufbau und Interpretation mitzuwirken. Siehe: Derrida Jacques, *Dem Archiv verschrieben*. Eine Freudsche Impression, übers. v. Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann, Berlin 1997.

²⁴⁰ Okwui Enwezor, *Archive Fever*. Photography between History and the Monument, in: ders. (Hg.), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, Göttingen 2008, S. 12. Siehe hierzu auch einen Aufsatz Rory Besters über das Potenzial des mündlichen Archivs der südafrikanischen *Truth and Reconciliation Commission* als wahrhaft partizipatorisches Archiv zu fungieren: Rory Bester, *Trauma und Wahrheit*, übers. v. Anja Hansen-Schmidt, in: Enwezor

ambivalenten Funktionen jedes Archivs nicht übersehen werden, denn diese können nicht nur im positiven Sinn als Instrumente des Erkenntnisgewinns eingesetzt werden, sondern auch, um Menschen zu registrieren und katalogisieren sowie um über sie Kontrolle auszuüben – eine Tatsache, die sich nicht nur auf die dubiosen Erfassungs- und Aufzeichnungsmethoden der Vergangenheit bezieht, sondern allen Mitgliedern der globalen Kontrollgesellschaft bestens vertraut ist. Nicht zufällig ist der Platz des Subjekts innerhalb der archivalischen Ordnungen von Gesellschaft und Staat eines der zentralen Themen von *Archive Fever*.

Es ist außerdem nicht weiter verwunderlich, dass Fotografie und Film aufgrund ihres



Abbildung 30:
links: Craigie Horsfield, Magda Mierwa and Leszek Mierwa—ul. Nawojki, Krakow, July 1984, printed 1990, rechts: Christian Boltanski, *Réserve-Déetective III*, 1987, Ausstellungsansicht, *Archive Fever*, New York, 2008

indexikalischen Charakters, der einen Bezug zur Realität garantiert, die vorherrschenden Medien heutiger Archive sind. Darüber hinaus lässt sich eine Verwandtschaft in der Methodik dokumentarischer und archivarischer Strategien beobachten: Beides sind reflexive Verfahren, die ihre eigenen Quellen konstruieren und unablässig befragen. Ebenso wie die Beziehungen von Dokumenten zur Wirklichkeit gezwungenermaßen

stets mehrdeutig sind, müssen die in den Archiven abgelegten Dokumente erst interpretiert werden; denn Archive sind keine einfach abrufbaren Datenbanken, sondern durchwegs lückenhaft und von komplexer Materialität.²⁴¹ Einer der zentralen Sätze in Derridas *Mal d'archive* lässt sich auch auf *Archive Fever* übertragen: „Nichts ist weniger sicher, nichts weniger eindeutig heute als das Wort Archiv“²⁴² und nichts „trüber und verwirrender heute als der in diesem Wort Archiv archivierte Begriff“²⁴³.

Wie wir erfahren haben, sind Dokumente aufgrund ihrer eigenen Konstruiertheit weder einfache Reflexe von historischen Ereignissen noch klare und eindeutige Beweise, dennoch aber erfüllen sie die Rolle von „ZeugInnen“, indem sie

u. a. (Hg.), Documenta11_Plattform 2, a.a.O., S. 175–196, besonders S. 193 f.

²⁴¹ Vgl. Pascale Cassagnau, *Future Amnesia (The Need for Documents)*, in: Havránek, Schaschl-Cooper, Steinbrügge (Hg.), *The Need to Document*, a.a.O., S. 162.

²⁴² Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, a.a.O., S. 159.

²⁴³ Ebenda, S. 160.

Rechenschaft ablegen können von Geschehnissen. Um mit Georges Didi-Huberman zu sprechen, können Dokumente in Archiven Momente der Wahrheit vergegenwärtigen, niemals aber die ganze Wahrheit abbilden: „Denn ein Archiv zu bearbeiten, bedeutet, es durch ständiges Vergleichen und durch die Montage mit anderen Archiven fortzuentwickeln.“²⁴⁴

Nicht nur für das Archiv haben dokumentarische Strategien eminente Bedeutung. Fotografie und Film sind darüber hinaus auch die zentralen Formen im Rahmen von archivierenden künstlerischen Praxen. Das Interesse vonseiten der KünstlerInnen für das Sammeln, Speichern und Archivieren von Bildern und Texten erlebte vor allem in Zusammenhang mit der Aktualität von Begriffen wie Erinnerung, Geschichte und Identität im Rahmen der Postmoderne einen Aufschwung (siehe z. B. die Arbeiten Christian Boltanskis, der auch in *Archive Fever* vertreten ist). KritikerInnen dieser Entwicklung setzten die Befragung der Vergangenheit mit nostalgischem Bewahrenwollen des Gewesenen gleich und sahen die Vorzeichen des Avantgardismus umgedreht in Richtung nostalgische Rückwärtsorientierung.²⁴⁵ Dementgegen konstatierte Hal Foster vor einigen Jahren in der zeitgenössischen Kunst einen „archivalischen Impuls“, der, obwohl kein neues Phänomen, doch in seiner Praxis spezifisch genug und auch entsprechend verbreitet ist, sodass man durchaus von einer eigenen Tendenz sprechen kann. Foster vergleicht zudem den Künstler als Archivar mit der Figur des Künstlers als Kurator.²⁴⁶ Im Rahmen „archivalischer“ Praxis geht es darum, oftmals verdrängte oder verloren gegangene historische Informationen im Rahmen von archivartigen installativen Arrangements, aber auch in der Form von Einzelwerken, physisch präsent zu machen.²⁴⁷ Nach Foster sind künstlerische Arbeiten mit Archiven immer produktiv, denn

[sie] stützen sich nicht nur auf informelle Archive, sondern produzieren diese selbst und unterstreichen dabei die Beschaffenheit aller archivalischen Materialien als gefunden und doch konstruiert, faktisch und doch fiktiv, öffentlich und doch privat. Außerdem werden die Materialien in einer quasiarchivalischen Logik angeordnet, einer Matrix aus Zitat und Nebeneinanderstellung, und in einer quasiarchivalischen Architektur präsentiert, einem Komplex aus Texten und Objekten [...].²⁴⁸

²⁴⁴ Didi-Huberman, Bilder trotz allem, a.a.O., S. 147.

²⁴⁵ Siehe dazu: Heinz Schütz, Deep-Storage – Arsenale der Erinnerung. „Sammeln, speichern, archivieren in der Kunst“, in: Kunstforum International, Bd 139, Kunst und Literatur I, Ruppichterorth 1997, S. 386.

²⁴⁶ Hal Foster, Der archivalische Impuls, in: Michalka (Hg.), The Artist as..., a.a.O., S. 49 f.

²⁴⁷ Ebenda, S. 50.

²⁴⁸ Ebenda, S. 51.

Abschließend stellt diese Produktivität des archivalischen Impulses bei Foster eine mögliche Abkehr von der melancholischen Haltung der Postmoderne dar, die alles Historische als Trauma erlebt, in Richtung einer hoffnungsvolleren, wenn nicht gar utopischen Beziehung zu Kultur und Gesellschaft.²⁴⁹

Was bedeutet diese hilfreiche Typologie für *Archive Fever*? Dem unterschiedlichen Einsatz von Fotografie und Film in den einzelnen künstlerischen Arbeiten entsprach eine große Bandbreite an Realisierungsformen des Archivarischen: physische Archive, die mittels ungewöhnlicher Katalogisierungsmethoden zustande gekommen sind (Christian Boltanski), imaginierte Biografien fiktiver Personen (Zoe Leonard), (An-)Sammlungen von gefundenen und anonymen Amateurfotografien (Tacita Dean), filmische Versionen von Fotoalben (Jef Geys) sowie digitalisierte Fotomontagen, die sich wiederum ihrerseits aus historischen Fotografien zusammensetzen (Vivan Sundaram), um nur einige zu nennen. Das kuratorische

Konzept plädierte für einen breit gestreuten Pluralismus der künstlerischen Zugänge, auch auf die Gefahr hin, dass sich diese gegenseitig relativieren: Bereits historische Positionen wie diejenige Andy Warhols (*Race Riot* entstand 1963), treffen auf aktuelle Arbeiten von Walid Raad (*We can make rain, but no one came to ask*, 2008) oder Lorna Simpson (*Jackie*, 2007).



Abbildung 31:
Installationsansicht, Glenn Ligon, *Notes on the Margin of the Black Book*, 1991–93, *Archive Fever*, New York, 2008

Damit betrieb Enwezor so etwas wie die Historisierung des „archivalischen Impulses“ im Rahmen einer Ausstellung. Grundsätzlich arbeiteten viele der KünstlerInnen mit gefundenem Material, dessen ursprüngliche Bedeutung aber im Zuge von künstlerischen Eingriffen transformiert wird und somit einen Bedeutungswandel durchläuft.²⁵⁰ In der Präsentation der Arbeiten bevorzugten die KünstlerInnen durchwegs die Anbringung der Werke auf Stellwänden, die sich durch ihre labyrinthartige Anordnung zu teilweise raumgreifenden Arrangements erweiterten.

²⁴⁹ Vgl. Foster, Der archivalische Impuls, a.a.O., S. 68.

²⁵⁰ Vgl. Tom McDonough, The anarchive, in: Art in America, Mai 2008, http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_5_96/ai_n25384205 (04.06.2008).

In diesem Zusammenhang ist auch die räumlichen Konfiguration der Ausstellung von besonderem Interesse: Diese fand nämlich in der fensterlosen Souterraingalerie des ICP statt, ein ideales Setting für eine Ausstellung über Archive, da es das Innere eines kellerähnlichen Lagerraums evozierte. Zusätzlich waren die Galeriewände von industriell gefertigten Sperrholzplatten bedeckt; ein schlichtes Grau der Wände ersetzte den White Cube. Die nüchterne Ausstellungsarchitektur widersprach allerdings dem labyrinthartig angelegten Parcours, der zusammen mit den räumlichen Gegebenheiten stärker auf die Effekte einer die Sinne stimulierenden Umgebung setzte.²⁵¹

Während also einerseits die künstlerische Reflexion von Fotografie und Film als zentrale Medien des Archivs eine wichtige Rolle in den versammelten Arbeiten spielte, stand auf der anderen Seite auch die künstlerische Methode des Archivierens, des Erforschens historischer Zusammenhänge in der Ausstellung selbst auf dem Prüfstand. Enwezor fasste das Ziel der Ausstellung folgendermaßen zusammen:

The aim is not to produce a theory of the archive but to show the ways in which archival documents, information gathering, data-driven visual analysis, the contradictions of master narratives, the invention of counter-archives and thus counter-narratives, the projection of the social imagination into site of testimony, witnessing and much more inform and infuse the practices of contemporary artists.²⁵²

Was die Storyline der Ausstellung betrifft, so entwickelte Enwezor keine durchgängige Erzählung, sondern entschied sich dafür, die Arbeiten entlang von vier Themensträngen zu ordnen. Im Mittelpunkt stand dabei das Verhältnis des Archivs zu a) Erinnerung und Zeit (zugeordnete KünstlerInnen: Craigie Horsfield, Stan Douglas, Jef Geys), b) Erinnerung, Geschichte, Öffentlichkeit (Andy Warhol, Felix Gonzalez-Torres, Ilán Lieberman, Hans-Peter Feldmann, Christian Boltanski, Robert Morris, Eyal Sivan, Fazal Sheikh, Walid Raad/The Atlas Group, Lamia Joreige), c) Postkommunistische Archive (Anri Sala, Harun Farocki und Andrei Ujica sowie Nomedá und Gedimias Urbonas), d) Ethnographische Bedingungen des Archivs (Zoe Leonard, Lorna Simpson, Sherrie Levine, Vivan Sundaram, Glenn Ligon, Thomas Ruff, Tacita Dean).

²⁵¹ Holland Cotter, Well, It Looks Like Truth, in: <http://www.nytimes.com/2008/01/18/arts/design/18arch.html> (14.07.2008).

²⁵² Enwezor, Archive Fever, a.a.O., S. 22.

Der formal exzellent gestaltete Ausstellungskatalog nimmt das Grau des zurückhaltenden Ausstellungsdesigns in der Farbe des Umschlags wieder auf. Auf dem Cover finden sich neben dem Ausstellungstitel die Namen der einzelnen KünstlerInnen wie in einem Verzeichnis alphabetisch geordnet. Im Inneren des Katalogs allerdings sind die KünstlerInnen und ihre Arbeiten wieder auf die vier Themenstränge oder Kapitel der Ausstellung verteilt, ohne dass dies explizit erklärt wird. Auf den Abbildungen liegt der Akzent auf den einzelnen Kunstwerken, Ausstellungsansichten wurden, wenn überhaupt vorhanden, von anderen Institutionen übernommen. Wiederum also stehen eher die künstlerischen Einzelpositionen im Vordergrund des Interesses, während die Beziehungen der Arbeiten zueinander bzw. zu Raum und Publikum als zweitrangig erscheinen.



Abbildung 32:
Installationsansicht,
Hans-Peter Feldmann, *9/12 Front Page*, 2001,
Archive Fever, New York, 2008

Wie wir bisher gesehen haben, verfolgte Enwezor in seiner kuratorischen Herangehensweise in Bezug auf Dokumentarismen eine zweifache Strategie: erstens die Inklusion dokumentarischer Verfahren und Formen in Ausstellungen, zweitens die Reflexion und Dokumentation der eigenen Ausstellungspraxis. Während Punkt

eins in *Archive Fever* zu hundert Prozent umgesetzt wurde, spielte der zweite Aspekt nicht dieselbe prominente Rolle wie in den vorangegangenen Beispielen. Zwar wollte Enwezor, indem er unterschiedliche Herangehensweisen an das Archivieren versammelte, von Anfang an keine übergeordnete Theorie des Archivs liefern, doch hatte die Ausstellung sehr wohl den Anspruch, so etwas wie eine Meta-Ebene des Archivs zu erschließen. Ein solches Unterfangen müsste allerdings auch den Prozess der Konstituierung von Archiven in der Ausstellung selbst stärker vergegenwärtigen. Tatsächlich aber sah man in *Archive Fever* nur die Ergebnisse des „archivalischen Impulses“, während die Entstehungsgeschichte meist anhand von Wandtexten zu erschließen war. Dies war auch einer der Gründe, warum die Ausstellung, trotz der vom Kurator vorgenommenen Strukturierung nach Themensträngen, letztlich eher wie eine Ansammlung von heterogenen Einzelteilen

funktionierte. Paradoxerweise schienen sich die einzelnen durchaus reflexiven Positionen in ihrem Zusammenspiel gegenseitig aufzuheben.

Schließlich bleibt anzumerken, dass die Ausstellung ihrem Titel insofern nicht ganz gerecht wurde, als der bisweilen ins Zwanghafte gehende Drang, (Bild-)Dokumente zu archivieren, zu speichern oder zu ordnen und damit die menschliche Existenz zu stabilisieren, auf welchen der Ausstellungstitel unter anderem anspielte, weder reflektiert noch einer angemessenen Kritik unterzogen wurde.²⁵³ Darüber hinaus lief die zurückhaltende und Neutralität suggerierende Präsentationsweise der Arbeiten wiederum jener Leidenschaft entgegen, die in der Entstehung von Archiven eine durchaus bedeutende Rolle spielt. Jedenfalls aber ließ die Ausstellung zwei Schlussfolgerungen in Bezug auf das Archiv im Kunstkontext zu: sein ausgeprägt subjektiver Charakter und seine künstlerische Neubestimmung als persönlich pragmatisches Medium der Organisation von Dokumenten.

²⁵³ Im Katalog spricht Enwezor von „archival madness, a ‘burning with desire’ to transpose nature into a pictorial fact, and consequently into an archival system [...]“ Enwezor, *Archive Fever*, a.a.O., S. 12.

Conclusio: Dokumentarisches Kuratieren

Welche Schlussfolgerungen lassen sich aus dem bisher Gesagten ziehen? Welche Auswirkungen hat die Integration dokumentarischer Strategien auf das Medium Kunstaussstellung? Und auf welche Weise beeinflussen Dokumentarismen kuratorisches Arbeiten?

Zusammenfassend möchte ich auf diese Fragen unter Berücksichtigung dreier Begriffskomplexe antworten, die wesentliche Bezüge zum Dokumentarischem aufweisen: Raum/Kontext/Positionierung, Widersprüche/(Gegen-)Wissensproduktion und BesucherInnen/Öffentlichkeiten.

Raum/Kontext/Positionierung

Wie wir anhand zahlreicher Beispiele gesehen haben, spielen der Raum und die Ausstellungsarchitektur bzw. das -display eine zentrale Rolle in Ausstellungen. Im Besonderen trifft dies zu, wenn Dokumente oder dokumentarische Formate in Kunstaussstellungen integriert werden. Zu berücksichtigen gilt dabei das Verhältnis der Kunstwerke und anderer präsentierter Materialien zueinander, zum den sie umgebenden Raum, zum sozialen und politischen Rahmen sowie zum Publikum bzw. darüber hinausgehende Öffentlichkeiten. KuratorInnen betreiben daher, indem sie die angesprochenen Strukturen und deren Bedeutungen permanent neu definieren, so etwas wie eine Montage heterogener Objekte im dreidimensionalen Raum. Nochmals sei auf die Gefahren des Kompilierens, des bloßen Nebeneinanderstellens, ohne Berücksichtigung des Kontextes bzw. der Vorgeschichte der Objekte, hingewiesen. Es reicht dementsprechend für eine kritische kuratorische Praxis nicht aus, neo-surrealistische Pluralismen zu transportieren, die auf ästhetische Überraschungseffekte setzen. Denn nur in seltenen Fällen sprechen Objekte oder Kunstwerke für sich. Um Geschichten zu erzählen, gilt es vielmehr Kontextualisierungen vorzunehmen. Dokumentarische Verfahren können sich für diesen Zweck als hilfreich erweisen, daher auch ihre verstärkte Verwendung in der medialen Kunstvermittlung oder in kulturhistorischen Ausstellungen. Dennoch möchte ich hier für den Einsatz von Dokumentarismen als *eigenständige* Formen plädieren, nicht nur als Stichwortgeber für vermeintlich ästhetisch wertvollere Objekte. Genauso wie sich dokumentarische Formen aufgrund

ihres Wirklichkeitsbezuges immer in einem Verhältnis zu gesellschaftlichen und politischen Rahmungen befinden, definieren KuratorInnen, indem sie auf Dokumente zurückgreifen, ihre eigenen Positionen bzw. diejenigen ihrer Arbeit in Bezug zur einer sozialen Wirklichkeit. Dabei haben diese spezifischen Positionierungen das Potenzial, vorherrschende Politiken der Wahrheit in Frage zu stellen und sogar zu überwinden.

Widersprüche/(Gegen-)Wissensproduktion

Angesichts der Konstruiertheit von Dokumenten ist es zudem illusorisch, an ihre absolute Erklärungsfähigkeit zu glauben. Obgleich Dokumentarismen großteils zur Authentifizierung von historischen Ereignissen, Menschen, Lebensweisen etc. herangezogen werden, sollte, vor allem in Bezug auf das Kuratieren von Ausstellungen, ihr Potenzial in Richtung Fiktionalisierung von Inhalten nicht aus den Augen verloren werden. So könnte die grundlegende Vieldeutigkeit von Dokumenten z. B. nicht nur zum Zweck der Erzeugung von narrativer oder chronologischer Kohärenz in Ausstellungen eingesetzt werden, sondern andererseits auch, um Widersprüche hervorzuheben bzw. sogar selbst zu produzieren. Mit der Erzeugung von Widersprüchen verbunden ist auch die Produktion von Wissen, das existierenden Formen entgegenläuft und sich abseits gängiger Wissensroutinen positioniert.

Zwar habe ich Okwui Enwezors Ausstellungen stets unter dem Gesichtspunkt einer Kohärenz zwischen kuratorischem Konzept und dessen Realisierung analysiert, dennoch erweisen sich gerade Widersprüche und Konflikthaftigkeit als konstitutive Merkmale seines kuratorischen Ansatzes. Das Auseinanderdriften von kuratorischen Konzeptionen und ihrer Umsetzung im Raum kann sich konsequenterweise als durchaus produktiv erweisen. Eine weitere Perspektive in diesem Zusammenhang wäre die Überwindung so genannter „wissenschaftlicher Objektivitätsstandards“ aus dem 19. Jahrhundert zugunsten differenzierterer zeitgenössischer Auffassungen. Interessanterweise ähneln gegenwärtig zahlreiche Ausstellungen und vor allem museale Dauerpräsentationen noch immer eher Inhaltsverzeichnissen von Doktorarbeiten anstatt den multimedialen Charakter des Mediums zu begreifen und für sich nutzbar zu machen. Letztlich jedoch handelt es sich bei Ausstellungen weniger um wissenschaftliche Texte als um multiperspektivische oder – mit anderen Worten polyphone – Instrumentarien der Wissensproduktion. Gerade zu diesem

Punkt wäre es interessant, sich dokumentarischer Verfahren in Ausstellungen nicht nur als Beweismittel zu bedienen, sondern experimentellere Zugangsweisen einzusetzen, die den unterschiedlichen Aspekten des Dokumentarischen gerecht würden.

BesucherInnen/Öffentlichkeiten

Trotz der von mir formulierten Kritik am Mythos Authentizität sowie an häufig miteingeschlossenen authentifizierenden Verfahren, besteht in dokumentarischen Arbeiten eine Konvention bzw. ein Vertrag mit den BetrachterInnen, die von einer bestimmten Transparenz des Gezeigten ausgehen. Denn ohne verbindliche Wahrheiten und Positionen befinden wir uns auf vagem Terrain, das dem Revisionismus Tür und Tor öffnet. Dieser Öffentlichkeitsbezug dokumentarischer Formen soll jedoch noch einmal die essenzielle Bedeutung des Publikums in Ausstellungen vergegenwärtigen. Nicht zufällig sprach Sarat Maharaj von den BesucherInnen als der sechsten Plattform der *Documenta11*.²⁵⁴ KuratorInnen kommt in diesem Zusammenhang eine wichtige Schnittstellenfunktion zwischen Kunstfeld und diversen Öffentlichkeiten zu. Sie fungieren als ÜbersetzerInnen zwischen unterschiedlichen Diskursen und Öffentlichkeitsfeldern. In diesem Sinn entstehen in Ausstellungen stets reflexive Verhandlungsräume zwischen Objekten, BesucherInnen, KuratorInnen, KünstlerInnen, VermittlerInnen etc. Doch Dokumentarismen operieren nicht nur auf einer rationalen Ebene, sondern können auch Leidenschaften wecken und haben zudem einen hohen Grad an Identifikationspotenzial. Da sie bei den BesucherInnen Wut, Mitleid, Traurigkeit, Horror, Freude und sogar Glücksgefühle auszulösen imstande sind, sollten sich KuratorInnen des Dokumentarischen auch immer die möglichen emotionalen und performativen Resonanzen vergegenwärtigen.

Dokumentarische Herangehensweisen wehren sich demgemäß also gegen die Enthumanisierung von menschlichen Erfahrungen, indem sie das Leben der Menschen und deren wechselvollen Bezüge zur Wirklichkeit ins Zentrum des Interesses rücken, wobei ein sozialer bzw. politischer Impetus Hand in Hand mit ästhetischen Anliegen geht.

²⁵⁴ Haase, Fragen an die kartesianische Logik, a.a.O., S. 95.

Schlussendlich könnten wir die Schwierigkeiten, denen wir im Versuch einer präzisen Definition des Dokumentarischen begegnet sind, andererseits immer auch als Ansatzpunkte verstehen, die Macht des Faktischen auszuhebeln. Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich vermuten, dass speziell dokumentarische Formen angesichts ihrer Vieldeutigkeit immer auch mögliche Ausstiegsszenarien eingeschrieben sind. Das Dilemma mit der Wirklichkeit erweist sich als durchaus produktive Konstellation.

Anhang

Literaturverzeichnis

Adorno Theodor W., Jargon der Eigentlichkeit. Zur Deutschen Ideologie, 12. Aufl., Frankfurt am Main 1989.

Arendt Hannah, Wahrheit und Lüge in der Politik. Zwei Essays, München 1987.

Arthur Paul, Jargons of Authenticity (Three American Moments), in: Michael Renov (Hg.), *Theorizing Documentary*, New York, London 1993, S. 108–134.

Bal Mieke, Exhibition as Film, in: Sharon Macdonald, Paul Basu (Hg.), *Exhibition Experiments*, Malden, Oxford, Carlton 2007, S. 71–93.

Baqué Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris 2004.

Barthes Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie*, übers. v. Dietrich Laube, Frankfurt am Main 1985.

Basualdo Carlos, Continental shift – interview with art museum curator Okwui Enwezor, in: *ArtForum*, November 1998, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_3_37/ai_53286426 (28.05.2008).

Baudrillard Jean, *Simulacres et simulation*, Paris 1995.

Becker Carol, A conversation with Okwui Enwezor – curator, in: *Art Journal*, Sommer 2002, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_2_61/ai_88990674 (28.05.2008).

Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1977.

Bester Rory, Trauma und Wahrheit, übers. v. Anja Hansen-Schmidt, in: Okwui Enwezor u. a. (Hg.), *Documenta11_Plattform 2: Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 175–196.

Bismarck Beatrice von, Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens, in: Michalka Matthias, *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Hg.), *The Artist as...*, Wien 2006 (Reine Theorie 2), S. 33–47.

Buchloh Benjamin H. D., Gerhard Richters Atlas. Das anomische Archiv, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd 1, Frankfurt am Main 2002, S. 399–427.

Burgin Victor, Einleitung zu „Thinking Photography“, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd 2, Frankfurt am Main 2003, S. 25–37.

Cassagnau Pascale, Future Amnesia (The Need for Documents), in: Vít Havránek, Sabine Schaschl-Cooper, Bettina Steinbrügge (Hg.), *The Need to Document*, Prag 2005, S. 155–173.

Chevrier Jean-François, Documentary, document, testimony..., in: Frits Gierstberg u.a., *Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*, Rotterdam 2005, S. 46–56.

Cotter Holland, Well, It Looks Like Truth, in: <http://www.nytimes.com/2008/01/18/arts/design/18arch.html> (14.07.2008).

Cowie Elizabeth, Dokumentarische Kunst: das Reale begehren, der Wirklichkeit eine Stimme geben, in: Karin Gludovatz, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien 2004 (Reine Theorie 1), S. 15–42.

Creischer Alice, Siekmann Andreas, Krishnas Karies. Zum Phänomen universeller Kartografie und Mode, in: Texte zur Kunst, 13. Jg, Heft 51, Nichts als die Wahrheit, Berlin 2003, S. 47–57.

Crimp Douglas, Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek, übers. v. Rolf Braumeis, durchgesehen u. neu bearbeitet v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd 1, Frankfurt am Main 2002, S. 376–388.

Daney Serge, Vor und nach dem Bild, in: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.), Politics-Poetics. Das Buch zur documenta X, Ostfildern-Ruit 1997, S.610–620.

David Catherine, Undurchsichtige Räume oder die Prozesse kultureller Konstruktion, in: neue bildende kunst, Heft 4/5, 1995, http://universes-in-universe.de/doc/d_nbk2.htm (07.05.2008).

Derrida Jacques, Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression, übers. v. Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann, Berlin 1997.

Didi-Huberman Georges, Bilder trotz allem, übers. v. Peter Geimer, München 2007.

Enwezor Okwui, An Introduction, in: ders. (Hg.), The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994, München, London, New York 2001, S. 10–16.

Enwezor Okwui, Archive Fever. Photography between History and the Monument, in: ders. (Hg.), Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art, New York, Göttingen 2008, S. 11–51.

Enwezor Okwui, Die Black Box, in: Documenta11_Plattform 5: Ausstellung, Katalog, Ostfildern-Ruit 2002, S. 42-55.

Enwezor Okwui, Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form, übers. v. Tobias Döring, München 2002 (Berliner Thyssen-Vorlesung zur Ikonologie der Gegenwart 1).

Enwezor Okwui, The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition, in: Gilane Tawadros, Sarah Campbell (Hg.), Fault Lines. Contemporary African Art and Shifting Landscapes, London 2003, S. 65–79.

Fehr Michael, Die „Authentizität der Fotografie“. Kommentare zu einem strapazierten Begriff, in: http://museumsakademie-joanneum.at/museologie/texte/pdf/Fehr_Fotografie.pdf (16.03.2008).

Foster Hal, Der archivalische Impuls, in: Michalka Matthias, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), The Artist as..., Wien 2006 (Reine Theorie 2), S. 49–77.

Foucault Michel, Die Gouvernementalität (Vortrag), in: Daniel Defert, François Ewald (Hg.), Michel Foucault. Schriften in vier Bänden. Dits et écrits, Band III, 1976–1979, Frankfurt am Main 2003, S. 796–823.

Foucault Michel, Technologien der Wahrheit, in: ders., Jan Engelmann (Hg.), Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien, Stuttgart 1999, S. 133–139.

Gierstberg Frits, From realism to reality? Documentary photography in the age of “post-media”, in: ders. u.a., Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts, Rotterdam 2005, S. 124–145.

Gludovatz Karin, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien 2004 (Reine Theorie 1).

Groys Boris, Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation, in: Documenta11_Plattform 5: Ausstellung, Katalog, Ostfildern-Ruit 2002, S. 107–113.

- Gržinić Marina, Global capitalism and the genetic paradigm of culture, in: <http://www.kontakt.erstebankgroup.net/report/stories/essay+grzinic/en> (16.03.2008).
- Haase Amine, Fragen an die kartesianische Logik oder „Bisweilen müssen wir versuchen, aus der Verbannung auszubrechen. Gespräch mit Sarat Maharaj, in: International, Bd 161, Die Documenta11, Ruppichterth 2002, S. 93-99.
- Haase Amine, Kunst als Teil eines umfassenden Systems oder Der erweiterte Horizont des deterritorialiserten Aktionsraums. Gespräch mit Okwui Enwezor, in: Kunstforum International, Bd 161, Die Documenta 11, Ruppichterth 2002, S. 83-91.
- Hall Stuart, Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt, Ausgewählte Schriften 3, hg. von Nora Rähzel, Hamburg 2000.
- Havránek Vít, Schaschl-Cooper Sabine, Steinbrügge Bettina (Hg.), The Need to Document, Prag 2005.
- Hentschel Linda, Haupt oder Gesicht? Visuelle Gouvernementalität seit 9/11, in: dies. (Hg.), Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin 2008, S. 183–200.
- Hermes Manfred, Arbeit, Seefahrt, Krieg. Über den Sozialdokumentarismus des Fotografen allen Sekula, dessen Werk kürzlich in der Generali Foundation Wien gezeigt wurde, in: Springerin, Bd IX, Heft 3, 2003, S. 22–25.
- Hohenberger Eva, Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: dies., (Hg.), Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 2000 (Texte zum Dokumentarfilm 3).
- Holert Tom, Die Erscheinung des Dokumentarischen, in: Karin Gludovatz, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien 2004 (Reine Theorie 1), S. 43–64.
- Jaar Alfredo, Es ist schwierig, übers. v. Karin Schuler, in: Okwui Enwezor u. a. (Hg.), Documenta11_Plattform 2: Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung, Ostfildern-Ruit 2002, S. 329–352.
- Jaschke Beatrice, Martinz-Turek Charlotte, Sternfeld Nora (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Wien 2005.
- Jonsson Stefan, Realism and the Documentary Turn, in: Nifca Info 1/06, S. 26-28, http://www.nifca.org/2006/PDF/Nifcainfo_1_2006.pdf (10.02.2008).
- Jud Franz, Sophie Calle. (Re)Konstruktionen, Diplomarbeit Karl-Franzens-Universität, Graz 2002, S. 65–67.
- Kastner Jens, Was sind Bildpolitiken?, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Bildpolitiken, Wien, Herbst 2005, S. 8.
- Köbler Gerhard, Deutsches Etymologisches Wörterbuch, Tübingen 1995.
- Krauss Rosalind, Anmerkungen zum Index: Teil 1, übers. v. Jörg Heininger, durchgesehen und neu bearbeitet v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd 1, Frankfurt am Main 2002, S. 140–157.
- Krauss Rosalind, Wahrheit. „The Encounter: Ten (true) stories, übers. von Robert Schlicht, in: Texte zur Kunst, 17. Jg, Heft 66, Kurzführer, Berlin 2007.
- Krümmler Clemens, Displayisierung und Animation historischer Dokumente, in: Karin Gludovatz, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien 2004 (Reine Theorie 1), S. 117–126.

Kunstforum International, Bd 161, Die Documenta 11, Ruppichterth 2002.

Lévi-Strauss Claude, Strukturele Anthropologie I, Frankfurt am Main 1967

Lugon Olivier, „Documentary“: authority and ambiguities, in: Frits Gierstberg u.a., Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts, Rotterdam 2005, S. 64–73.

Marchart Oliver, Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11 und d12 und die Politik der Biennalisierung, Wien (im Erscheinen).

Martin Jean-Hubert, Wer hat Angst vor Rothäuten, der Gelben Gefahr und „Black Power“?, übers. v. Veronika Schnell, in: Peter Weibel (Hg.), Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Köln 1997, S. 87–90.

McDonough Tom, The anarchiv, in: Art in America, Mai 2008, http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_5_96/ai_n25384205 (04.06.2008).

McEvilley Thomas, Ouverture du piège: l'exposition postmoderne et „Magiciens de la Terre“, in: Jean-Hubert Martin u.a., Magiciens de la Terre, Paris 1989, S. 20–23.

Miller John, The Show You Love to Hate: a psychology of the mega-exhibition, in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Hg.), Thinking About Exhibitions, London, New York 1996, S. 269–274.

Möntmann Nina, Aufstieg und Fall des „New Institutionalism“. Perspektiven einer möglichen Zukunft, übers. v. Tom Waibel, in: <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/de> (25.01.2008).

Nash Mark, Bildende Kunst und Kino. Einige kritische Betrachtungen, in: Documenta11_Plattform 5: Ausstellung, Katalog, Ostfildern-Ruit 2002, S. 128-136.

Nash Mark, Reality in the Age of Aesthetics, in: Frieze, Issue 114, April 2008, http://www.frieze.com/issue/print_article/reality_in_the_age_of_aesthetics/ (12.06.2008).

Nichols Bill, Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary, Bloomington, Indianapolis 1991.

Ogbechie Sylvester Okwunodu, Ordering the universe: Documenta11 and the apotheosis of the occidental gaze, in: Art Journal, Herbst 2005, <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-132528125.html> (29.05.2008).

Öhner Vrääh, Was heißt: Filme politisch machen?, in: Gerald Raunig (Hg.), Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus, Wien 2004, S. 158–164.

O'Neill Paul, Curating Beyond the Canon. Interview with Okwui Enwezor, in: ders. (Hg.), Curating Subjects, London 2007, S.109–122.

Ramonedá Josep, After the News. Post-media Documentary Practices, in: http://www.cccb.org/rccs_gene/41-noticia-ramo-ang.pdf (16.03.2008).

Rancière Jacques, What makes Images unacceptable? (Vortrag in der Zürcher Hochschule der Künste am 6. Oktober 2007), in: http://culturalgenderstudies.zhdk.ch/veranstaltungen/documents/jacquesranciere/FORUM_JRanciere.pdf (11.07.2008).

Raqs Media Collective, A Frame of Mind: Researching Documentaries, in: <http://www.raqsmediacollective.net/texts11.html> (07.05.2008).

Rebbert Karin, Fotografischer Auftragsdokumentarismus der Farm Security Administration, in: Karin Gludovatz, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien 2004 (Reine Theorie 1), S. 127–154.

Rebentisch Juliane, Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003.

Rehberg Vivian, The Documentary Impulse, in: <http://www.jong-holland.nl/4-2005/rehbergeng.htm> (21.09.2008).

Reinecke Stefan, Semler Christian, „Bilder wie eine Flaschenpost“. Interview mit Harun Farocki, in: <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2008%2F07%2F01%2Fa0138&cHash=97e547ed2f> (11.07.2008).

Renov Michael (Hg.), *Theorizing Documentary*, New York, London 1993.

Rogoff Irit, What is a Theorist?, in: <http://www.kein.org/node/62> (02.05.2008).

Rogoff Irit, Studying Visual Culture, in: Nicholas Mirzoeff (Hg.), *The Visual Culture Reader*, London 1998, S. 14–26.

Rollig Stella, Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren, in: Marius Babias, Achim Könneke (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen*, Amsterdam, Dresden 1998, S. 12–27.

Rosler Martha, In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography), in: http://www.unitednationsplaza.org/readingroom/Rosler_photo.pdf (25.05.2008).

Rosler Martha u.a., Umfrage: Dokumente sprechen nicht. Stimmen zu alten und aktuellen Dokumentarismen in der Kunst, in: *Texte zur Kunst*, 13. Jg, Heft 51, *Nichts als die Wahrheit*, Berlin 2003, S. 90–103.

Sachs Albie, Verschiedene Arten von Wahrheit: Die Südafrikanische Wahrheits- und Versöhnungskommission, übers. v. Reinhard Tiffert, in: Okwui Enwezor u. a. (Hg.), *Documenta11_Plattform 2: Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 47–66.

Schöllhammer Georg, Kunst in Zeiten der Globalisierung, in: *Transversal*, 03/2003, <http://eipcp.net/transversal/0303/schoellhammer/de> (22.05.2008).

Schütz Heinz, Deep-Storage – Arsenale der Erinnerung. „Sammeln, speichern, archivieren in der Kunst“, in: *Kunstforum International*, Bd 139, *Kunst und Literatur I*, Ruppichteroth 1997, S. 386.

Schwamen Maike van, Eine hitzige Debatte um einen aufwühlenden Film, in: <http://www.arte.tv/de/geschichte-gesellschaft/Darwins-Alptraum/Die-Mediendebatte/1184374,CmC=1184372.html> (01.09.2008).

Sekula Allan, Der Handel mit Fotografien, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd 1, Frankfurt am Main 2002, S. 255–290.

Sivan Eyal, Archivbilder: Wahrheit oder Erinnerung? Der Prozess gegen Adolf Eichmann, übers. v. Enrico Heinemann, in: Okwui Enwezor u. a. (Hg.), *Documenta11_Plattform 2: Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 315–328.

Solomon-Godeau Abigail, Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie, übers. v. Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd 2, Frankfurt am Main 2003, S. 53–74.

Sontag Susan, *Über Fotografie*, übers. v. Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt am Main 2003.

Sontag Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, übers. v. Reinhard Kaiser, München, Wien 2003.

Spence Jo, Die dokumentarische Praxis infrage stellen?, in: Georg Schöllhammer (Hg.), *Documenta Magazine N° 1-3, Reader*, Köln 2007, S. 325–341.

Spinelli Claudia, *Reprocessing Reality. New Perspectives on Art and the Documentary*, Zürich 2005.

Starl Timm, Dokumentarische Fotografie, in: Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006, S. 73–77.

Steyerl Hito, Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien 2008 (republicart 8).

Steyerl Hito, Die Farbe der Wahrheit. Dokument, Dokumentarismus, Dokumentalität. Probleme des Dokumentarischen im Kunstfeld, Dissertation Akademie der bildenden Künste, Wien 2003.

Steyerl Hito, Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, in: Springerin, Bd IX, Heft 3, 2003, S. 18–21.

Steyerl Hito, Dokumentarismus als Politik der Wahrheit, in: Transversal, 10/2003, <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/de> (16.03.2008).

Steyerl Hito, The Uncertainty of Documentarism, in: Chto Delat, September 2007, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&task=view&id=374&Itemid=99999999 (10.02.2008).

Tagg John, The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories, Basingstoke 1988.

Terkessidis Mark, Eintönig schwarz. Okwui Enwezors Ausstellung „The Short Century“ in Berlin gilt als kulturell vielfältig – und zeigt dennoch eine hegemoniale „afrikanische Moderne“, in: taz, 20.06.2001.

Trinh T. Minh-ha, The Totalizing Quest of Meaning, in: Michael Renov (Hg.), Theorizing Documentary, New York, London 1993, S. 90–107.

UNESCO-ICOMOS Charter: The Nara Document on Authenticity (1994), in: http://www.international.icomos.org/charters/nara_e.htm (11.02.2008).

Verwoert Jan, Das erweiterte Arbeitsfeld dokumentarischer Produktion, in: Vít Havránek, Sabine Schaschl-Cooper, Bettina Steinbrügge (Hg.), The Need to Document, Prag 2005, S. 77–83..

Verwoert Jan, Dokumentation als künstlerische Praxis, in: Springerin, Bd IX, Heft 3, 2003, S. 26–29.

Vogel Sabine B., Warum suchen sie die Wirklichkeit? Dokumentarismus oder der „ethnographic turn“ in der bildenden Kunst, in: NZZ, 03.05.2003, <http://www.nzz.ch/2003/05/03/li/article8SBKC.html> (29.05.2008).

Weibel Peter, Jenseits des weißen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus, in: Ders. (Hg.), Inklusion : Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Köln 1997, S. 8–36.

White Hayden, The Fictions of Factual Representation, in: Donald Preziosi, Claire Farago (Hg.), Grasping the World. The Idea of the Museum, Aldershot, Burlington 2004, S. 22–34.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Ausstellungsansicht, <i>The Short Century</i> Quelle: http://www.universes-in-universe.de/africa/short-cent/01/index.htm	4
Abb. 2: Ausstellungsansicht, <i>The Short Century</i> Quelle: http://www.universes-in-universe.de/africa/short-cent/01/index.htm	4
Abb. 3: Installationsansicht, Lothar Baumgarten, <i>Vakuum</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	45
Abb. 4: Installationsansicht, <i>Park Fiction Archive</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	46
Abb. 5: Installationsansicht, Guy Tillim, <i>Congo Democratic</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	50
Abb. 6: Filmstill, Kristina Leko, <i>Zagreb Milkmaids on Your Right Hand Side</i> Quelle: http://www.tba21.org/program/exhibitions/10/artwork/206?category=archive	52
Abb. 7: Installationsansicht, Oliver Ressler, <i>This is what democracy looks like!</i> Quelle: http://www.landesgalerie.at/archiv_lg/police.html	53
Abb. 8: Installationsansicht, Jo Spence, <i>The Picture of Health</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	54
Abb. 9: Filmstill, Hito Steyerl, <i>Journal No. 1 – An artist's impression</i> Quelle: http://www.artnet.de/magazine/features/bannat/bannat06-14-07.asp	56
Abb. 10: Ausstellungsansicht, <i>The Family of Man</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	58
Abb. 11: Installationsansicht, Allan Sekula, <i>Fish Story</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	60
Abb. 12: Ausstellungsansicht, Thomas Ruff, Serie <i>JPEG</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	63
Abb. 13: Ausstellungsansicht, Alfred J. Barr, <i>Fantastic Art, Dada, Surrealism</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	64
Abb. 14: Ausstellungsansicht, Amar Kanwar, <i>The Lightning Testimonies</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	66
Abb. 15: Ausstellungsansicht, Sanja Iveković, <i>Searching for My Mother's Number</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	67
Abb. 16: Installationsansicht, Martha Rosler, <i>It Lingers</i> Quelle: http://www.neuegalerie.at/93/krieg/rosler.html	68
Abb. 17: Installationsansicht, Renée Green, <i>Salon Vienna</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	69
Abb. 18: Ausstellungsansicht, <i>Primitivism in 20th Century Art</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	82

Abb. 19: Ausstellungsansicht, <i>Magiciens de la Terre</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	83
Abb. 20: Installationsansicht, Chohreh Feyzjdjou, <i>Products of Chohreh Feyzjdjou 1988–92</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	85
Abb. 21: Treppenaufgang, <i>The Short Century</i> Quelle: http://www.universes-in-universe.de/africa/short-cent/d-tour.htm	87
Abb. 22: Installationsansicht, Georges Adéagbo, <i>Le Socialisme Africain</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	89
Abb. 23: Ausstellungsansicht, <i>The Short Century</i> Quelle: http://www.universes-in-universe.de/africa/short-cent/03/index.htm	91
Abb. 24: Ausstellungsansicht, <i>The Short Century</i> Quelle: http://www.universes-in-universe.de/africa/short-cent/08/index.htm	92
Abb. 25: Das Cover des Ausstellungskataloges zu <i>The Short Century</i> Quelle: http://www.amazon.de	95
Abb. 26: Installationsansicht, Hanne Darboven, <i>Kontrabasssolo, opus 45</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	101
Abb. 27: Installationsansicht, The Atlas Group, <i>Already Been in a Lake of Fire</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	102
Abb. 28: Ausstellungsansicht, <i>Documenta1</i> : Raqs Media Collective, <i>Huit Facettes</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	104
Abb. 29: Installationsansicht, Pascale Marthine Tayou, <i>Game Station</i> Quelle: Kunstforum International Online, http://www.kunstforum.de	105
Abb. 30: Ausstellungsansicht, <i>Archive Fever</i> : Craigie Horsfield, Christian Boltanski Quelle: http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz3-3-08.asp	108
Abb. 31: Installationsansicht, Glenn Ligon, <i>Notes on the Margin of the Black Book</i> Quelle: http://cityroom.blogs.nytimes.com/2008/04/18/finding-meaning-in-the-empire-of-images/index.html	110
Abb. 32: Installationsansicht, Hans-Peter Feldmann, <i>9/12 Front Page</i> Quelle: http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz3-3-08.asp	112

Dank

Ich möchte mich herzlich bei Luisa Ziaja und Nora Sternfeld für die ausgezeichnete Betreuung dieser Arbeit bedanken. Darüber hinaus geht mein besonderer Dank an Sabine Gebetsroither für das Lektorat sowie an Martin Pfitscher für seine Unterstützung und Geduld.

Lebenslauf

Mag. Franz Jud

Ausbildung

- | | | |
|-------------------------------------|--|---------|
| • Universität f. angew. Kunst Wien | • Postgradualer Lehrgang: ecm – exhibition and cultural communication management) | 2006-08 |
| • Karl-Franzens-Universität Graz | • Magister der Kunstgeschichte, Diplomarbeit: Sophie Calle. (Re)Kon-struktionen bei UD Dr. Arnulf Rohsmann | 2002 |
| | • Diplomstudium Russisch; Sprachausbildung Französisch | 1995-01 |
| • Université de Paris IV (Sorbonne) | • Studienaufenthalt Kunstgeschichte (ERASMUS) | 1998-99 |
| • Staatl. Univ. Moskau (MGY) | • Studienaufenthalt Russisch | 1996 |

Berufliche Tätigkeiten

- | | | |
|---|---|---------|
| • Diagonale – Festival des österr. Films | • Leitung Pressebüro | 2008 |
| • EU XXL film | • Leitung Gästekoordination, Interne Kommunikation | 2005-08 |
| • crossing europe – Filmfestival Linz | • Assistenz Gästebüro, Gäste- und Jurybetreuung | 2005-08 |
| • Diagonale – Festival des österr. Films | • Leitung Gästebüro | 2005-06 |
| | • Assistenz Gästebüro, Gäste- und Jurybetreuung | 2001-04 |
| • Landesmuseum Joanneum, Graz | • Kunsthaus Graz: Assistenz Presse | 2004 |
| | • Joanneum Information/Shop | 2002-04 |
| | • Neue Galerie Graz: Kunstvermittlung und Aufsicht Ausstellungen (Auswahl): Unter freiem Himmel. Die Schule von Barbizon; Moderne in dunkler Zeit; im buchstabenfeld. die zukunft der literatur; Die Cabinette des Dr. Czerny; The Magic Hour | 2000-01 |
| • Verein KUNST.WERK | • Kunstvermittlung (steirischer herbst, aktuelle kunst in graz) | 2001-03 |
| • Zivildienst | • Mosaik GmbH (Buchhaltung, Verwaltung, Büroadministration) | 2003-04 |
| • 4. Österreichische Triennale zur Fotografie | • Katalog, Lektorat, Büroadministration | 2003 |
| • Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas | • Projekt <Sankt Petersburg>: Koordination Russische Filmwoche | 2003 |
| • steirischer herbst | • Kunstvermittlung <hers> - Video as a Female Terrain | 2000 |
| | • Kunstvermittlung <Zonen der Verstörung> | 1997 |
| • ARTIMAGE | • Redaktionspraktikum <layers> - Online-Architekturmagazin | 1999 |