

**CRITICAL ART ENSEMBLE:
Video und Widerstand: Gegen Dokumentarvideos
(Auszug)**

aus: Critical Art Ensemble: The Electronic Disturbance, N.Y. 1994
Übersetzung: Robin Cackett und Carsten Does

engl. Originaltext: <http://www.critical-art.net>

Das Medium Video wurde in einer Krise geboren. Diese postmoderne Technologie wurde mit der Forderung, die gleichen Entwicklungsstadien zu durchschreiten, wie die älteren Geschwister, der Film und die Fotografie, zurück in den Schoß der Geschichte gestoßen. Die Dokumentation - die zentrale Methode einer widerständigen Videoproduktion - bezeugt weniger die endlose Reihe von Guerillaaktionen, Straßendemonstrationen und Umweltkatastrophen als vielmehr die Fortdauer aufklärerischer Prinzipien wie Wahrheit, Wissen und die Annahme einer stabilen empirischen Realität. ...

Öffne die Datei 'Aufklärung'. Aufklärung: Ein historischer Moment der Vergangenheit, der heute durch den Filter der Nostalgie betrachtet werden muß. Wahrheit war so einfach damals. Man traute den Sinnesorganen und jede einzelne Wahrnehmung enthielt ein wirkliches Wissen. Wer wirklich beobachteten wollte, dem offenbarte die Natur ihre Geheimnisse. Jedes Objekt enthielt nützliche Daten, die zu einer explosionsartigen Vermehrung von Informationen führten, denn die Welt war gleichsam ein Netzwerk von miteinander verknüpften Fakten. ...

Inmitten dieses Jubel begann ein bössartiger Skeptizismus, die Gläubigen wie z.B. die Enzyklopädisten, die neuen Gesellschaftstheoretiker (Turgot, Fontenelle und Conorcet) und die logischen Positiven heimzusuchen. Das Problem, das der Skeptizismus formulierte, wurde exemplarisch durch David Humes Kritik thematisiert, der die Erkenntnislehre der Aufklärung aus der Sphäre gesicherter Erkenntnis verwies. Die Sinnesorgane entpuppten sich als unzuverlässige Übermittler von Informationen und die zwischen den Tatsachen behaupteten Zusammenhänge wurden als rein pragmatische Schlußfolgerungen entlarvt. Mit Rückendeckung der später unter dem Banner des Deutschen Idealismus entwickelten romantischen Kritik setzte sich allmählich die Auffassung durch, daß die Welt der Erscheinungen keine Quelle des Wissens sein könne, da die Wahrnehmung durch vorgegebene mentale Kategorien strukturiert werde, die vielleicht mit dem Ding an sich übereinstimmen, vielleicht aber auch nicht. Unter diesem System wurde Wissenschaft auf eine rein pragmatische Darstellung der Raum/Zeit-Konstellationen reduziert. Unglücklicherweise blieben die Idealisten unfähig, den Skeptizismus, von dem sie ausgegangen waren, hinter sich zu lassen. Ihr eigenes transzendentes System war für die Kritik der Skeptiker genau so anfällig.

Die Wissenschaft fand sich wissenssoziologisch im 19. Jahrhundert in einer eigentümlichen Position. Da sie das produzierte, was Säkularisten für wünschenswerte praktische Resultate hielten, wurde sie sogar auf der Ebene des gewöhnlichen Alltagsleben zu einem zentralen ideologischen Legitimationsmechanismus. Innerhalb des Vakuums, das der Skeptizismus hinterlassen hatte, besetzte die empirische Wissenschaft das Recht, über den Realitätsgehalt von Erfahrungen zu entscheiden. Eine vernünftige Beurteilung der Gegenwart war so gesichert, aber um vergangene Ereignisse beurteilen zu können, mußte die unmittelbare Wahrnehmung aus der Erinnerung rekonstruiert werden. Das Problem der Erinnerung wurde in ein technisches Problem transformiert, denn die subjektiven Elemente der Erinnerung führten zu einem Zerfall der Faktizität der wahrgenommenen Objekte und die schriftliche Repräsentation, als eine Methode Geschichte zu bewahren, war ebenso ungenügend. ... Die Erfindung der Photographie löste dieses Problem. Mittels der Photographie konnte eine konkrete visuelle Aufnahme (wobei das Sehvermögen das glaubwürdigste Sinnesorgan ist) als Darstellung der Vergangenheit geschaffen werden. ... Endlich gab es ein visuellen Replikator, der in der Lage war, Ereignisse zeugenunabhängig

zu dokumentieren. Eine technologische Methode der Wahrnehmungsvermittlung wurde somit zur Garantin von Objektivität. ...

Die ersten Dokumentaristen wollten eine objektive und genaue visuelle Darstellung der sozialen Ungerechtigkeit und von linkem Widerstand produzieren und von diesen Zielen geleitet, hat der Dokumentarfilm allmählich Gestalt angenommen. Die Begeisterung über die neuen Möglichkeiten einer sozial verantwortlichen Repräsentation erlaubten es, daß der Produktionseifer einer kritischen Reflexion des Mediums weit vorseilte. Die Fehler, die dabei gemacht wurden, setzen sich als institutionalisierte bis in die Gegenwart fort. ... Die unbehagliche Allianz zwischen Dokumentarfilm und wissenschaftlicher Methodik versucht die scheinbare Macht der Wissenschaft anzupapfen, um ein Abdriften in eine facettenreiche Interpretation zu verhindern. Ob zu Recht oder nicht, Wissenschaftlichkeit bedeutet, von einer Aura der Unwiderlegbarkeit umgeben zu sein. ... Es ist diese Autorität, die der Dokumentarfilm, für sich in Anspruch zunehmen, versucht. Konsequenterweise haben Dokumentaristen immer ein autoritäres Zeichensystem zur Strukturierung ihrer dokumentarischen Erzählungen benutzt.

Diese Strategie beruht vor allem auf der totalen Ausschöpfung der Bedeutung des Bildzeichens, des Images, im Moment seiner unmittelbaren Wahrnehmung. Die Erzählstruktur muß den Betrachter wie ein Netz umfassen und alle anderen möglichen Interpretationen ausschließen. Die Erzählung, die die Interpretation der Images leitet, muß auf einem linearen Weg und mit einer solchen Geschwindigkeit fließen, daß dem Betrachter keine Zeit zur Reflexion bleibt. Der Schlüssel dazu liegt darin, den Eindruck zu erwecken, daß jedes Image ursächlich mit dem vorangegangenen Image verbunden ist. Die Herstellung eines Kausalzusammenhangs zwischen den Bildern produziert einen Effekt der Nahtlosigkeit und läßt die Interpretation des Zuschauers auf dem vorherbestimmten Kurs fließen. Sie endet mit der Schlußfolgerung, die der Dokumentarist durch die Konstruktion einer Kausalkette der Images vorbereitet hat und die nun als unumstößliches Abschlußstatement erscheint. ...

Ein Dokumentarfilm scheitert, wenn die Kausalkette bricht, so daß die Nähte sichtbar werden und ein Moment des Unglaubens zugelassen wird, der die vorgegebene Interpretationsmatrix durchbricht. Wird die Erzählung nicht rigoros durch das wissenschaftliche Prinzip der Kausalität strukturiert, verliert sich die dadurch legitimierte Autorität des Dokumentarfilms recht schnell und er offenbart seine wahre Natur als fiktionale Propaganda. ...

Dieser bedauerliche Zusammenhang ist insofern besonders tückisch, als er linke Medienarbeiter in das verwandelt, was sie am meisten fürchten: in Bewahrer einer konservativen Interpretationsmatrix.

Wenn es das fundamentale Prinzip konservativer Politik ist, im Interesse der Wirtschaft die gesellschaftliche Ordnung aufrechtzuerhalten, die Bedürfnisse und Wünsche einer ökonomischen Elite zu befriedigen, sowie die Entwicklung von sozialer Heterogenität zu vermeiden, dann ist der Dokumentarfilm in seiner heutigen Form, selbst dann an der Aufrechterhaltung dieser Ordnung mitschuldig, wenn das Banner der sozialen Gerechtigkeit über seinem ideologischen Bunker weht. Statt Möglichkeiten zu einem freien Denken zu eröffnen, verleitet der Dokumentarfilm den Betrachter, der die Images innerhalb einer totalisierenden Erzählstruktur aufnehmen muß, zur Selbstzensur. ...

Die Langzeitfolge solcher, selbst in bester Absicht angewandter Methoden ist, daß die Betrachter für illusionistische Erzählstrukturen immer empfänglicher werden. ... Wo immer auf dem politischen Spektrum sich der elektronische Konsument hinwendet, überall wird er wie ein Medienschaf behandelt. Wenn diese Manipulation beendet werden soll, muß sich der Dokumentarfilmer weigern, die Subjektivität seiner Zuschauer zu opfern. Der nicht-fiktionale Film muß andere Wege einschlagen, als die aus der Tradition überkommenen.

Entwurf zu einer typisch linken Dokumentation für PBS. Thema:
Der Guerillakrieg in?..... (Wähle eine Dritte-Welt-Nation).

1. Wähle sorgfältig einen Titel. ... Er sollte als reine Beschreibung der in dem Werk enthaltenen Images auftreten, aber auch als eine hervorgehobene ideologische Markierung funktionieren. Z.B.: „Der Freiheitskampf in“ Denk daran, vermeide das Wort 'Guerilla' im Titel. Solche Begriffe haben den Anklang eines hoffnungslosen oder subversiven Anliegens, das zu irrationalen gewaltsamen Handlungen führen könnte, was Liberale zumeist verschreckt.

2. ... Eröffne den Film mit einem lyrischen Schwenk über die Landschaft des betreffenden Landes. Gewöhnlich hält die Guerilla recht hübsche Landstriche. Das ist gut. Du hast nun die traditionelle Autorität der Natur (und die Moralität des Stadt/Land-Gegensatzes) auf deiner Seite. Dies sind zwei grundlegende Kodierungen der didaktischen, westlichen Kunst. Sie werden kaum hinterfragt und bereiten eine Richtung vor, die den Betrachter zu dem Glauben führen wird, daß es sich in deinem Film um einen Volksaufstand handelt.

3. Überblendung zu der speziellen Gruppe von Guerilleros, die du porträtieren wirst. Zeige keine großen Armee-Einheiten und zeige nur leichte Waffen, keine schwere Artillerie. Denk dran, die Guerilleros müssen wirklich wie 'underdogs' ausschauen. Die Amerikaner lieben diese Kodierung. Wenn du über die Größe der Rebellenarmee reden mußt (z.B. um die Popularität des Widerstands herauszustreichen), dann bleibe abstrakt, erwähne nur statistisches Zahlenmaterial. ... Wenn möglich, wähle eine Einheit, in der verschiedene Mitglieder einer Familie kämpfen. Es zeigt die wirkliche Verzweiflung, wenn eine ganze Familie sich der Guerilla anschließt. Behalte im Kopf, daß es deine Hauptaufgabe ist, die Rebellen als Menschen zu zeigen, während du die Herrschenden auf eine böse Abstraktion reduzieren mußt. Beende diese Sequenz, indem du stilvoll jeden Guerillero als Individuum einführt.

...

Die verschiedenen Versionen der Gegenwart werden durch die Film/Video-Form zu elektronischen Monumenten umgeformt, die eine Reihe von charakteristischen Elementen mit ihren architektonischen Gegenstücken gemeinsam haben. Linke Dokumentarfilme besitzen in der Regel die gleichen Funktionen wie Monumente und partizipieren auf folgende Weise an dem Spektakel der Obszönität:

1. Monumente funktionieren als konkrete Zeichen einer uns auferlegten, rekonstituierten Erinnerung

2. Monumentalismus ist der konkrete Versuch, den Bedeutungswucherungen in Bezug auf die Interpretation der zuckenden Ereignisse Einhalt zu gebieten. Monumente sind nicht das Zeichen der Freiheit, das sie zu sein vorgeben, sondern das genaue Gegenteil: Zeichen der Gefangenschaft, die die Freiheit des Ausdrucks, die Freiheit der Gedanken und die Freiheit der Erinnerung unterdrücken. Wie Wächtern in einem panoptischen Gefängnis der Ideologie, wird ihrer Forderung nach Unterwerfung von Allzuvielen masochistisch nachgekommen.

3. Die Rückkehr zu kultureller Kontinuität ist das, was das Monument in den Augen seiner Anhänger so wertvoll macht. Unter dem Mantel des Schweigens, der das Monument umgibt, werden keine Widersprüche zugelassen. Denen, dessen Werte es repräsentiert, bietet das Monument einen friedvollen Platz durch die Vertrautheit mit dieser zynischen Tradition. Im Banne des Monuments werden seine Anhänger weder mit der Befremdung belastet, die aus einer Unterschiedlichkeit der Meinungen erwächst, noch mit der Angst vor moralischen Widersprüchen. Sie sind vor allen Störungen des Nachdenkens sicher. Monumente sind die ultimativen ideologischen Festungen - die konkreten Manifestationen einer Bunkermentalität.

Natürlich gibt es Unterschiede zwischen den architektonischen Monumenten der herrschenden Kultur und den Monumenten der Widerstandskultur. ... Die der Widerstandskultur streben nicht den Erhalt des Status quo an, noch projizieren sie eine

falsche Kontinuität in die Wunden der Geschichte. Das Problem ist aber, daß viele dieser Monumente zu guter letzt eine Dominanz anstreben, daß sie der Produktion einer Ikone gleichkommen, die über jede kritische Betrachtung erhaben ist. ...

Die Überlegenheit des reality-Videos als Modell für eine widerständige Kulturproduktion muß von denen in Frage gestellt werden, die das Medium Video zu einem Gebrauch jenseits seiner traditionellen Funktion als Propaganda führen wollen und gleichzeitig seine widerständigen Qualitäten bewahren möchten. Es ist nicht nötig, das reality-Video zu löschen, aber es ist notwendig, seine Autorität zu untergraben. Dies Ziel kann am besten durch die Entwicklung einer postmodernen, konzeptuellen Struktur erreicht werden, die mit den postmodernen technischen Eigenschaften einhergeht, die das Medium Video besitzt. ...

Vorzugsweise sollten fließende, assoziative Strukturen genutzt werden, die zu unterschiedlichen Interpretationen einladen. Natürlich werden zwar alle Images letztendlich durch den Betrachter entschlüsselt: die Frage ist nur bis zu welchem Grad? Nur wenige Zeichensysteme laden zu einer vielfältigen Interpretation ein und folglich wird Bedeutung eher aufgezwungen, als daß sie geschaffen wird. Viele Produzenten vermeiden den Gebrauch assoziativer Strukturen in ihren politisierten elektronischen Images aus Angst davor, die Interpretationen könnten außer Kontrolle geraten. Des weiteren tendiert der assoziative Film zum Abstrakten, wodurch er verwirre und in Bezug auf den nicht unmittelbar an diesem Thema bereits interessierten Betrachter ineffektiv sei. Diese Probleme legitimieren den ewigen Rückgriff auf die autoritäreren Modelle. Aber die Antwort auf solche Bedenken ist vielmehr, daß dem Betrachter das Recht, desinteressiert zu sein, und die Freiheit, abzuschweifen, zugestanden werden muß. Verwirrung sollte ein anerkanntes ästhetisches Moment sein. Der Moment der Verwirrung ist eine Voraussetzung für einen Skeptizismus, der nötig ist, damit radikales Denken entstehen kann. ...

Das assoziative Video ist von seiner Natur her rekombinant. Es fügt fragmentierte kulturelle Images immer wieder neu zusammen und läßt die Bedeutungen, die so erzeugt werden, ungebunden durch das Netz der kulturellen Möglichkeiten wandern. Es ist diese nomadische Qualität, die es von dem rekombinanten Hollywood-Film mit seiner rigiden Bedeutungsgebung unterscheidet; gleichwohl ruht das assoziative Video wie dieser komfortabel jenseits der Kategorien fiktional/nicht-fiktional. Zum Zwecke seiner Widerständigkeit bietet das rekombinante Video keine Lösungen; vielmehr stellt es seinem Betrachter eine Datenbasis zur Verfügung, aus denen er seine eigenen Schlußfolgerungen ableiten kann. Dieser Aspekt des rekombinanten Films setzt den Wunsch auf Seiten des Betrachters voraus, selbst die Kontrolle über die Interpretationsmatrix zu übernehmen und selbst Bedeutungen zu konstruieren. Ein solches Werk ist interaktiv, da der Betrachter kein passiver Teilnehmer bleibt. ...

Unglücklicherweise werden solche Arbeiten häufig als elitär betrachtet, da der Gebrauch einer Ästhetik der Verwirrung *zur Zeit* keine breite Unterstützung erfährt. Es sollte allerdings erwähnt werden, daß eine solche Beurteilung im allgemeinen von einer gutsituierten Intelligenz stammt, die keine Zweifel über die Richtigkeit ihrer Ideologie hegt. Ihre Mission sehen sie nicht darin, ihre Anhänger zu befreien, sondern ihre Aufgabe, scheint vielmehr darin zu liegen, sie in dem Verteidigungsbunker ihrer erstarrten Ideologie einzuschließen. Widerständige, nomadische Medien versuchen dagegen, durch die Verflüssigung der Strukturen Verunsicherung zu bewirken. Dies kann nicht durch die Produktion immer neuer elektronischer Monumente erreicht werden, sondern nur durch phantasievolle Intervention und durch eine, während eines ungeklärten, unsicheren elektronischen Moments freigesetzte, kritische Reflexion.