media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Cornelia Lund

Eva Hohenberger/Katrin Mundt (Hg.): Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst

2017

https://doi.org/10.25969/mediarep/15522

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Lund, Cornelia: Eva Hohenberger/Katrin Mundt (Hg.): Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst. In: *[rezens.tfm]* (2017), Nr. 1. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/15522.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r355

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Rezension zu

Eva Hohenberger/Katrin Mundt (Hg.): Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst.

Berlin: Vorwerk 8 2016. (Reihe: Texte zum Dokumentarfilm 18). ISBN: 978-3-940384-80-5. 240 S. Preis: € 24,00

von **Cornelia Lund**

In der Folge des sogenannten documentary turn haben seit den 1990er Jahren dokumentarische Praktiken verstärkt Einzug gehalten in den Kunstkontext. Dokumentarische Arbeiten in verschiedenen Medien und künstlerischen Praktiken wie Fotografie, Bewegtbild, Performance oder Installation sind im zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb nahezu omnipräsent, wobei es durchaus Grenzgänger und Brückenschläge zwischen diesem neuen Feld dokumentarischer Praktiken und dem traditionellen Dokumentarfilm gibt. Dass dieser Austausch auch diskursiv nicht unproblematisch und häufig von Missverständnissen geprägt ist, hat Eva Hohenberger und Katrin Mundt unter anderem dazu veranlasst, mit einem Sammelband die neue Verortung des Dokumentarischen zwischen Kino und Kunst für beide Diskurswelten zugänglicher zu machen.

Das Anliegen, die kommunikative Kluft zu überbrücken, wird bereits von den beiden Herausgeberinnen mit Hohenberger als Filmwissenschaftlerin und Mundt als Grenzgängerin zwischen den Bereichen mit Wahlheimat im Kunstkontext repräsentiert. Auch die Autor_innen der elf Artikel entstammen beiden Kontexten, wobei allerdings ein deutlicher Akzent auf eine Sicht aus der Kunstperspektive festzustellen ist. Das mag darin begründet sein, dass die Reihe *Texte zum Dokumentarfilm* eher eine Leserschaft aus dem Bereich des Films anvisiert, dem von den Herausgeberinnen im Vorwort im Vergleich mit dem Feld der Kunst eine mangelnde Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Dokumentarismus und Kunst attestiert wird. Hier könnte allerdings eingewandt werden, dass, was für die traditionelle Filmwissenschaft zutreffen mag, sich durchaus nicht für das gesamte Feld verallgemeinern lässt. Denn Filmfestivals wie das *Forum Expanded* als Teil der *Berlinale* oder, seit kürzerem, das *Porto.Post.Doc Festival* widmen sich sehr wohl nicht nur in der Filmauswahl sondern auch in reflexiven Formaten diesem Thema.

Im einführenden Kapitel bestimmen die Herausgeberinnen ihren Ansatz näher: einerseits liegt ein Akzent auf dem institutionellen Aspekt, der in der Tat in der bisherigen Diskussion unterrepräsentiert ist. Andererseits wird er getragen von dem Versuch, die

[rezens.tfm] CC BY SA

zeitgenössische Gemengelage des Dokumentarischen mit historischen Ansätzen zu verbinden und aus ihnen zu erklären. In der Auseinandersetzung mit der Diskussion der letzten Jahre wird besonders auf textuelle Äußerungen Hito Steyerls und Okwui Enwezors Bezug genommen, an denen kritisiert wird, dass sie dokumentarische Praktiken im Kunstkontext jeweils nur durch die Konstruktion eines Gegenpols definierten: den lediglich beobachtenden Dokumentarfilm bei Steyerl, die Bildproduktion des Journalismus und des Fernsehens bei Enwezor. Mögen diese Punkte tatsächlich zum Bereich der Missverständnisse zwischen den beiden Diskursfeldern Kunst und Film bzw. Dokumentarismus gehören, so erscheinen die zahlreichen Texte Steyerls und Enwezors hier dennoch einer starken Verkürzung unterzogen. Die Hinzuziehung der Theorien Rancières für eine Diskussion des Spannungsfeldes von Ästhetischem und Politischem wird zwar auch in der Folge in mehreren Artikeln des Bandes fruchtbar gemacht und trägt zu der von den Herausgeberinnen angestrebten Erweiterung der diskursiven Perspektive bei, dennoch wäre es für das Verständnis des Standes der Diskussion vielleicht hilfreich gewesen, sich mit weiteren diskursiven Akteuren aus dem engeren Feld der dokumentarischen Praktiken auseinanderzusetzen, etwa den Publikationen des Berlin Documentary Forums. Auch der von Gail Pearce und Cahal McLaughlin herausgegebene Band *Truth or Dare. Art and Documentary* (Bristol/Chicago 2007) etwa könnte für den Versuch, dokumentarisches Arbeiten im Film- und im Kunstkontext vergleichend zu unterscheiden mit Gewinn hinzugezogen werden. Dann könnte auch die diskursive Erweiterung, die der Sammelband leistet, von Neulingen im Feld besser eingeschätzt und situiert werden.

Gegliedert ist der Band in drei Teile, die institutionellen Faktoren, Traditionslinien und Verfahren sowie Fallstudien gewidmet sind.

Im ersten Teil diskutieren Barbara Engelbach sowie der Werkstattbericht von Rose Epple, Bernhart Schwenk, Heiner Stadler und Detlef Weitz aus kuratorischer und gestalterischer Perspektive das Ausstellen filmischer Arbeiten anhand konkreter Beispiele. Ein auch in der Literatur ausführlich erörterter Punkt ist dabei der unterschiedliche Umgang mit dem Raum in Museum und Kino und die sich daraus ergebenden Implikationen. So gehen beide Texte ein auf die nicht-lineare Betrachtungsweise und die möglichen assoziativen Verflechtungen zwischen den Filmen, die sich aus einer simultanen Präsentation in einem Raum ergeben.

Benjamin Cook argumentiert als Gründungsdirektor von Lux, der britischen Agentur zur Unterstützung von unabhängigen Film- und Videokünstlern, aus Sicht der Produktion und Distribution. Er stellt fest, dass die Durchmischung der Felder Kunst und Film in der Praxis relativ weit fortgeschritten ist, aber "der Diskurs hinkt den Arbeiten hinterher" (S. 47), woraus immer wieder Probleme der Zuordnung und kommunikativen Zusammenstöße resultierten.

Alle drei Artikel dieses ersten Teils geben wertvolle Einblicke in die praktische Arbeit mit Film im institutionellen Bereich, wobei die Aussagen zu Produktion, Distribution und Präsentation nicht unbedingt spezifisch für dokumentarische Bewegtbilder sind und sich die Reflexionen über das Dokumentarische eher en passant finden.

Der zweite Teil des Bandes verfolgt zunächst historische Verbindungslinien. Alexandra Moschovi zeichnet die Geschichte der dokumentarischen Fotografie im MoMA nach. Anhand paradigmatischer Ausstellungen arbeitet sie dabei diskursive Spielarten des Umgangs mit dokumentarischen Praktiken am Beispiel der Fotografie heraus.

Für Jan Verwoert liegt die Verbindungslinie zwischen Kunst und Dokumentarfilm in Momenten der Öffnung, die durch Austausch und Aufgeschlossenheit geprägt sind. Die Video- und Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre, die sich als historischer Bezugspunkt durch den gesamten Band ziehen, markieren eine solche Etappe der Öffnung für neue Erfahrungen, Medien und Disziplinen. Ein ähnlich kommunikatives Klima sieht Verwoert mit dem Fall des Eisernen Vorhangs entstehen: dokumentarische Arbeiten, die wie "Gastgeschenke oder Mitbringsel"

[rezens.tfm] CC BY SA

(S. 107) getauscht wurden, dienten in dieser Phase der politischen und geographischen Öffnung der Verständigung. Verwoert fügt hiermit den gängigen Erklärungsmustern, die den documentary turn auf die gesellschaftspolitischen Krisen nach 1989 sowie den prekär gewordenen Status des Bildes zurückführen, eine bedenkenswerte Facette hinzu.

Konkrete Verfahren rücken in den Fokus von Thomas Elsaessers und Maria Muhles Beiträgen. Elsaesser zeigt in seiner reichhaltigen Argumentation, wie die Arbeit mit found footage im Kunstkontext genutzt wird, um das Dokumentarische zu hinterfragen, etwa um eine traditionelle dokumentarische Form wie den ethnografischen Film "auf den Kopf" (S. 145) zu stellen.

Maria Muhle nimmt die gängige Gegenüberstellung von künstlerischen und historiografischen Reenactments als Ausgangspunkt für eine Umwertung. In einer nicht ganz unkomplizierten Denkschleife wird, unter Zuhilfenahme von Rancières Theorien, das Reenactment, das als mindere Mimesis durch einen buchstäblichen und literalen Anspruch gekennzeichnet ist, durch die mit diesem verbundene Exzessivität und Mehrdeutigkeit zu einem dokumentarischen Modus, der selbst schon ein ästhetischer geworden ist.

Arbeiten schon die ersten beiden Teile des Bandes mit Beispielanalysen, so ist der dritte Teil explizit Fallbeispielen gewidmet. In vier sehr lesenswerten Artikeln wird die Bandbreite dokumentarischen Arbeitens ausgelotet. Eine Absage an den engagierten Dokumentarfilm sieht T.J. Demos in Renzo Martens' Film *Enjoy Poverty*. Der Film, der die dokumentarische Analyse verschränkt mit einer Performance von Martens, zeige eine "Parallele zwischen engagierter Bildproduktion und internationaler humanitärer Hilfsindustrie" (S. 161). Wie der systemische Charakter der Armut, in diesem Fall im Kongo, offengelegt und ausgestellt wird, deute "nachdrücklich in Richtung einer neuen Politik des Dokumentarischen" (S. 165).

Der Beitrag von Jochen Becker, Elke Falat und Renate Wöhrer zu Allan Sekula stellt mediale Verschränkungen in den Mittelpunkt und zeigt am Beispiel von Sekulas Auseinandersetzung mit der Walt Disney Concert Hall, wie die Videofilme in ein vernetztes Verweissystem mit seinen fotografischen, performativen und kuratorischen Arbeiten eingebunden sind.

Gillian Wearings Arbeiten wiederum stehen ein für eine weit verbreitete künstlerische Auseinandersetzung mit Fernsehästhetik und Formaten wie dem Reality TV. In ihrer Analyse untersucht Maeve Connolly, wie Wearing auf diese Parameter zurückgreift und in delegierten Performances Prozesse und Operationen erkundet, die soziale Körper konstituieren.

Im abschließenden Artikel von Iris Dressler fließen viele der zuvor im Buch entwickelten Fäden zusammen. Nicht performative Körper stehen hier im Zentrum, sondern es ist das Archiv selbst, das, wie Dressler zeigt, Pedro G. Romero in seiner Arbeit *Archivo F.X.* "zum Tanzen bringt" (S. 219). Nicht um den überprüfbaren Wahrheitsgehalt archivischer Verweise und Quellen geht es hier, sondern das Dokumentarische selbst ist in Bewegung geraten und erfährt eine Ausweitung ins Performative.

Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst bietet in der Summe einen wertvollen Beitrag zum noch relativ jungen Diskurs über dokumentarische Praktiken im Austausch zwischen Kunst- und Filmkontext. Die in den Artikeln eröffneten historischen Fluchtlinien und der Fokus auf institutionelle Fragen ergänzen den Diskurs um wichtige Aspekte, während die Analysen und Fallbeispiele zur Veranschaulichung der Thesen beitragen und die Bandbreite dokumentarischen Arbeitens im Kunstkontext aufzeigen. Auch wenn der Band in seiner Beispiel- und Verweisfülle sich als nicht ganz voraussetzungsfrei in der Lektüre erweist, dürfte er nicht nur als weiterführende Lektüre, sondern auch als Einstieg in die Thematik geeignet sein.

Diese Rezension ist erschienen in [rezens.tfm] *2017/1 | Veröffentlicht: 2017-05-31*
URL: https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r355

[rezens.tfm] CC BY SA

Autor/innen-Biografie

Cornelia Lund

Cornelia Lund ist Kunst- und Medienwissenschaftlerin sowie Kuratorin. 2001 Promotion zu "Französischen Lyrikillustrationen" an der Universität Stuttgart. Seit 2004 ist sie Ko-Direktorin von fluctuating images (Berlin), einer Kunst- und Mediendesignplattform mit einem Fokus auf audiovisueller Kunstproduktion. Sie ist derzeit Mitarbeiterin in einem DFG-Projekt zur Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland an der Universität Hamburg, zudem seit mehreren Jahren Dozentin für Designtheorie u.a. an der HAW Hamburg und der HfK Bremen. Seit 2014 ist sie Mitglied bei DokArt Hamburg. Ihre Arbeit als Kuratorin umfasst zahlreiche Screenings und Ausstellungen (z.B. Mapping Festival Genf, Akademie der Künste, Berlin, Index Festival New York, Hamburger Architektursommer).

Publikationen:

Cornelia Lund: "Die Elastizität des Dokumentarischen. Der Dokumentarfilm zwischen Kino- und Kunstkontext". In: *Medienkulturen des Dokumentarischen.* Hg. v. Carsten Heinze/Thomas Weber. Wiesbaden 2017, S. 253-267.

Ana Carvalho/Cornelia Lund (Hg.): *The Audiovisual Breakthrough.* Berlin 2015.

Daniel Kulle/Cornelia Lund/Oliver Schmidt/David Ziegenhagen (Hg.): *Post-digital Culture.* Webplattform, 2015. https://post-digital-culture.org

Cornelia Lund/Holger Lund (Hg.): *Design der Zukunft.* Stuttgart 2014.

Cornelia Lund/Holger Lund (Hg.): *Audio.Visual – On Visual Music and Related Media.* Stuttgart 2009.

Diese Rezension ist erschienen in [rezens.tfm] *2017/1 | Veröffentlicht: 2017-05-31*
URL: https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r355

[rezens.tfm] CC BY SA