

# vier Medien und Ästhetik

- 01 Zwischen ästhetischer Autonomie und  
politischer Praxis
- 01E Between Aesthetic Autonomy and  
Political Practice  
—
- 02 Fakten und Fiktionen: Medienlogik in  
Zeiten der Globalisierung  
—
- 03 Was ist Dokumentarismus?  
—
- 04E Aesthetic Journalism: Acts of Witnessing,  
Practices of Participation

# Zwischen ästhetischer Autonomie und politischer Praxis

## ZUR INSZENIERUNG ZEITGESCHICHTLICHER DOKUMENTE

»Empört Euch!«, überschreibt der 93-jährige Stéphane Hessel — Resistance-Mitglied, KZ-Überlebender, Mitverfasser der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte — seinen aktuellen Aufruf zum Widerstand: »Ich wünsche allen, jedem Einzelnen von euch einen Grund zur Empörung. Das ist kostbar.« Dieses kostbare Empfinden greift oft auf klassische Strategien des Öffentlich-Machens zurück — eine Rolle, die üblicherweise vom Journalismus übernommen wird, der dafür sorgt, dass Gesellschaften sich mit sich selbst über ihre Zukunft verständigen. Doch schon Hessels Aufruf macht deutlich, dass etwas nicht stimmt — dass im zeitgenössischen Gespräch die Angst vor der Zukunft das Vertrauen in ihre Gestaltbarkeit ebenso zu ersetzen droht wie die Empörung selbst. Beobachter wie Hito Steyerl, Stefan Jonsson, oder Alfredo Cramerotti sehen stattdessen die Kunst in der Verantwortung, dieses Öffentlich-Machen neu zu erfinden, wenn traditionellen Akteuren die Herstellung von Öffentlichkeit nicht mehr gelingt. Dieser Import dokumentarischer Formen in den Kunstbereich — in dessen Kontext sich auch DIE REDNER verorten lassen — schafft experimentelle Praktiken, die sich der Normung *realistischer* Bilder widersetzen und den Status zeitgeschichtlicher Dokumente selbst zum Gegenstand ästhetischer Reflexion machen.

»Traditionell war das Dokumentarische das Bild der Welt: Jetzt ist es eher die Welt als Bild.« Hito Steyerls Analyse stellt die Unsicherheit im Umgang mit diesen Dokumenten ins Zentrum ihrer Überlegungen: »Die ständige Unsicherheit darüber, ob dokumentarische Wahrheit möglich ist oder ob sie von vornherein verworfen werden muss, der ständige Zweifel, ob das, was wir sehen, auch mit der Wirklichkeit übereinstimmt, stellen keinen Mangel dar, der verleugnet werden muss, sondern im Gegenteil das entscheidende Charakteristikum dokumentarischer Formen.« Diesen Zweifel zum Ausgangspunkt einer Bestandsaufnahme zu machen, bedeutet allerdings nicht, aufklärerische Ansprüche aufzugeben: »Zu bestreiten, dass Bilder Realität

abbilden können, heißt auch, Revisionisten und Geschichtsfälschern aller Art Tür und Tor zu öffnen.« Allerdings setzt solche Aufklärung voraus, dass wir den Wandel der Funktion zeitgeschichtlicher Dokumente wahrnehmen: »In der Verschiebung vom dokumentarischen Sehen zum dokumentarischen Fühlen, vom distanzierenden Blick zum intensiven Erlebnis wird die Realität zum Event. Damit verändert sich auch die Funktion dokumentarischer Bilder.« DIE REDNER-Inszenierung der Rede John F. Kennedys lässt uns erahnen, wie stark sich in den letzten Jahren die Funktion dokumentarischer Bilder verändert hat. Die Zirkulation zeitgeschichtlicher Dokumente nicht als Information, sondern als Form der emotionalen Teilhabe und Grundlage verschwörungstheoretischer Gegenaufklärung — mit kaum einer anderen Persönlichkeit der Zeitgeschichte verbindet sich, was Steyerl zufolge heute den Status des Dokumentarischen im Allgemeinen bestimmt.

Der Kulturtheoretiker Stefan Jonsson untersucht anhand konkreter Beispiele diese Politisierung der Kunst und kommt zu dem Schluss, dass solcher Kunst eine ganz wesentliche Unterscheidung gelingt: die zwischen *der Politik* und *dem Politischen*. Erstere bezeichnet die Rituale des Regierens, letztere die »Voraussetzung und Grundlage der Politik, nämlich die Möglichkeiten von Menschen, sich und ihre Interessen in der Öffentlichkeit zu vertreten — in einer Öffentlichkeit, wohlgemerkt, die in unserer Gegenwart global ist«. Das Interesse der Kunst am Dokumentarischen ist für Jonsson nur im Zusammenhang mit jenen Einschränkungen zu verstehen, die die klassische journalistische Arbeit immer enger an die Politik anbinden: »Während der Journalismus sich in einen Fürstenspiegel verwandelt, wandelt sich die Kunst zum Journalismus in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes: zur laufenden Chronik, die die gesellschaftlichen Prozesse durchleuchtet.« Die Standardisierung journalistischer Formate schreibt Jonsson jedoch nicht allein dieser Nähe zur Macht zu, sondern einer Logik der Globalisierung, die kulturelle Unterschiede einebnen und das Weltgeschehen in Bezug auf abstrakte Normen bewertet — ohne

die Herkunft dieser Normen zu hinterfragen. Daher ist es derzeit vor allem die Kunst, die versteht, »dass ... der Mensch sich selbst als an einen bestimmten Körper und einen bestimmten Ort, an eine Gegenwart, gebunden versteht.« Im Gegensatz zur Ortlosigkeit der Berichterstattung kann eine ästhetische Praxis nachvollziehen, dass der Mensch »Geschichte nicht nur als Zusammenhang von Bedeutungen oder als Informationsfluss [erlebt], sondern als Kraft, die auf ihn einwirkt und den Raum, in dem er lebt, verändert.« Dokumentarismen im Kunstfeld bieten die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung, die eine Auseinandersetzung mit unserer eigenen Rolle in einer globalisierten Welt erlauben. Die Politisierung der Kunst nimmt — vielleicht — neue Darstellungsformen vorweg: »Literatur und Film werden politisiert, was bedeutet, dass sie auf neue Konfliktbereiche und Gestaltungsformen hinweisen, die vermutlich den Journalismus von morgen prägen werden.« Dabei geht es nicht allein darum, dass »die Künste die blinden Flecken des Journalismus zu kompensieren scheinen«, so Jonsson: »Die Experimente mit Bildeinsatz und Erzählstruktur im Bereich der Kunst erneuern die Wirklichkeitsgestaltung«.

Ändern muss sich nicht die Kunst, sondern der Umgang mit Dokumenten der Zeitgeschichte. Alfredo Cramerotti bezeichnet diese hybriden Praktiken — zwischen Kunst und Journalismus — daher als *ästhetischen Journalismus* und interpretiert die Möglichkeit der sinnlich-reflektierenden Erfahrung im Umgang mit Zeitgeschichte als Frage der Augenzeugenschaft. Hier verbinden sich die künstlerischen Interessen der REDNER mit ihren didaktischen Anliegen — einer Erweiterung des Umgangs mit historischem/zeitgeschichtlichen Material durch konkrete ästhetisch-experimentelle Gestaltungspraktiken. Wenn Reden Rede-Kunst ist (Oliver Strauch), dann wird auch das Zuhören/Zuschauen zur ästhetischen Praxis. Der Umgang mit Zeitgeschichte orientiert sich an ästhetischen Verfahren und nicht am Paradigma der Informationsaufnahme. Durch ihr assoziatives Vorgehen, in dem Improvisation eine zen-

trale Rolle spielt, schaffen DIE REDNER keine klassische Darstellung historischer Ereignisse, sondern einen offenen Prozess der Annäherung an Ereignisse, deren Bedeutung und Wirkungsmacht sich nicht zuletzt durch den bewussten Umgang mit ihrer ästhetischen Dimension erschließen soll.

Die REDNER-Workshops ermöglichen das bewusste Nachvollziehen einer solchen offenen ästhetischen Praxis. Die Arbeit mit ihren eigenen Archiven — Bild, Klang, Text — zeigt nicht allein die prinzipielle Möglichkeit einer künstlerischen Neuordnung auf, sondern unterstützt das Nachdenken über Logiken der Partizipation, über das eigene Verhältnis zur Geschichte. Das Recherchieren von Hintergründen und Zusammenhängen stellt statt des Erkenntnisgewinns die Autonomie der Wahrnehmung in den Vordergrund — eines Sich-Zeit-Nehmens im Umgang mit Dokumenten der Zeitgeschichte. Diese Augenzeugenschaft ist nicht mehr allein die *Intimität ohne Partizipation* (Hito Steyerl) der ortlosen Berichterstattung. Sie ist eine aktive, involvierte, das *offene Werk* (Umberto Eco) wird zum Prinzip der Vermittlung. Cramerotti erinnert daran, dass in der Vorstellung eines offenen Kunstwerks — eines Kunstwerks, dessen Bedeutung erst im Austausch zwischen Künstlern und Zuschauern entsteht — das Werk zu einem Ort wird, an dem sich unser Verständnis von Wahrheit bildet, an dem sich vielleicht so etwas wie das Wesen der Wirklichkeit erfassen lässt. Interaktivität ist daher auch kein technologisches, sondern ein ästhetisches Prinzip.

Aus den Perspektiven, die Steyerl, Jonsson und Cramerotti aufzeigen, fällt der Blick auf das eigene Verhältnis zum Politischen — den Möglichkeitsbedingungen von Politik und die Rolle ästhetischer Praktiken in ihrer Gestaltung. Letztlich zeigt sich, dass politische Bildung und ästhetische Bildung einander bedingen — ohne Autonomie der ästhetischen Erfahrung keine selbstständige politische Willensbildung, vielleicht nicht einmal Empörung.

# Between Aesthetic Autonomy and Political Practice

## ON THE MISE-EN-SCÈNE OF HISTORICAL DOCUMENTS

“Time for Outrage!” is how 93-year-old Stéphane Hessel — member of the French resistance in World War II, survivor of German concentration camps, co-author of the Universal Declaration of Human Rights — entitled his latest call for civil disobedience: “I wish all of you, every single one of you, a reason to be outraged. Your outrage is precious.” Such a precious awareness often relies on established traditions of making things public — a responsibility usually assumed by journalism, which ensures that societies communicate with themselves about their future. But Hessel’s call already suggests that something is out of joint — that the fears of the future dominating this exchange threaten to replace the faith in this future’s openness, along with the sense of outrage itself. As traditional actors struggle to initiate such public conversation, observers like Hito Steyerl, Stefan Jonsson, or Alfredo Cramerotti expect art to assume responsibility for its re-invention and re-staging. This import of documentary formats into the art field — which also informs the work of DIE REDNER — creates experimental practices that resist the conventions of *realistic* representations and subject the status of historical documents to aesthetic reflection.

“Traditionally, documentary was the world’s image: now it is more like the world as image.” Hito Steyerl’s analysis places the uncertainty regarding such documents at the center of her investigation: “The permanent questioning of whether documentary truth is possible or has to be rejected at the outset, the permanent doubt whether what we see is in agreement with reality, is not a defect to be denied, but on the contrary the essential characteristic of documentary forms.” To make this doubt the point of departure for any analysis does not mean giving up claims to enlightened information: “To deny that images can depict reality also means to yield to deniers and revisionists.” Yet such enlightenment presupposes that we acknowledge a transformation in the function of historical documents: “In the shift from documentary viewing to documentary feeling, from distant gaze to intense

experience reality becomes event. This changes the function of documentary images.” The staging of a speech by John F. Kennedy by DIE REDNER gives us an idea of how fundamental this change has been. The circulation of historical documents not to inform, but as a form of affective participation and source of conspiracy-theoretical counter-enlightenment — few other figures in contemporary history evoke the kind of documentary usages that have now, according to Steyerl, come to describe the function of documentary more generally.

The cultural theorist Stefan Jonsson examines concrete examples of the politicization of art and concludes that such art is capable of making a clear distinction between *politics* and *the political*. The former refers to the rituals of government, the latter to “the presupposition and foundation of politics, that is the ability of human beings to represent themselves and their interests in public — in a public sphere that has, it should be noted, become global”. The interest of art in documentary can, Jonsson suggests, only be understood in the context of those limitations that tie journalism to politics: “While journalism turns into a ‘Fuerstenspiegel’, giving guidance on the conduct and ethics of public office, art turns into journalism in the original sense of the word: an ongoing chronicle examining social processes.” Jonsson does not attribute the standardization of journalistic formats to such a proximity of journalism to power, but to a logic of globalization that levels cultural differences and assesses world events in relationship to abstract norms — without calling into question the origin of such norms. Which is why art, above all, knows “that human beings understand themselves as connected to concrete bodies and particular places, to a present”. Unlike the placelessness of current events reporting, an aesthetic practice can comprehend that human beings “[experience] history not solely as combination of meanings or flow of information, but as a force that affects them and transforms the space in which they live.”

Documentarisms in the field of art offer the possibility of an aesthetic experience, allowing us to

reflect on our own role in a globalized world. And maybe the politicization of art anticipates new forms of representation: “*Literature and film are being politicized, which means that they refer to new areas of conflict and forms of presentation that may come to influence the journalism of tomorrow.*” Such influence is not simply a matter of “*art seeming to compensate the blind spots of journalism*”, Jonsson insists: “*Artistic experiments with the use of images and narrative structure renew the treatment of actuality.*”

It is not art that needs to change, but our way of dealing with historical documents. Which is why Alfredo Cramerotti approaches such hybrid practices — between art and journalism — as *aesthetic journalism* and interprets the possibility of sensuous-reflexive experiences in relation to historical documents as a practice of witnessing. This is where the artistic and educational agendas of DIE REDNER meet — expanding our relationship to historical/contemporary documents through concrete forms of aesthetic experimentation. When speaking becomes a rhetorical art (Oliver Strauch), listening/viewing too turn into aesthetic practices. Such perspectives on contemporary history follow aesthetic processes rather than paradigms of information acquisition. Their collage-like practice gives room to improvisation; it does not result in traditional representations of historical occurrences, but an open process of approaching events, whose meaning and impact becomes comprehensible by way of exploring their aesthetic registers.

The REDNER-workshops allow a conscious comprehension of such an open aesthetic practice. The work with their own archives — image, sound, text — does not simply demonstrate that such archives can be reorganized but encourages reflection on the logics of participation, of one’s own relationship to history. To research background information is not only a matter of increasing one’s knowledge of historical events, but a an affirmation of the autonomy of perception — taking one’s time when dealing with historical documents. Such witnessing is no longer limited to the *intimacy without participation* (Hito Steyerl) of placeless news reporting. It is active, involved, the *open work* (Umberto Eco) — a work whose meaning is created in the exchange between artists and viewers — becomes a place where our understanding of truth develops, maybe even of something like the essence of actuality. Interactivity is, in this context, not a technological but an aesthetic principle.

From the perspectives offered by Steyerl, Jonsson and Cramerotti we explore our own relationship to the political — the conditions of possibility of politics and the role of aesthetic practices in recreating these conditions. In the end, political and aesthetic education depend on each other — without the autonomy of aesthetic experience there is no independent political empowerment, maybe not even outrage.

# Fakten und Fiktionen: Medienlogik in Zeiten der Globalisierung

Vor einigen Jahren besuchte ich in Oslo eine Ausstellung des chilenischen Künstlers Alfredo Jaar. An der Kasse erhielt der Besucher nicht die übliche Broschüre oder einen Katalog, sondern einen Paß und ein Kartenfutteral. Ich faltete die Karten auseinander, sah mich jedoch keinem Landkartenbild, sondern großen Plakaten gegenüber, die Menschen in Nigeria und Brasilien sowie ein Flüchtlingslager in Brasilien zeigten. Ich meinte, ein Flüstern zu hören: »*Sich genau hin! So sehen wir auf der anderen Seite der Grenze aus!*« Dann verschwammen die Gesichter.

»*Geographie ist vor allem auf Krieg aus*«, stand auf den Karten, die Jaar verteilte. Für Alfredo Jaar ist jede Grenze — ob geografisch, politisch, wirtschaftlich oder kulturell — das Zeugnis eines Verbrechens gegen die Menschheit. 1986 mietet Jaar Werbeflächen in der New Yorker U-Bahnstation Spring Street auf Manhattan, wo die Makler der Wall Street ein- und aussteigen. »*Goldpreis 1 Dollar 80 gestiegen*«, teilten Jaars Plakate den Fahrgästen mit. Neben dieser optimistisch gestimmten Nachricht hatte der Künstler Photos von garimpeiros angebracht. So nennet man in Serra Pelada, der Tagebau-Goldgrube Brasiliens, die Goldarbeiter. Als Jaar die Grube fotografierte, arbeiteten dort 40000 Saisonarbeiter. Jeder von ihnen trieb einen Schacht in Richtung Erdmittelpunkt. Auf den Photos Jaars erinnert die Goldgrube an den Fußabdruck eines Riesen in einem Ameisenhaufen. Mit Lehm bedeckte Lebewesen wimmeln durcheinander. Die eine Hand um den Jutesack, der 45 Kilo goldhaltigen Lehm enthalten kann, klettern die Arbeiter ans Tageslicht.

Auf den Bildern aus Serra Pelada suchen uns diese Elenden als Gestalten eines geopolitischen Alptraums heim. Jaar zeigt die Gesichter und die Körper jener, deren Existenz man in den Börsennachrichten, den Massenmedien und den Entwicklungshilfeprogrammen nicht wahrnimmt. Jaars Kunst ist politisch, vielleicht didaktisch. Sie verleiht den Namenlosen Gesichter. Jaars Hauptanliegen ist jedoch ein anderes. Mit minimalistischer Präzision wählt er seine Bildausschnitte so, dass die Abgebildeten aus dem Rahmen zu fallen scheinen. Er verbirgt die Porträts hinter Schleieren, oder er verdreht und verzerrt sie, indem er Photos in Wasserflächen oder Arrangements von Spiegeln reflektiert. Manchmal hängt er die Photographien mit dem Gesicht zur Wand, so dass sich der Betrachter nur mit Hilfe der Bildunterschrift vorstellen kann, wie das Bild aussieht.

Im innersten Raum des Museums, in einer Art Allerheiligstem der Kunst, sah man sich unvermittelt einer riesigen Lichttafel gegenüber mit einem Photo von sieben Männern aus Lagos, die neben rostigen Tonnen mit Giftmüll standen, den man aus Europa importiert hatte. Es folgten vier schmale Lichttafeln mit Gesichtern lehmverschmierter garimpeiros. Die Figuren waren stark beschnitten, ihr Schwerpunkt lag außerhalb des Rahmens.

Im Pass, den ich am Eingang erhalten hatte, gab es keine Seiten für Visa. Statt dessen sah man auf jeder Seite das Bild einer mit Stacheldraht und Scheinwerfern gesicherten Grenze. Es gab auch keine Stempel — vielmehr wurde in verschiedenen Sprachen der in leuchtend Rot gedruckte Satz wiederholt: »*Abriendo nuevas puertas.*« »*Opening new doors.*« »*Es öffnen sich neue Tore.*« Jaars Werk öffnet die Tür zu Welten, die von westlichen Medien an den Rand gedrängt werden. Gleichwohl hat sein Werk eine entgegengesetzte Wirkung. Jaar erteilt dem Betrachter eine Lektion über jene politischen Grenzen und psychischen Sperren, die ihn oder sie daran hindern, die Unterklasse dieser Welt wahrzunehmen. Die Verdammten der Erde warten immer vor der Schwelle unseres Wahrnehmungsvermögens. Jaar lässt den Betrachter sehen, dass er oder sie die Anderen nicht sieht.

Auf der Grundlage dieser Beispiele möchte ich eine Hypothese aufstellen. Ein immer größerer Teil des Medienangebots wird von einer Norm bestimmt, die entscheidet, was wissenswert ist, worüber man zu lachen und worüber man traurig zu sein hat; die predigt, was Glück, Gerechtigkeit, Güte und Liebe sind. Diese Norm hat eine einengende Wirkung; andere Vorstellungen über jene Werte werden zur Seite geschoben.

Das Beispiel Jaars steht für eine Politisierung der Kunst. Unter Politisierung verstehe ich nicht, dass die Kunst ideologisch Stellung bezieht, Fragen der Tagespolitik aufgreift oder politische Entscheidungsprozesse beeinflusst. Bei der Politisierung handelt es sich vielmehr um einen Prozess, der sichtbar macht, was man im Unterschied zu *der Politik* als *das Politische* bezeichnet. *Das Politische* meint Voraussetzung und Grundlage der Politik, nämlich die Möglichkeiten von Menschen, sich und ihre Interessen in der Öffentlichkeit zu vertreten — in einer Öffentlichkeit, wohl gemerkt, die in unserer Gegenwart global ist. Alfredo Jaar aktualisiert *das Politische* insoweit, als sein Werk die Mechanismen bezeichnet, die bewirken, dass ein großer Teil der Menschheit außerhalb der Öffentlichkeit steht und darum in der Politik keine Vertreter hat.

Meine Hypothese bezieht sich auf die Beziehung zwischen diesen beiden Prozessen. Ich behaupte, dass die Gleichrichtung des Massen-Journalismus und die Politisierung der Kunst einander bedingen. Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter und behaupte, dass es sich bei der Gleichrichtung des Journalismus und der Politisierung der Kunst um zwei Seiten desselben historischen Prozesses handelt, eines Prozesses, den wir als Globalisierung der Kultur bezeichnen können. [...] Der Journalismus und die Künste scheinen sich demnach gegenläufig zu entwickeln — man könnte sogar behaupten, die Künste scheinen die blinden Flecken des Journalismus zu kompensieren. [...]

Es gibt Beispiele für Staaten, in denen direkte oder indirekte Zensur Presse und Medien an einer offenen Debatte und an der Vermittlung von Meinungen, Informationen und Erkenntnissen hindert, die die Macht unterhöhlen könnten. [...] Unerwünschte Gedanken und Erkenntnisse wurden in diesen Staaten in die bildende Kunst und die Literatur abgeleitet, deren ästhetische Formen es gestatteten, chiffrierte Informationen zu vermitteln und Probleme zu diskutieren, die öffentlich nicht aufgegriffen werden durften. So wurden gesellschaftliche Diskussionen auf die Bühne, in den Roman und die bildende Kunst verlegt, in ästhetische Genres, die sich vielstimmig und widersprüchlich zu äussern vermochten und darum gegen Eingriffe der Zensur teilweise gefeit waren.

Man sollte die Gleichrichtung des heutigen westlichen Journalismus jedoch nicht mit jener der Zensur in totalitären und absolutistischen Staaten vergleichen, auch wenn wir beobachten können, dass die Formen, die Richtung sowie die sprachlichen und narrativen Register im zeitgenössischen Journalismus häufig so eingeschränkt sind, dass sie die Darstellung einer Reihe von Erkenntnissen und Erfahrungen verhindern. Am stärksten ist hiervon der Fernsehjournalismus betroffen, dem einengende Formate und kurze Sendezeiten Analysen, Hintergrundbilder und eingehende Erklärungen häufig unmöglich machen. Beiträge dieser Art werden auf kleinere und großzügigere Medien wie das Reportagebuch, den Zeitschriftenessay, die Installation in der bildenden Kunst, den freien Dokumentarfilm verwiesen — Genres, die historisch gesehen einen ästhetischen Gestaltungswillen und einen Appell oder eine Perspektive voraussetzen, die subjektiv sind.

[...] Es geht, allgemein gesagt, um den Globalisierungsprozess, die Konflikte und die Verwirrung, die ihn begleiten, und vor allem um die riesigen Wanderbewegungen von den armen Gegenden der Welt zu den reichen. Die von der Kunst gewählte Annäherung an diesen Stoff unterscheidet sich von der des Journalismus nicht durch ihr subjektives Engagement, nicht durch ihre Lust am Experiment mit visuellen, cinematographischen oder sprachlichen Formen, sondern vor allem durch ihre Fähigkeit, in politischen und kulturellen Prozessen der Gegenwart verdrängte Aspekte aufzuspüren. Häufig gestaltet die Kunst Ereignisse, Probleme und Strukturen, die ein kritisches Licht auf die westliche Gesellschaft werfen, oder sie stellt diese wegen ihrer Verteidigung ihrer Privilegien zur Rede.

Der Künstler Felix Gonzales-Torres kritisierte einmal die naiv politisierende Kunst. Seine leicht überspitzt formulierte Frage lautete: »Brauchen wir wirklich eine Kunstgalerie, um Dinge zu erfahren, die wir in der Zeitung lesen oder bei CNN sehen können?« Der Sinn jener Kunst, die ich diskutiere, besteht darin, dass die Kunstgalerie uns eine Seite der politischen Sphäre vermittelt, über die wir in der Zeitung nichts lesen und über die wir bei CNN nichts sehen können. Es ist nicht selbstverständlich, dass die Kunst sich mit solchen Themen befasst, und noch weniger, dass sie sich als politisches oder ethisches Tribunal etabliert. Traditionell übernahm diese Rolle die vierte Macht im Staate, der Journalismus. Wenn diese Aufgabe in zunehmendem Maße die Kunst beschäftigt und wenn die Kunst dieser Aufgabe mit einem Engagement und Erfindungsreichtum nachgeht, die dem Journalismus derzeit fehlt, zeugt dies von jener Verschiebung, die ich meine.

[...] In einer Situation, in der der Journalismus von einer an Zensur grenzenden Standardisierung von Form und Inhalt geprägt wird, obliegt es der Kunst, eine Diskussion über die Zukunft der Gesellschaft anzuregen. In zunehmendem Maße ist es der Kunst auferlegt, *das Politische* darzustellen, das heißt die Bedingungen und die Folgen der aktuellen Politik, während der Journalismus in zunehmendem Maße *der Politik* dient: Er begnügt sich damit, Rituale der institutionalisierten Macht zu spiegeln und jene Ansichten zu vermitteln, die das Siegel der Autoritäten tragen. Während der Journalismus sich in einen Fürstenspiegel verwandelt, wandelt sich die Kunst zum Journalismus in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes: zur laufenden Chronik, die die gesellschaftlichen Prozesse durchleuchtet.

[...] Politische Werte, ethische Werte, existenziell Werte, Nachrichtenwerte, Schönheitswerte und menschliche Werte waren lange kulturspezi-



fisch. Sie ließen sich mit Maßstäben anderer Kulturen nicht messen. Der einzige Wert, den man miteinander tauschen konnte, war der Geldwert. Heute hingegen ist es möglich, beliebige Phänomene mit Maßstäben zu vergleichen, von denen es heißt, sie seien für alle Kulturen gültig. Das bedeutet nicht, dass diese Phänomene auf ihren Geldwert reduziert werden. Es bedeutet aber, dass sie derselben Logik unterworfen werden, die in der Geldwirtschaft gilt: Die nicht materiellen Güter des Menschen — Schulbildung, Nachrichteninformation, Güte, Dichtung, Heimatliebe und so weiter — werden in ihrer Relation zu einem allgemeinen Äquivalent bewertet. Und dies ist in meinen Augen die zutreffendste Bestimmung dessen, was die kulturelle Globalisierung ausmacht.

[...] Angesichts der neuen globalen Normen *entdecken* Menschen in Iran oder Quebec, dass sie eine kulturelle Identität besitzen, die sie mit Zähnen und Klauen verteidigen müssen. Sie ziehen sich auf ihre kulturelle Identität, auf ethnische Zugehörigkeit, religiöse Würde oder ihre Blutsbande zurück, wobei sie anführen, man könne ihre Werte nicht aus dem kulturellen Zusammenhang lösen und gemäß einem universellen Standard gleichmachen.

Alle künstlerische, intellektuelle und journalistische Arbeit wird heute im Kraftfeld zwischen diesen drei Tendenzen geleistet — der standardisierten Elitkultur, der kommerzialisierten Massenkultur und der zu Widerstand aufrufenden Lokaltradition. Das wichtigste von allem ist jedoch, dass die drei Tendenzen miteinander verflochten in jedem Land, an jedem Ort, in jedem Kunstwerk, ja in jedem Menschenleben gleichzeitig existieren. [...] Deswegen möchte ich eine vierte Tendenz postulieren, die davon gekennzeichnet ist, dass sie die Konflikte und Machtverhältnisse zwischen den drei Polen des Kulturlebens von heute ausdrücklich problematisiert — zwischen der globalen Massenkultur, der Eventkultur der Eliten und verschiedenen mehr oder weniger nationalistischen Kulturprojekten.

Die bislang stärkste Manifestation dieser vierten Tendenz war zuletzt die Kasseler *documenta 11*. Sie wurde getragen von Intellektuellen, Schriftstellern, Künstlern und Institutionen, die alle an der Nahtstelle von Fremdem und Einheimischem arbeiten und die Gestaltung *des Politischen* anstreben, die Voraussetzungen und die Grenzen einer Teilnahme an der politischen und kulturellen Öffentlichkeit von heute.

Zahlreiche moderne Theorien bemühen sich, den Platz zu benennen, an dem unterschiedliche kulturelle Einflüsse sich überkreuzen und neue kulturelle Identitäten hervorbringen. ... Man könnte ihn als Öffentlichkeit des Zwischenraumes bezeichnen — einer Öffentlichkeit, die Konflikte und Möglichkeiten der Globalisierung diskutiert und sich selbstständig damit auseinandersetzt, wer der *internationalen Gemeinschaft* hinzugerechnet und wer aus ihr herausgerechnet werden muss.

Die vierte Tendenz der kulturellen Globalisierung macht sich auf ästhetischem Gebiet und in der zeitgenössischen Kunst bemerkbar. In den Journalismus dringt sie hingegen selten vor. Tonangebender Journalismus und entsprechende Nachrichtenvermittlung sind abhängig von einem Weltbild, [in dem] Ereignisse und Menschen in ihrer Relation zu einem fiktiven nationalen oder globalen Zentrum bewertet [werden], zu einem imaginären Aussichtspunkt, von dem ein vorgeblich unparteiischer Beobachter den Lauf der Welt überblicken und dokumentieren kann. [...] Vielleicht erledigen stattdessen die Künste diese Aufgabe deshalb so erfolg-

reich, weil sie eine Perspektive an die Welt anlegen, die sich am Überschneidungspunkt der gegenläufigen Globalisierungsprozesse orientiert.

[...] Welche Erzählung maßgebend wird für die eigene Interpretation, wird selbstverständlich davon beeinflusst, an welcher Stelle eines welt-politischen Spannungsfeldes man sich befindet und ob man beispielsweise Araber oder Europäer ist. Dennoch scheinen die tonangebenden Kreise und die Medien im Westen davon auszugehen, ihre Interpretation sei die einzig denkbare. ... Der Welt nähert man sich mit begrifflichem Rüstzeug, sie ist kein Raum, in dem man lebt und in dem man geformt wird. Diese Einstellung setzt voraus, dass der Mensch zu Wohlstand und Sicherheit gelangt ist, so dass er nicht mehr unmittelbar in die Geschichte einbezogen ist, sondern sie von oben beobachten kann. ... Nach dieser Sichtweise ist es die Aufgabe des Journalisten, des Reporters und desjenigen, der die öffentliche Meinung beeinflussen kann, die Position des Übergeordneten und Außenstehenden einzunehmen — diese muss sogar vorausgesetzt werden, will er etwas über die Welt und den gerade stattfindenden Krieg aussagen.

Die Verallgemeinerung dieser Haltung gegen über der Welt hat dazu geführt, dass westliche Journalisten und Intellektuelle die Fähigkeit eingebüßt haben zu verstehen, dass ... der Mensch sich selbst als an einen bestimmten Körper und einen bestimmten Ort, an eine Gegenwart, gebunden versteht. Für einen solchen Menschen vollzieht sich die Geschichte nicht nur als Zusammenhang von Bedeutungen oder als Informationsfluß, sondern als Kraft, die auf ihn einwirkt und den Raum, in dem er lebt, verändert. ... Entsprechend dieser Begrenzung vollzieht sich die Berichterstattung über politische Ereignisse in den Medien. Die Beobachtung der Geschichte findet sozusagen von einem Zuschauerplatz statt. Andererseits ist das Ästhetische stets an die konkrete menschliche Erfahrung gebunden. ... Kunst [geht] mit sinnlicher Erfahrung einher, sie [ist] eine Gestaltung des Sehens, Hörens, Fühlens, ja sogar des Riechens. Hierin liegt eine weitere Ursache dafür, dass die gegenwärtige Kunst uns eine Ahnung von den politischen Auswirkungen des Globalisierungsprozesses zu vermitteln vermag, die über die allgemeinen Überblicke, wie sie Journalisten und Statistiker erstellen, hinausgehen.

[...] Die Kunst, die Literatur, der Film entwickeln jene Darstellungsmethoden, die später von Journalismus und Massenmedien institutionalisiert und instrumentalisiert werden. Für die Entwicklung journalistischer Genres aus Literatur, Kunst und Film gibt es einige interessante Beispiele. Der realistische und naturalistische Roman des 19. Jahrhunderts nimmt die Dokumentarreportage der Zeitungen vorweg, die Filmavantgarde der Moderne entwickelt jene Montagetechniken, die später im Fernsehen Standard werden; die dialogische Struktur des Dramas und des philosophischen Romans beeinflusst die Interviewform des Journalismus; das Pressephoto entlehnt seine Vorbilder bei der Ikonographie der Malerei; die fließende Erzählperspektive kommt zur Anwendung in der investigative Reportage in Presse, Funk und Fernsehen. [...] Das dokumentarische Genre, das allen Kriterien des Journalismus bezüglich Wahrheit und Sachlichkeit zu entsprechen versucht, ist aus freien Experimenten der künstlerischen Avantgarde mit Bildern und Erzähltechniken entstanden. [...]

Aller Journalismus — wie auch jedes andere Genre und Medium, das mit verifizierbaren Wahrheitsansprüchen auftritt — tendiert zu einem ideologischen Verkalkungsprozeß. Der Journalismus verwandelt sich in ein

Instrument, das letztlich ein vorliegendes Bild der Wirklichkeit festigt (schlimmstenfalls die berüchtigte *öffentliche Lüge*). Der Journalismus kann dies nur vermeiden, indem er sich von der Fähigkeit der verschiedenen Kunstarten zum Bruch mit Klischees, toter Sprache und abgegriffenen Codes beeinflussen lässt. Die Ästhetik scheint für den Journalismus der Impfstoff gegen die Gleichrichtung zu sein, sie hindert ihn daran, in eine hohle, wenn auch unterhaltsame Wiederholung von Gesten der Macht zu verfallen.

Gegenwärtig befinden wir uns mitten in diesem Immunisierungsprozess. Literatur und Film werden politisiert, was bedeutet, dass sie auf neue Konfliktbereiche und Gestaltungsformen hinweisen, die vermutlich den Journalismus von morgen prägen werden. Dies ist ein notwendiger Prozess, wenn auch weniger für das Überleben der Kunst oder des Journalismus als vielmehr für das der Gesellschaft: Demokratie setzt die Existenz von Medien voraus, die die Wirklichkeit unparteiisch und glaubwürdig wiedergeben.

# Was ist Dokumentarismus?

**W**ährend der ersten Tage der Invasion des Irak 2003 strahlte der Nachrichtensender CNN ein merkwürdiges Dokument aus. Ein Korrespondent saß auf einem gepanzerten Armeefahrzeug und hielt eine Handykamera aus dem Fenster. Die Bilder dieser Kamera wurden direkt übertragen — live aus dem Krieg. Der Korrespondent war euphorisch. Er jubelte: *Solche Bilder haben Sie noch nie zuvor gesehen!* In der Tat — Auf den Bildern war kaum etwas zu sehen. Wegen mangelnder Auflösung sahen sie aus wie grüngraue Farbflächen, die sich langsam über den Bildschirm schoben. Sie ähnelten entfernt einem militärischen Tarnanstrich. Abstrakte Kompositionen, deren Ähnlichkeit mit dem, was sie darstellen sollten, nur noch zu erraten war.

Sind diese Bilder dokumentarisch? Wenn wir gängige Definitionen des Dokumentarischen zu Rat ziehen: Nein. Es gibt keine Ähnlichkeit zwischen der Wirklichkeit und ihren Bildern, und ob sie auf objektive Weise dargestellt wird, können wir gar nicht erst beurteilen. Aber eins ist klar: Sie wirken trotzdem echt. Dass sie von vielen Zuschauern für dokumentarisch gehalten werden, steht außer Zweifel. Ihre Aura der Authentizität entsteht gerade dadurch, dass nichts auf ihnen zu erkennen ist. Aber warum?

Die Antwort liegt in ihrer Unschärfe. Diese Unschärfe verleiht den Bildern nicht nur das begehrte Gefühl der Echtheit; bei genauerem Hinsehen ist sie auch sehr aufschlussreich. Denn dieser Bildtypus ist mittlerweile allgegenwärtig. Wir sind umgeben von groben und zunehmend abstrakten *dokumentarischen* Bildern, wackligen, dunklen oder unscharfen Gebilden, die kaum etwas zeigen außer ihrer eigenen Aufregung. Je direkter, je unmittelbarer sie sich geben, desto weniger ist meistens auf ihnen zu sehen. Sie evokieren eine Situation der permanenten Ausnahme und einer dauerhaften Krise, einen Zustand erhöhter Spannung und Wachsamkeit. Je näher wir der Realität zu kommen scheinen, desto unschärfer und verwackelter wird sie. Nennen

wir dieses Phänomen: die Unschärfeleration des modernen Dokumentarismus.

## UNGEWISSE BILDER

Natürlich wird die Ungewissheit der CNN-Bilder auch durch die Bedingungen beeinflusst, unter denen sie entstanden sind: die berühmterbüchtigte Einbettung der Korrespondenten in die Truppenteile, über die sie berichten sollten. Diese Einbettung kann nur als freiwillige Voreingenommenheit bezeichnet werden, oder vielleicht als Blindheit mit Vorsatz. Aber anstatt uns empört davon abzugrenzen, sollten wir zugeben, dass dies eine viel allgemeinere Situation ist, als wir uns dies eingestehen wollen. Post-strukturalistische Theoreme haben uns wiederholt gelehrt, dass wir alle in die Realität des globalen Kapitalismus eingebettet sind und dass kein Refugium der Unschuld außerhalb dieses Raumes existiert. Wir sind sozusagen längst ins Fernsehen eingebettet, und die körnigen Bilder, mit denen wir leben, haben sich wie eine leuchtende Staubschicht auf die Welt niedergesenkt und sind von ihr ununterscheidbar geworden.

Dies wird auch durch jenes militärische Tarnmuster bestätigt, dem die abstrakten CNN-Bilder ähneln: das *digitale* Muster der US-Marine-Uniformen, das aus grobkörnigen Pixeln zusammengesetzt ist. Es passt sich nicht an eine reale Umgebung an, sondern an ein Videobild. Im Krieg ist die reale Umgebung mit ihrem Videobild verschmolzen; es ist unklar, wo die eine anfängt und das andere aufhört. Und wenn jemand sich an eine reale Umgebung anpassen will, muss er oder sie sich eben als Videobild tarnen — genauer gesagt: als ein unscharfes.

Das Unschärfeprinzip zeigt uns also viel mehr, als dies auf den ersten Blick der Fall zu sein schien. Denn es macht deutlich, dass die Unterscheidung zwischen der Welt und dem Bild, dem Ereignis und seinem Abbild, zwischen Beobachter und Beobachtetem zunehmend verwischt wird.

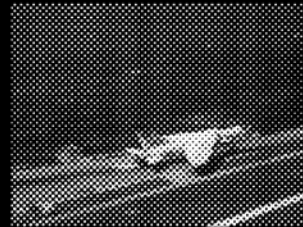
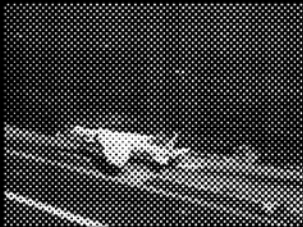
Traditionell war das Dokumentarische das Bild der Welt: Jetzt ist es eher die Welt als Bild. Aber die Unschärfe dieser dokumentarischen Bilder weist uns auch auf etwas anderes hin — auf die Unschärfe des Begriffs des Dokumentarischen. Je genauer wir versuchen, das Wesen des Dokumentarischen festzuhalten, desto mehr entzieht es sich in den Nebel vager Begrifflichkeiten. Diese Terminologie — Worte wie Wahrheit, Objektivität, Realität — ist ebenso unscharf wie das Tarnmuster der US-Marines. Ihre Haupteigenschaft ist der Mangel einer verbindlichen Definition.

Nicht nur die dokumentarischen Bilder sind heute unscharf — auch die Begriffe, die sie beschreiben sollen, sind weit davon entfernt, klar zu sein: Sie sind mehrdeutig, umstritten, und riskant. Die Metaphysikkritik des 20. Jahrhunderts hat uns gelehrt, dass Realität, Wahr-

## NICHTS ALS DIE WAHRHEIT

Nun ist der Zweifel an dokumentarischen Bildern nichts Neues, sondern er begleitet sie seit ihrer Entstehung. Schon immer wurde ihr Anspruch auf die Darstellung von Wirklichkeit beargwöhnt, dekonstruiert oder als überheblich bezeichnet. Unser Verhältnis zu dokumentarischen Behauptungen stellt seit jeher eine Art uneingestandener Zwickmühle dar: Es schwankt zwischen Glauben und Ungläubigkeit, zwischen Vertrauen und Misstrauen, Hoffnung und Enttäuschung.

Dies ist auch der Grund, warum die dokumentarische Form seit jeher genuin philosophische Probleme aufwirft. Wie dokumentarische Formen Wirklichkeit abbilden bzw. ob sie dazu überhaupt in der Lage sind, ist unter Theoretik-



heit und andere Grundbegriffe, auf denen Definitionen des Dokumentarischen beruhen, etwa so stabil sind wie eine aufgewühlte Wasseroberfläche. Und dementsprechend schwankend ist auch unser Verständnis des Dokumentarischen.

Bevor wir aber in Ungewissheit und Ambivalenz versinken, sollten wir eine ganz altmodische cartesianische Wendung versuchen. Denn inmitten all dieser Verwirrung ist unsere Ungewissheit das Einzige, worauf wir uns felsenfest verlassen können.

Wir wissen, dass unser Wissen über Dokumentarismus ungewiss ist. Und permanente Ungewissheit stellt auch nahezu unweigerlich unsere Reaktion auf dokumentarische Bilder dar. Der dauerhafte Zweifel, die nagende Unsicherheit darüber, ob das, was wir sehen, wahr, realitätsgetreu oder faktisch ist, begleiten dokumentarische Bilder wie ihr Schatten. Dieser Zweifel ist kein Mangel, der verschämt verborgen werden muss, sondern die Haupteigenschaft zeitgenössischer dokumentarischer Bilder. In der Ära allgemeiner Ungewissheit können wir eines mit Gewissheit über sie sagen: Wir zweifeln immer schon, ob sie wahr sind.

kern des Dokumentarischen chronisch umstritten. Mit drastischen Worten hat Brian Winston die Debatten um die Definition dokumentarischer Wahrheit auch als *Battlefields of Epistemology* bezeichnet. Die Schlachten, die auf diesem Feld ausgetragen werden, verlaufen zwischen relativ festgefahrenen Fronten. Die Hauptfront verläuft zwischen den Vertretern des Realismus und jenen des Konstruktivismus. Während die einen glauben, dass dokumentarische Formen natürliche Fakten abbilden, begreifen die anderen sie als soziale Konstruktionen.

Anhänger des Realismus glauben, dass die dokumentarische Form das wahrheitsgetreu wiedergibt, was wir mit unseren eigenen Augen sehen können — also den Augenschein einer ebenso evidenten wie objektiven Realität. Für einen Realisten wie den Filmtheoretiker André Bazin ist das fotografische Bild an sich objektiv. Die Kamera ersetzt das Auge; somit können wir der Kamera ebenso trauen wie unseren eigenen Augen. Kino und Fotografie werden in der Sicht der Realisten zu Fangnetzen der Wahrheit verklärt, zu objektiven Verlängerungen des menschlichen Wahrnehmungsapparats, der sich auf diese Weise die Welt untertan macht.

Ein Vorkommnis wie die CNN-Sendung wäre für Realisten nichts als eine technische Unpässlichkeit, die bald von einem übermächtigen Fortschritt behoben werden wird.

Konstruktivisten hingegen vertreten die Position, dass dokumentarische Evidenz innerhalb eines hochkodifizierten Systems entsteht und nichts weniger als objektiv ist. Nicht nur die Darstellung der Realität, auch der Begriff der Realität selbst wird als ideologisch verstanden, als opportunistische Konstruktion. In anderen Begrifflichkeiten hat Michel Foucault dieses Kalkül beschrieben: als Politik der Wahrheit. Die Wahrheit ist also ein Produkt, das nach bestimmten Konventionen hergestellt wird. Die dokumentarische Form bildet demnach nicht die Realität ab, sondern vor allem ihren eigenen Willen zur Macht. Nun ist diese Methode meilenweit entfernt von jener, einfach eine Handykamera auf ein Ereignis zu richten und darauf zu vertrauen, dass dessen Realität automatisch in die so entstehenden Bilder aufgesogen wird. Stattdessen wird Konstruktivisten zufolge die dokumentarische Realität ebenso durch blanke Macht erzeugt wie die Realität des Irak durch die einmarschierenden amerikanischen Bodentruppen.

Aber sowohl der Standpunkt der Realisten als auch der der Konstruktivisten sind leicht zu widerlegen. Während die Realisten an ein Kameraobjektiv glauben, das sich schon allzu oft als Kamerasubjektiv herausgestellt und treuherzig die abscheulichsten Propagandabeauptungen als Wahrheit ausgegeben hat, treiben die Konstruktivisten ihre Skepsis so weit, dass sie die Abbildbarkeit von Realität schlechthin bestreiten und zwischen Wahrheit und Falschheit keinen grundsätzlichen Unterschied mehr wahrnehmen können. Und während die Position der Realisten vielleicht naiv genannt werden kann, läuft im Gegenzug die Position der Konstruktivisten Gefahr, in einen haltlosen und zynischen Relativismus abzugleiten. Zu bestreiten, dass Bilder Realität abbilden können, heißt auch, Revisionisten und Geschichtsfälschern aller Art Tür und Tor zu öffnen. An dem einen Extrem dokumentarischer Theorie befindet sich die Skylla eines naiven und technikgläubigen Positivismus, dem zufolge die Wirklichkeit automatisch von der Kamera registriert wird und Fragen der Wahrhaftigkeit sich kaum stellen. Auf der anderen Seite hingegen lauert die Charybdis einer Hölle des Relativismus, in der Fakten keinen anderen Stellenwert haben als unverhohlene

Lügen. Weder die eine noch die andere Strömung sind also in der Lage, überzeugend zu beschreiben, warum dokumentarische Bilder eigentlich dokumentarisch sind.

## IST DIES WIRKLICH WAHR?

Was aber sagt uns dieses Dilemma? Es sagt uns, dass es nicht darum geht, im traditionellen Streit der theoretischen Lager Partei zu ergreifen, sondern vielmehr darum, die Dringlichkeit des Problems anzuerkennen — zumal in einer Epoche, in der das Schwanken zwischen Glauben und Misstrauen, wie das Eingangsbeispiel zeigt, in die Bilder selbst integriert wird. Die ständige Unsicherheit darüber, ob dokumentarische Wahrheit möglich ist oder ob sie von vornherein verworfen werden muss, der ständige Zweifel, ob das, was wir sehen, auch mit der Wirklichkeit übereinstimmt, stellen keinen Mangel dar, der verleugnet werden muss, sondern im Gegenteil das entscheidende Charakteristikum dokumentarischer Formen. Ihr Merkmal ist die oft unterschwellige, aber trotzdem nagende Verunsicherung, die sie erzeugen, und mit ihr die Frage: Ist dies wirklich wahr?

Diese Definition des Dokumentarischen ist jedoch, wie oben angedeutet, nicht von ihrem historischen Umfeld abzulösen. Denn der Zweifel an der dokumentarischen Wahrheit entfaltet sich nicht autonom, sondern im Kontext der mächtigen Ökonomien der Verunsicherung, die nicht nur der Gegenwart, sondern auch weiten Teilen des 20. Jahrhunderts ihren Stempel aufdrücken. Virulent wird er durch das allgegenwärtige Bewusstsein der Manipulierbarkeit ebenso wie durch die Ersetzung klassischer Öffentlichkeiten durch privatisierte Themenparks. Globalisierung und Transnationalisierung der Medienlandschaft erhöhen den Verwertungsdruck und die Kommerzialisierung dokumentarischer Formen. Gleichzeitig erschaffen sie parallele Universen, in denen widersprüchliche Wahrheiten ungehindert nebeneinanderher existieren können. Je schneller, je ungehinderter sich einzelne Bilder verbreiten können, desto mehr wachsen auch Paranoia und Verschwörungstheorien. Je mehr Bilder über Internet oder Kanäle wie Youtube zugänglich werden, desto umstrittener ist ihre Glaubwürdigkeit. Der Zweifel wird durch die Lockerung journalistischer Standards motiviert, ebenso wie durch eine allgemeine postmoderne Skepsis. Wie am Beispiel des Bildes von der Irak-Invasion deutlich wird, reagiert die dokumentarische Bildpro-

duktion auf diese Bedingungen, indem sie den Zweifel teilweise in Form besagter Unschärfere-lation in die Bilder selbst integriert: Je näher am Ereignis sie zu sein scheinen, desto unklarer und nebulöser werden sie.

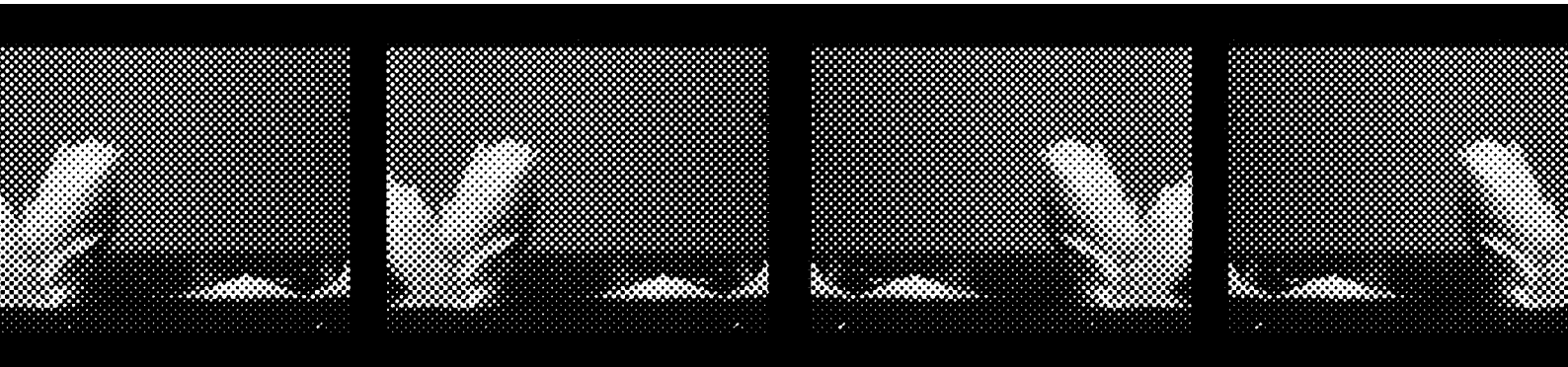
## DIE MACHT DES ZWEIFELS

An diesem Punkt stoßen wir jedoch auf ein Paradox: Der Zweifel an ihren Wahrheitsansprüchen macht dokumentarische Bilder nicht schwächer, sondern stärker. Die dokumentarische Artikulation ist heute potenter denn je zuvor. Informationen ob sie nun wahr sind oder nicht — lösen Kriege, Börsenkräche, Pogrome ebenso wie weltweite Hilfsaktionen aus. Sie sind weltweit und rund um die Uhr verfügbar, sie verwandeln Dauer in real time, Distanz in Intimität, Ignoranz in trügerisches Bescheidwissen. Sie mobilisieren die Menge, sie verwandeln Menschen in Feinde und Freunde.

Im Zeitalter der digitalen Reproduktion wirken dokumentarische Formen nicht nur auf individueller Ebene ungeheuer emotionalisierend —

gekommenen, vom Freudenrausch der Sieger bis zur Verzweiflung der Erniedrigten: die dokumentarische Form verheißt nicht nur die Vermittlung von Informationen, sondern auch die Teilhabe an starken und vor allem authentischen Gefühlen. In der Verschiebung vom dokumentarischen Sehen zum dokumentarischen Fühlen, vom distanzierenden Blick zum intensiven Erlebnis wird die Realität zum Event. Damit verändert sich auch die Funktion dokumentarischer Bilder. Sollte das dokumentarische Bild als Abbild der Realität zu deren Beherrschbarkeit beitragen, erhöht das dokumentarische Bild als Event ihre Genießbarkeit. Während Information, Nüchternheit und Nützlichkeit den Wert dokumentarischer Bilder in der Öffentlichkeit des Nationalstaats ausmachten, sind Intensität und schnelle Verwertbarkeit dokumentarischer Bilder Bedingung ihrer Zirkulation in globalen Bilderwelten.

Dokumentarische Formen transportieren, regulieren und verwalten ein gigantisches emotionales Potenzial, das von ihnen teils in Schach



sie stellen auch einen wichtigen Bestandteil zeitgenössischer Ökonomien des Affekts dar. Das Bedürfnis nach objektiver, institutionell garantierter, wenn nicht gar wissenschaftlich inspirierter Seriosität, die die Glaubwürdigkeit dokumentarischer Formen ausmachte, wird sukzessive durch das Begehren nach Intensität ersetzt. In den allgegenwärtigen Strömen der Informationsgesellschaften wird das Argument durch die Identifikation verdrängt, durch komprimierte Botschaften und Affekte, die immer stärker in die Ereignisse selbst verstrickt sind. Ausgerechnet das dokumentarische Material, das staubtrocken zu sein scheint, verwandt den notorisch kühlen Verfahren der Jurisprudenz oder der Wissenschaft, erweist sich durch den mittlerweile institutionalisierten Zweifel als Umschlagplatz ebenso intensiver wie widersprüchlicher Emotionen. Von Todesangst bis zur erleichterten Identifikation mit den Davon-

gehalten, teils explosiv freigesetzt wird. Sie bringen uns das Ferne so nah, dass es direkt unter die Haut geht, und entfremden uns umgekehrt vom Naheliegendsten. Sie intensivieren ein allgemeines Gefühl der Angst, das mehr und mehr zum politischen Instrument wird. Wie Brian Massumi gezeigt hat, richtet sich Macht jetzt direkt auf unsere Gefühle. Das Fernsehen im Zeitalter des Terrors erzeugt, so Massumi, *vernetzte Nervosität*. Auch die CNN-Bilder folgen dieser Logik: Es geht nicht mehr um Information, die durch klare und sichtbare Bilder vermittelt werden könnte. Sondern eher um jene Mischung aus Panik und Erregung, die durch das bloße Gefühl, dabei zu sein, entsteht.

In diesem affektiven Modus erzeugen die dokumentarischen Formen falsche Intimität, ja sogar falsche Gegenwart. Sie machen uns mit der Welt vertraut, gewähren aber keine Möglichkeit, an

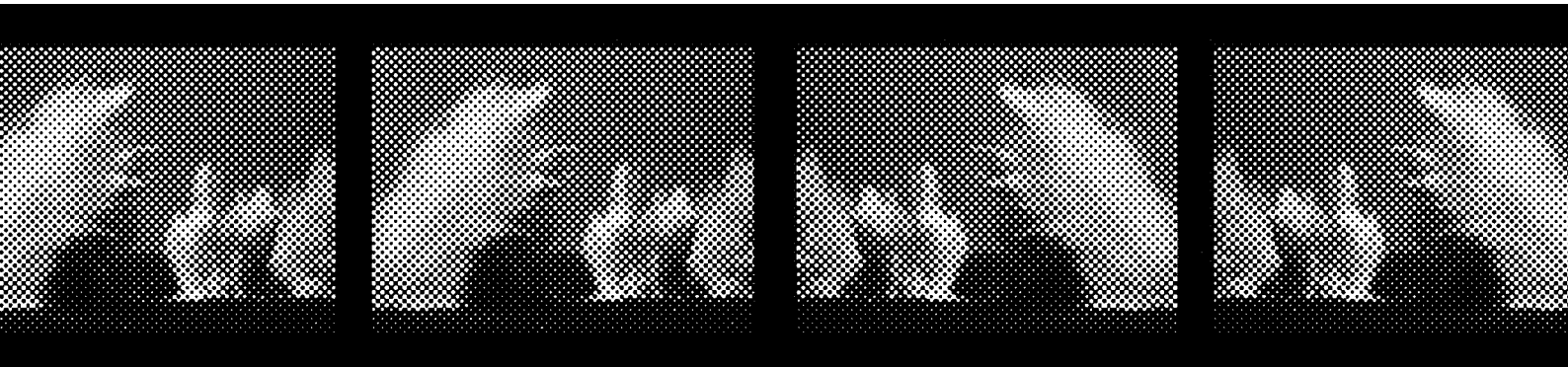
ihr teilzunehmen. Sie zeigen uns Differenz und entfesseln gleichzeitig Feindseligkeit. Ihre Schockeffekte werden dadurch verstärkt, dass sie Horror und Ungläubigkeit ebenso auslösen können wie unendliche Erleichterung und Befriedigung. Der Zweifel an der Wahrheit dokumentarischer Behauptungen fügt sich in die Reihe dieser emotionalen Stimulanzien ein. Gerade ihre aufgeregte Unschärfe, und nicht ihre Klarheit, verleiht ihnen eine paradoxe Macht über Menschen.

## DOKUMENTARISCHE WAHRHEIT

Dies heißt jedoch keineswegs, dass wir uns über dokumentarische Wahrheit heute keine Gedanken mehr machen müssen. Dass kein Mensch genau weiß, wie sie definiert ist, ist angesichts ihrer Auswirkungen Nebensache. Paradoerweise ist sie gerade, weil niemand mehr ungebrochen an sie glaubt, so mächtig. Die Verunsicherung, die sie provoziert, ist zentraler Bestandteil einer allgemeinen Unsicherheit,

rischen Gewackel des CNN-Bildes ausdrückt, ist die generelle Intransparenz und Verunsicherung einer ganzen Epoche. Die abstrakten Pixel, die über den Fernsehschirm wabern, sind der kristallklare Ausdruck einer Zeit, in der der Zusammenhang der Bilder mit den Dingen fragwürdig geworden ist und unter Generalverdacht steht. Sie dokumentieren die Ungewissheit der Repräsentation ebenso sehr wie ein Stadium der Visualität, das durch mehr und mehr Bilder definiert wird, auf denen weniger und weniger zu sehen ist.

Ausdruck statt Repräsentation — auf dieser Ebene geben die CNN-Bilder ihre Wahrheit preis. Auf der Ebene der Form erweist sich die Wahrheit dieser Bilder: Die Form ihrer Konstruktion stellt das reale Abbild ihrer Bedingungen dar. Ihr Inhalt kann mit der Realität übereinstimmen oder auch nicht — der Zweifel daran wird niemals völlig auszuräumen sein. Seine Form aber wird unweigerlich die Wahrheit sagen, und zwar über den Kontext des Bildes selbst, seine Herstellung und deren Bedin-



die immer stärker um sich greift. Die Konsequenzen dieser Unsicherheit sind allgegenwärtig: Sie manifestieren sich in Form von militärischen Interventionen, Massenhysterien, globalen Kampagnen, ja ganzen Weltbilder, die innerhalb von Tagen Bedeutung erlangen können.

Insofern verschiebt sich die Frage dokumentarischer Wahrheit. Denn sie betrifft nicht nur länger das Problem, ob dokumentarische Bilder mit der Wirklichkeit übereinstimmen oder nicht. Die Frage korrekter Repräsentation ist für den abstrakten Dokumentarismus von CNN zweitrangig. Diese Bilder repräsentieren nichts zumindest nichts Erkennbares mehr. Ihre Wahrheit liegt jedoch in ihrem Ausdruck. Sie sind lebhafter und akkurater Ausdruck jener Ungewissheit, die nicht nur die zeitgenössische dokumentarische Produktion beherrscht, sondern die Welt der Gegenwart schlechthin. Was sich im hyste-

gen. Die Art, in der sich die Realität in die Form einprägt, ist mimetisch, unvermeidbar und somit unhintergebar.

## PERSPEKTIVE DER KRITIK

Das dokumentarische Bild repräsentiert vielleicht. Es vergegenwärtigt jedoch auf jeden Fall seinen eigenen Kontext: Es bringt ihn zum Ausdruck. Inmitten aller Verunsicherung können wir dies mit Gewissheit über dokumentarische Formen sagen. Aber viele Fragen bleiben offen. Die Bedeutung des Begriffs der Kritik etwa, der mit dokumentarischen Bildern historisch eine Art uneingestandener Symbiose eingegangen war, hat sich dramatisch geändert. Kritisch (oder genauer: critical) bezeichnet derzeit in Großbritannien die höchste Gefahrenstufe: einen Zeitpunkt, an dem ein terroristischer Angriff unmittelbar bevorsteht. Was bedeutet



dieser drastische Wandel des Begriffs der Kritik für kritische Bilder? Wie können sie mit dieser Bedeutungsveränderung Schritt halten?

Oder anders gefragt: Wie kann eine dokumentarische Distanz zurückgewonnen werden, die den Blick auf die Welt wieder freigibt? Wo soll der Standpunkt einer solchen Aufnahme sein, wenn wir schon immer alle in die Macht der Bilder eingebettet sind? Eine solche Distanz kann nicht räumlich definiert sein. Sie muss ethisch und politisch gedacht werden, aus einer zeitlichen Perspektive. Nur aus der Perspektive der Zukunft können wir eine kritische Distanz zurückerlangen, einer Zukunft, die Bilder aus der Verwicklung in Herrschaft entlässt. In diesem Sinne darf kritischer Dokumentarismus nicht das zeigen, was vorhanden ist — die Einbettung in jene Verhältnisse, die wir Realität nennen. Denn aus dieser Perspektive ist nur jenes Bild wirklich dokumentarisch, das zeigt, was noch gar nicht existiert und vielleicht einmal kommen kann.

---

# Aesthetic Journalism: Acts of Witnessing, Practices of Participation

The relationship between journalism and art is a difficult territory to chart. What I call aesthetic journalism involves artistic practices in the form of investigation of social, cultural or political circumstances. Its research outcomes take shape in the art context, rather than through media channels. Press and broadcast news are realms in which our concept of truth takes form. Visual art, on the other hand, is increasingly present in the communication of urgencies; hence, the hypotheses about the idea of truth shifting from the sphere of news media to the territory of art, moving out from the private realm (of the object, the person who produces or consumes it, the meaning carried through the object) to enter the public sphere (the issue at stake, the process undertaken, the distribution of knowledge). This attitude sets a new *horizon* of sense, bringing the matter outside the established traditions of formalism (for art) and reporting (for journalism). Albert Einstein reportedly stated that we cannot solve our problems at the same level of thinking that generated them. With art and journalism, if we open up and re-think our conception of traditional information formats, allowing imagination and open-endedness, we might perceive things in ways we remain unaware of. In this sense, while journalism reports, and fiction reveals, aesthetic journalism does both.

In aesthetically approaching events in contemporary life, what appears to be real, true or verifiable cannot be detached from the system of representation adopted. What can we initiate with elements of reality brought into art? Is a witness account — which involves time and participation — a viable substitute for a reporting position? A witnessing experience is centred on the issue of time. Art is one of the few realms in which time is still a negotiable term. The fundamental difference between a journalistic work that *reports* and one that *witnesses* is in the approach of the producer to the mode of a revelation that exposes and represents facts without anesthetizing them. This line of thought makes evident the paradox of mainstream journalism covering complex issues with twenty-second soundbites, in order to make them digestible for an audience.

In an ideal system of representation, the spectator adds subjective meaning to the images and sounds proposed, and in this way overcomes the immediacy of the report (the bodily impression created by the senses). The viewer grasps a fragment of things and from there builds upon this, engaging their own perception, producing little actions, being aware of the impulses that provoke them, not imposed from the outside, but generated from within. In our daily digest of representations via TV and newspapers, however, this does not happen: the current trend of event reporting is problematic because it renders no space for critical distance. This concern is no new thing for media critique, yet is vaguely perceived when it comes to journalistic art. More than ever, we need a witness attitude in art, for it might inspire a witness attitude in journalism: a kind of knowledge looking beyond what is immediately visible, a latency, so to speak, an imagina-

tive reading of what is not directly accessible to the senses. Witnessing is not reporting: it implies a plurality of points of view, and the passage of time, which is not permissible in the current media news environment. Artists and art institutions, instead, can produce works over a span of months rather than minutes, and can adapt their agenda (because they have time) to the witness approach. This way, it creates the time to add idea upon idea, returning in several steps to the same subject, and allowing the space to think, digest and re-work what has been the object of investigation.

Cultural producers could use the passage of time by applying an attentive eye to current and manifest aspects of the matter analysed, but also to the historical background that produced it, to what is concealed to the eye and to its possible or imaginary development. To pursue an aesthetic approach in a journalistic representation can reveal aspects of reality otherwise buried beneath real-time coverage of occurrences. It takes time to decide how to (and if to) relate to all aspects of a situation and the people and stories told in the work. It takes also time to assess what could be true or false, right or wrong, and ultimately to decide where one — as a viewer — stands in relation to ethical and aesthetic issues. It is a matter of adding knowledge, linking what we already know with what we do not know and putting the new in sequence with other knowledge. Two aspects are equally important: for the author not to be forced to adapt to the speed of the news industry, and for the spectator not to be required to accept or refuse it on the spot. Come and go in front of a representation at one's leisure, be irreverent to the format of the reproduction of things, take time to make sense of what is presented — all these opportunities must be kept alive in artistic practice, to eventually expand back into traditional journalism and other news formats. De facto, the journalist is an artist, despite the completely different timeframe in which they work. In these terms, aesthetic journalism is a given fact, not a supposition. It just needs to be timed.

The representation of objects and situations from many angles, on the same canvas or in a film scene, introduced the elements of time passing, which became a fundamental element of our age: the (often controversial) principle of simultaneity, which goes beyond its time-element. The World Wide Web and real-time transmission depend on this principle of organisation, in which it is not the simultaneity with the real that is important, nor its speed rate, but the development of an *essence* of reality that works at the level of imagination. This idea of simultaneity, and of the participation of the final user in the production of meaning, was further theorized at the beginning of the 1960s. *THE POETICS OF THE OPEN WORK* by Eco provides not only the general idea of *performativity* by the reader, which results in the completion of the work by the gaze of the spectator; it gives also the theoretical framework for the use of documentary, reportage and lecture in artistic practice. In a passage of the essay, Eco gives the example of the dictionary: “Now, a dictionary clearly presents us with thousands upon thousands of words which we could freely use to compose poetry, essays on physics, anonymous letters, or grocery lists. In this sense the dictionary is clearly open to the reconstitution of its raw material in any way that the manipulator wishes. But this does not make it a ‘work’. The ‘openness’ and dynamism of an artistic work consists in factors which make it susceptible to a whole range of interpretation.”

62–63, *Eco Umberto (1979)*

For Eco, these factors are the mechanisms of interaction set by the artists during the creation process, and by the audience during the reception process, in a mutual exchange that gives meaning to the work. The interpretation is to be understood as a productive process: reading a text, or watching a video, means essentially to produce another text or video. This combination of points of view is what we call interactivity. What counts is the position of perennial re-work, research and reading of things, avoiding what we could call *the statement of reality*; it requires us to suspend our notion of *the experienced* as something fixed and immutable. This attitude does not create fiction, but changes the mode of reading a work. This goes hand in hand with the disappearance of art as a distinct autonomous and coded (with specific media and tools) practice, and with the idea of interactivity explored above. The facts themselves are artworks, precisely because they are processes. What we are is attributed by others; what we see, by ourselves. That is also why I call this new mode of journalism *aesthetic*: it happens when we take facts as artworks and artworks as aesthetic facts. In fact, to ground the idea of *reality* in its reception rather than its representation is one way to retain the ability to build our own *truth claim* for what is represented, instead of the material making such claims for itself.

Could aesthetic journalism be the next *horizon* of meaning? I do not know, and cannot claim such a thing. What I have done, rather, is to sketch an articulation of the relationship between artistic and information activities; not to construct a theory, but to instigate responses; not to freeze art into concepts, but to find possible ways of working. Hence, in my view, the necessity to expand access to aesthetic journalism by acting upon both art and journalism, broadening their respective practice to the point of including other formats as agents of change. Potentially, the term *media worker* could be used not only for journalists, TV or internet producers (the so-called content providers) but also for artists, performers, storytellers and poets. Producers who include in their work possibilities such as the use of imagination, open-ended meaning and the individual interpretation of documents can expand fruitfully the journalistic attitude. Aesthetic journalism works by combining documents and imagination: the necessity of the former and the desire of the latter, since desirability is almost an antidote to the often senseless accumulation of information. This would counter the attempt to be objective at all costs, and would not discard creativity in favor of neutrality. It is useful to remember that creating fiction does not mean telling fancy stories; it means undoing the connections between things, signs and images which constitute what we intend as reality.

Whether or not this aesthetic approach will be the essential feature of our understanding of the world, only time will tell. In any case, it could provoke a state, or perhaps more a process, of *sustained curiosity*, and in turn change me, as user of information, through an attempt to comprehend what I am curious about and therefore unaware of. I see aesthetic journalism as an instrument with which to render sharper and more persistent my curiosity, and make more visible the contours of reality.