

Ablende : die Kunst des Realisten ist die Kunst der Tat : Bemerkungen zum Dokumentarischen

Autor(en): **Holl, Ute**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 350

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863610>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Kunst des Realisten ist die Kunst der Tat. Bemerkungen zum Dokumentarischen

Kriege und ihre jeweils andere Sichtbarkeit provozieren ein gesteigertes Interesse für das Dokumentarische. Das gilt auch für die laufenden Kriege, die vor allem als Landkarten und Flüchtlingsströme gezeigt werden, als Karten und Ströme, weniger als Land und Leute.

Dem Dokumentarischen im Kino und in der Kunst nehmen wir das Versprechen ab, einen Kontakt herzustellen oder einen Kanal zu legen zu Dokumenten, die uns versichern, wir könnten die Zusammenhänge verstehen und also intervenieren. Genau diesen direkten Weg ins bessere Wissen versperrt aber das Dokumentarische. Es verweist zuerst auf die Schwierigkeit, unfassbare Ereignisse zu übertragen. *Loin du Vietnam* hiess ein Film, den französische Regisseure und Regisseurinnen 1967 in Paris gedreht haben. *L'Ambassade* hat Chris Marker 1973 mit einer tonlosen Super-8-Kamera inszeniert, vermutlich irgendwo in Paris, als Chronik von Ereignissen, die eine Stimme aus dem Off als Berichte und Gerüchte zusammenfasst, wie sie zur selben Zeit als Botschaften des Militärputsches von 9/11 aus Chile Europa erreichten. Okwui Enwezor hat Markers Film auf der diesjährigen Biennale in Venedig platziert, eine versteckte Chronik, kaum sichtbar im Licht der umgebenden Räume.

Im Ausstellen der eigenen Medialität verweist Dokumentarisches auf Wahrheit als eine Prozedur der Wahrnehmung. Zwei kürzlich erschienene Texte diskutieren die gegenstrebigsten Kräfte, aus denen Dokumentarisches entsteht: Harun Farocki entwickelt die Spannung des Dokumentarischen aus der Verhandlung von *Kontrolle und Kontingenz*. Benjamin Buchloh beschreibt dokumentarisches Arbeiten im Spannungsfeld von *Dekor und Dokument*. Beide Texte, so scheint

es, halten ihre Überlegungen durch Allianzen zusammen.

Dekor, als Verfahren der Aneignung, verbunden mit Formen der Dokumentation sei, so Buchloh, «zentrale Herausforderungen der Gegenwart». Während Gesten des Dekors versuchten, Formen der Erinnerung vor ihrer endgültigen Auslöschung durch das Spektakel zu retten, artikuliert sich im Dokument unterdrückte Geschichte und vergessenes Politisches. Daher zeigt sich Dokumentarisches in Buchlohs Beispielen präzise in medialen Formen: in der Kartografie, die verschiedene Werke auf der Biennale als Stillstellung und Beherrschung sozialer Prozesse bearbeiten; in Fotoarchiven und Fotoagenturen, in deren Ordnungen Ereignisse zu ikonischen werden oder einfach verschwinden. Auch Chroniken organisieren zuerst zeitlich, wofür es noch keine richtige Ordnung gibt. Sie sind Medien einer laufenden Geschichte und zeigen immer zugleich an, dass zwischen den aufgezählten Ereignissen etwas fehlt. Im Verweis auf das Fehlende und den Riss entsteht das Dokument.

Harun Farocki untersucht den Effekt des Dokumentarischen im Kino ebenfalls an medialen oder filmischen Formen: an Einstellungen oder Kamerabewegungen, die symptomatisch anzeigen, dass der Ablauf der Ereignisse nicht vorhersehbar ist. Suchbewegungen, sekundenlang ziellos, bevor sie die entscheidende Handlung in einer Einstellung finden, dokumentieren das Verhältnis von Wissen und Nichtwissen in einer Situation. Die Kamera zeigt sich im dokumentarischen Kino als Beobachterin und als Beobachtete zugleich. Dieselbe Strategie aber wird auch in inszenierten Filmen eingesetzt: Die Schauspielerinnen bei Philippe Grandrieux dürfen Handlungen nicht wiederholen, damit der Kameramann immer neu suchen muss, was er aufnehmen wird. Im Moment der Kontingenz werden auch inszenierte Filme zu dokumentarischen. Für *Chronik der Anna Magdalena Bach*, einen Spielfilm, der das sehr schwierige Musizieren in ununterbrochenen Einstellungen dokumentiert, hat Jean-Marie Straub das 1968 mit Brecht formuliert: «Die Wahrheit herauszugraben, unter dem Schutt des Selbstverständlichen, das Einzelne auffällig zu verknüpfen mit dem Allgemeinen, im grossen Prozess das Besondere festzuhalten, das ist die Kunst des Realisten.»

Der grosse Prozess der Geschichte ist inzwischen selbst ins Mediale gerutscht. Die Sichtbarkeit der Kriege sind Bilder der Welt, in denen das Einzelne und Partikulare im elektronischen Rauschen verschwinden. Kontrolle und Kontingenz verschränken sich zu statistisch steuerbaren Anordnungen. Farocki hat das in seinen vielen Untersuchungen der

Kopplung von Visualisierungs- und Waffensystemen rekonstruiert. Der laufende Krieg weitet sich aus. Was wird sichtbar? Was ist Dekor, was Dokument?

Samirs *Iraqi Odyssey* blättert Evidenzen in einer Art Hyperdeko auf die Leinwand. Der Film ist eine schonungslose Chronik in 3D, der Familien und der irakischen Geschichte. Aus dem Rauschen der Bilder evakuiert Samir jene, die aufrufen, wovon seine Verwandten sprechen: vom Traum eines modernen kommunistischen Irak — und seiner systematischen Zerstörung. Es ist eine Chronik des 20. Jahrhunderts aus der Perspektive des Mittleren Ostens, um dessen Ressourcen die Supermächte nicht aufhören zu kämpfen. Der Bilderbogen wird zum Dokument, weil er von «einem kleinen Fleck und einem Riss», wie Aziz Ali am Anfang des Films singt, durchzogen ist. Diese Odyssee kennt keinen *nostos*, keine Heimkehr. Samirs Film schliesst mit einem Zitat. Wie in der *Chronique d'un été* von Rouch und Morin diskutieren die Protagonisten am Ende über den Rohschnitt des Films. Traum, Theorie, Hypothese, Tat und Revolution: Onkel Jamal erinnert daran, dass wir verstehen können und also intervenieren müssen. Das Kino hilft, weil der Riss der Welt da auch durch uns geht.

Das Dokumentarische ist eine sehr komplexe Form rekursiver Wahrnehmung. Irritation, Verunsicherung und Ambivalenz sind seine ästhetischen Verfahren. Es zwingt dazu, ständig aufs Neue jene Grenze zu verhandeln, an der das Selbstverständliche ins Unfassbare umkippt, an der sich ein stabiles Weltbild als Ruinenlandschaft zeigt, in der uns Utopisches als ganz alte Erfahrung entgegenkommt, an der das Offenbare plötzlich sichtbar wird. Im Dokumentarischen, als Kino und als Kunst, ist der Abstand zwischen Bild und Störung, Körper und Symptom, Botschaft und Rauschen, zwischen «Ambassade» und Lager auf ein Minimum reduziert. Darin liegt die Chance, das Muster der Wahrnehmung zu ändern.

Ute Holl

- Harun Farocki: «Über das Dokumentarische», Zeitschrift für Medien und Kulturforschung 6/1/2015, S. 12–19
- Benjamin Buchloh: «Biennale on the Brink», Artforum, September 2015, S. 314
- Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, Filmkritik 10, 1968, S. 694
- An der Duisburger Filmwoche (2.–8. 11.) ist *Iraqi Odyssey* mit vier weiteren Schweizer Dokumentarfilmen zu sehen.
- Ute Holl ist Professorin für Medienwissenschaft an der Universität Basel. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Medienästhetik und Wahrnehmungstheorien, mediale Anthropologie und experimentelles Kino sowie Kinosound und Elektroakustik.