

HITO STEYERL

Die Farbe der Wahrheit

Dokumentarismen im Kunstfeld

VERLAG TURIA + KANT

WIEN

<b>DIE DOKUMENTARISCHE UNSCHÄRFERELATION</b>	
Was ist Dokumentarismus? . . . . .	7
<b>KÖNNEN ZEUGEN SPRECHEN?</b>	
Zur Philosophie des Interviews . . . . .	17
<b>PALÄSTE DER ERINNERUNG</b>	
Dokumente und Monumente – Politik des Archivs . . . . .	25
<b>LOOK OUT, IT'S REAL!</b>	
Dokumentarismus, Erfahrung, Politik . . . . .	41
<b>DIE WEBERINNEN</b>	
Dokument und Fiktion . . . . .	59
<b>DIE UNTERBROCHENE GEMEINSCHAFT</b>	
Ein Gruppenbild aus Küba . . . . .	73
<b>DIE GESTE DES BAUENS</b>	
Dokumentarismus als Übersetzung . . . . .	89
<b>KUNST ODER LEBEN?</b>	
Dokumentarische Jargons der Eigentlichkeit . . . . .	93
<b>WHITE CUBE UND BLACK BOX</b>	
Kunst und Kino . . . . .	101
<b>PHANTOM TRUCK</b>	
Die Krise der dokumentarischen Repräsentation . . . . .	113
<b>DIE SPRACHE DER DINGE</b>	
Eine materialistische Sicht auf dokumentarische Praxen . . . . .	121
<b>ÖFFENTLICHKEIT OHNE ÖFFENTLICHKEIT</b>	
Dokumentarische Formen und Globalisierung . . . . .	131
<b>NACHWORT</b> . . . . .	139
Anmerkungen . . . . .	143

# Die dokumentarische Unschärferelation

## Was ist Dokumentarismus?

Während 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 genauem 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.<sup>1</sup> Je direkter, je unmittelbarer sie sich geben, desto weniger ist meistens auf ihnen zu sehen. Sie evozieren 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 Unschärferelation des modernen Dokumentarismus*.

## UNGEWISSE BILDER

Natürlich wird die Ungewissheit der CNN-Bilder auch durch die Bedingungen beeinflusst, unter denen sie entstanden sind: die berühmt-berüchtigte Einbettung der Korrespondenten in die Truppteile, 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. Poststrukturalistische 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, Wahrheit 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.

## **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 uneingestander 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 Theoretikern des Dokumentarischen chronisch umstritten. Mit drastischen Worten hat Brian Winston die Debatten um die Definition dokumentarischer Wahrheit auch als »battlefields of epistemology«<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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<sup>5</sup>. In anderen Begrifflichkeiten hat Michel Foucault dieses Kalkül beschrieben: als Politik der Wahrheit.<sup>6</sup> 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 Handkamera 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 Propagandabehauptungen 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.<sup>6a</sup> 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.<sup>7</sup> 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?<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup> Gleichzeitig erschaffen sie parallele Universen, in denen widersprüchliche Wahrheiten ungehindert nebeneinander 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.<sup>10</sup> Wie am Beispiel des Bildes von der Irak-Invasion deutlich wird, reagiert die dokumentarische Bildproduktion auf diese Bedingungen, indem sie den Zweifel teilweise in Form besagter Unschärferelation 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 – 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<sup>11</sup>, wird sukzessive durch das Begehren nach Intensität ersetzt.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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 Davongekommenen, 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 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«<sup>14</sup>. 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. Paradoxerweise ist sie gerade, weil niemand mehr ungebrochen an sie glaubt, so mächtig. Die Verunsicherung, die sie provoziert, ist zentraler Bestandteil einer allgemeinen Unsicherheit, 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 hysterischen 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 Bedingungen. Die Art, in der sich die Realität in die Form einprägt, ist mimetisch, unvermeidbar und somit unhin-tergebar.

## 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 uneingestanderer 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.[...]