
Das Postfaktische und der Dokumentarfilm

Oliver Fahle

1. Das Postfaktische als Korrektur des Faktischen

Die Rede vom Postfaktischen bezeichnet eine aktuelle Krise der medialen Aufbereitung der Wirklichkeit, insofern diese sich in Form von Tatsachen(behauptungen) präsentiert. Es ist also zuvorderst eine Krise der Massenmedien, sicher der Presse, insbesondere aber auch des Fernsehens. Die Instrumentalisierung dieser Rede durch gesellschaftliche Gruppen (»Lügenpresse«), aber auch das simple Festhalten an vermeintlich objektiver Berichterstattung, »glaubwürdigen« Moderatoren und einem großen Netz an Korrespondenten übersieht die strukturelle Veränderung, die durch die Etablierung sozialer Medien und die Einrichtung entsprechender medialer Nischen entsteht, in denen jeder seinem eigenen Kosmos der Wahrheit mehr oder weniger unkorrigiert folgen darf.

Das Postfaktische steht daher aktuell meistens für eine Klage über den Verlust von sicher geglaubten Kriterien zur Sicherstellung von Objektivität und Wahrheit und wieder einmal steht ein Grundkonsens auf dem Spiel, der Aufklärung, Demokratie und Rechtsstaat ihrer Grundlagen berauben könnte. Eine andere Lesart liegt jedoch nahe: Ähnlich wie die Postmoderne und das Posthistoire, über die in den 1990er Jahren mit ähnlichen Ängsten heftig diskutiert wurde, ist das Postfaktische Symptom einer notwendigen Vertrauenskrise demokratischer Gesellschaften, welche diese nicht zerstört, sondern Korrekturen an verfestigten Strukturen vorzunehmen scheint, die durch veränderte mediale Situationen herbeigeführt werden. Das ist unbequem, das ist sogar unappetitlich, wenn die Infragestellungen von Wahrheit und Objektivität ausgerechnet durch rechte Organisationen hervorgebracht werden, die für autoritäre Herrschaftsformen eintreten mögen. Dies unterscheidet die Rede vom Postfaktischen etwa von der über die Postmoderne, die aus dem Geist des Poststrukturalismus kommend, den großen Erzählungen und den festen Identitäten den Boden entziehen wollte. Aber man erinnert sich noch allzu gut an die deutsche Debatte und ihre Missverständnisse um Jean-François Lyotard. Er engagierte sich nahezu verzweifelt für die Rettung der Aufklärung, wenn auch mit den Mitteln der postmodernen Argumentation, etwa, dass Dissense in einer Gesellschaft anzuerkennen und in ihrer Unvereinbarkeit zunächst einmal zu kommunizieren seien, wobei die Mittel der Kommunikation selbst wieder auf Macht-

verhältnisse verweisen. Lyotard wurde dennoch als »neokonservativ« bezeichnet. In einem offensichtlichen Missverständnis warfen manche Kritiker ihm vor, die Werte der Aufklärung zu untergraben.¹

Die Tatsache, dass mit der Diskussion des Postfaktischen ein Weg beschritten wird, der von rechten Demokratieverächtern und »Populisten« mit geebnet wurde, sollte also nicht dazu führen, den Diskurs überhaupt abzulehnen. Denn zum einen, wie Albrecht Koschorke richtig bemerkt, ist die Dekonstruktion herrschender Diskurse eine originäre Aufgabe machtkritischer Philosophie gewesen.² Zum zweiten dürften solcherart selbst auferlegte Denkverbote ohnehin kaum zu rechtfertigen sein. Zum dritten muss man sich zu Recht fragen, inwiefern diese Art von Populismus nicht längst in der Mitte der demokratischen Gesellschaft angekommen ist, wenn etwa von Teilen der CSU behauptet wird, dass der Rechtsstaat nicht mehr in der Lage sei, geltendes Recht zu sichern, und von einer »Herrschaft des Unrechts« spricht.³

Es ist also sinnvoll, das Postfaktische nicht nur aus der Perspektive derjenigen zu betrachten, die überhaupt die Möglichkeit der Perspektivenvielfalt beseitigen wollen, sondern die Diskussion als kritische Intervention zu sehen, die sich mit den Begriffen des Faktums und der Objektivität sowie mit denen der Wirklichkeit und der Wahrheit beschäftigt. Das Postfaktische bezeichnet dann nicht die Abschaffung von Fakten und Objektivität, sondern führt zur kritischen Diskussion ihrer Voraussetzungen, wie das mit der Postmoderne hinsichtlich der Moderne geschah und immer noch geschieht. Diese Diskussion soll hier mit dem Fokus auf die audiovisuellen Massenmedien geführt werden. Die These ist, dass die Krise des Fernsehens, die auf die Konstruktionen zurückweist, denen ihre vermeintlich objektive Berichterstattung in Nachrichten und Reportagen zugrunde liegt, zu einem neuen Verhältnis von Faktischem und Postfaktischem führt, das in den Sendungen selbst mitbedacht werden muss. Die Zeit, in der die Fernsehnachrichten die Welt unbefragt faktisch und objektiv darstellen, scheint ihrem Ende entgegenzugehen. Die »Artefaktualitäten« als Sachverhalte,⁴ die nicht von ihrer dispositiven und medialen Zurichtung absehen können, drängen in den Vordergrund.

¹ Etwa Günter Ropohl: *Technologische Aufklärung. Beiträge zur Technikphilosophie*, Frankfurt am Main 1991, S. 25.

² Albrecht Koschorke: *Die akademische Linke hat sich selbst dekonstruiert. Es ist Zeit, die Begriffe neu zu justieren*, in: *Neue Zürcher Zeitung* (18. 4. 2018), unter: <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-akademische-linke-hat-sich-selbst-dekonstruiert-es-ist-zeit-die-begriffe-neu-zu-justieren-ld.1376724> (15. 7. 2018).

³ Rainer Woratschka und Stephan Haselberger: *Herrschaft des Unrechts*. Seehofer: »Abenteuerlich, was hier konstruiert wird«, in: *Der Tagesspiegel* (10. 2. 2016), unter: <https://www.tagesspiegel.de/politik/herrschaft-des-unrechts-seehofer-abenteuerlich-was-hier-konstruiert-wird/12941922.html> (13. 7. 2018).

⁴ Jacques Derrida und Bernard Stiegler: *Echographien. Fernsehgespräche*, Wien 2006, S. 56.

Die Rede vom Postfaktischen, wie sie hier begriffen wird, stellt nicht infrage, dass es das Faktische gibt, aber sie geht davon aus, dass es neue und bessere Begründungsleistungen braucht. Es kann also nicht um *alternative Fakten* gehen, einer der schillernden Begriffe, die uns die Trump-Regierung beschert hat. Der Capitol Hill beim Antritt der Präsidentschaft Donald Trumps kann nicht gleichzeitig gefüllt oder halbleer sein – es sei denn, man zielt auf unterschiedliche Zeitpunkte oder absurde Perspektiven, aber das ist ja ausdrücklich nicht gemeint. Alternative Fakten sind in der Sprache eben jener Regierung ganz einfach *fake news*, Behauptungen ohne Grundlage. Es kann aber schon eine Alternative zur *Konstruktion* der Fakten geben. Diese bestände darin, die mediale Verfassung und Verfassbarkeit von Fakten und Objektivität in den Blick zu nehmen. Darin liegt die kreative und notwendige Dimension des Postfaktischen.

2. Eine (teilweise) postfaktische Rede zum Postfaktischen

Wie dringend dies ist und wie schwer sich Vertreter von Institutionen – besonders diejenigen der Wahrheitsproduktion – damit tun, sei beispielhaft anhand einer Rede von Axel Freimuth, Rektor der Universität zu Köln, demonstriert, die er 2017 zum Jahresempfang unter dem Titel *Was ist ein Fakt? Über die Verantwortung des Wissenschaftlers in einer angeblich postfaktischen Gesellschaft* gehalten hat.⁵

Freimuth macht das Postfaktische zum entscheidenden Aspekt seiner Rede und fordert zum Widerstand gegen dessen Zumutungen auf: »Wenn jeder alles behaupten kann, wenn Humbug zum politischen Programm wird und Tatsachen wie schlechte Unterhaltungssender ausgeschaltet werden, dann ist es so weit: Kommt, und holt uns, Aliens. Wozu noch Wissenschaft?« (S. 2) – Mit diesem Zitat des FAZ-Journalisten Joachim Müller-Jung eröffnet Freimuth seine Rede. Natürlich folgt dieser Eröffnung ein Verweis auf Donald Trump und die europäischen Rechtspopulisten – »wenn einem etwas nicht passt, behauptet man flankiert durch die sozialen Medien so lange das Gegenteil, bis *alle* (Herv. v. Verf.) es glauben« (S. 2). Trump-Wähler werden zitiert: »Er drückt meine Gedanken, Gefühle und Ängste aus. Er spricht für mich und versteht meine Lage. Er wird etwas für mich tun«. Das fasst hervorragend zusammen, wie Trump es geschafft hat, zum Anführer einer Bewegung zu werden« (S. 4). Nun soll der Anspruch an eine solche Rede zum Jahresempfang nicht zu hoch gehängt werden, aber es ist doch mehr als Hilf-

⁵ Axel Freimuth: *Was ist ein Fakt? Über die Verantwortung des Wissenschaftlers in einer angeblich postfaktischen Gesellschaft*. Rede zum Jahresempfang 2017 der Universität zu Köln, unter: https://www.portal.uni-koeln.de/sites/uni/images/Rektorat/Jahresempfang_2017/Rektor_Jahresempfang2017.pdf (20. 7. 2018). Im Folgenden wird diese Rede im Fließtext und in runden Klammern nachgewiesen.

losigkeit, die aus solchen Worten spricht. Wenn *alle* glauben, was in sozialen Medien verdreht wird, dann würden Rechtspopulisten wohl mehr Stimmen bekommen und die Lage wäre in der Tat desaströs. Und die Aussage des Trump-Wählers hätte – so geschnitten – auch ein Willy-Brandt-Wähler von 1972 sagen können.

Der Rektor fordert seine Zuhörer, vor allem also die Wissenschaftler der Universität zu Köln, auf, keinen wissenschaftlichen Jargon zu verwenden, wenn man sich an die Öffentlichkeit wende. Leider sei das Gegenteil der Fall, viel zu oft werde man von den Bürgerinnen und Bürgern nicht verstanden. »So kann derzeit kaum noch ein Geisteswissenschaftler eine Rede halten, ohne das Wort ›Narrativ‹ zu verwenden. Inzwischen fordert sogar Markus Lanz seine Talkgäste dazu auf, ihr Narrativ vorzutragen. Halten Sie es mit Schopenhauer, wenn er sagt: ›Man brauche gewöhnliche Worte und sage ungewöhnliche Dinge‹« (S. 5). Erstaunlich, dass Freimuth nicht bemerkt, inwiefern sein Beispiel das Gegenteil von dem ausdrückt, was er sagen will. Der Fachbegriff »Narrativ« ist offenbar kein »Jargon« mehr und hat sogar die populäre Region der Talkshows erreicht. Das ist eher ein kommunikativer Erfolg des Jargons und letztendlich der Geisteswissenschaften als das Gegenteil.

Diese Beispiele zeugen nicht davon, dass die Rede des Rektors schlecht oder unzureichend ist, sondern davon, wie schwierig die Komplexitäten und Paradoxien der Wirklichkeit in ihren Repräsentationen – seien es Reden oder andere sprachliche und mediale Verfertigungen – wiederzufinden sind. Die Rede von Freimuth ist stellenweise selbst nahe am Populismus, das muss sie in ihren Verkürzungen und Zuspitzungen auch sein. Doch genau darum geht es: Zuspitzungen und Verkürzungen werden im postfaktischen Zeitalter nicht mehr so einfach hingenommen und das ist vielleicht die interessante und positive Seite der neuen Situation. Postfaktisch heißt nämlich, dass das Faktum selbst in Frage steht und sich auf seine Implikationen kritisch befragen lassen muss. Auch darauf geht die Rede ein: Die Fälschung von Daten und die Häufung (der Entdeckung) von Plagiaten werden selbstkritisch angesprochen und auf übertriebenen Erfolgs- und Wettbewerbsdruck zurückgeführt (S. 5) – hoffentlich nicht ausgelöst vom Kölner Rektorat, möchte man bang fragen. Es sei darauf zu achten, dass das Vertrauen in die Redlichkeit der Wissenschaft nicht (weiter) erschüttert werde (S. 4): »Der klassische Expertenstreit – in nahezu jeder Talkshow zu beobachten – zeigt exemplarisch, dass auch in der Wissenschaft Fakten unterschiedlich bewertet werden und Meinungen kontrovers sind. Der Status verschiedener Formen der Evidenz und damit die Unterscheidung zwischen einem Faktum, einer begründeten Vermutung und blanker Spekulation müssen sowohl in der akademischen Lehre als auch in der Kommunikation nach außen klarer unterschieden werden« (S. 5). Hier legt die Rede den Finger in die Wunde und erkennt im Folgenden zu Recht, dass es die veränderte mediale Lage im Übergang vom Buchdruck zum Tweet ist, die

wohl auf fundamentale Veränderungen der Darstellbarkeit wissenschaftlicher Aussagen hinweisen könnte, worauf »die Vermittlung verlässlicher Wissensbestände, die transparente Wissensgenese und die Pflege einer vorbildlichen und offenen Diskussionskultur unsere Antwort auf die gegenwärtigen Phänomene der Verunsicherung und die Rede vom Postfaktischen darstellen« (S. 7).

Zugespitzt wäre festzuhalten, dass die Antwort auf den Wandel der medialen Lage – vom Buchdruck zum Tweet – das Festhalten an Standards ist, die selbst wiederum dem Zeitalter des Buchdruck entstammen, wobei die Universitäten nun gleichzeitig den digitalen Wandel mitgestalten sollen (auch dies findet Erwähnung in der Rede des Rektors). Was ist aber ein verlässlicher Wissensbestand, wenn sich das Wissen in Aufbereitung, Distribution und Aneignung doch angeblich rasant verändert? Was ist eine transparente Wissensgenese angesichts wildwachsender digitaler Archive und was sind verschiedene Formen der Evidenz? Ist das nicht eine sehr genaue Beschreibung der Idee eines Faktums? Sind Fakten nicht genau solche *verschiedenen* Formen der Evidenz? Fakten sind nicht mehr nur das, was sie im ersten Teil ihrer Bedeutung nahelegen: eine unbestreitbare Tatsache (»Der Eiffelturm steht in Paris«). Sichtbar wird vielmehr die andere Seite ihrer Bedeutung, das lateinische *factum*, das im 17. Jahrhundert in die deutsche Sprache aufgenommen wurde und die Substantivierung von »gemacht, getan, geschehen« ist, während das lateinische *facere* »machen, tun« heißt. Das Postfaktische verweist also, nicht ganz unähnlich dem Diktum Bruno Latours »Wir sind nie modern gewesen«,⁶ auf eine Auslegung vor der modernen Verfestigung von Begriffen, ohne jedoch die modernen Auslegungen über Bord zu werfen. Das Dilemma, das sich praktisch daraus ergibt, ist: Wie können Fakten infrage gestellt werden, ohne dass alles zu *fake news* erklärt werden darf? Oder anders formuliert: Wie kann das Postfaktische dennoch darauf bestehen, dass es Fakten gibt, das heißt Evidenzen, die sich aufgrund ihrer einem Begründungszusammenhang und einer argumentativen Logik folgenden Form von den so genannten *fake news* abgrenzen lassen?

Philipp Sarasin gibt darauf diese Antwort: »Man kann die Welt durchaus aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten, und nicht alle der so entstehenden Bilder sind – auch bei bestem Wissen und Gewissen der Betrachter – deckungsgleich. Das aber bedeutet nicht, dass man n’importe quoi, dass man irgendetwas Beliebigen über die Wirklichkeit behaupten kann. Aussagen über die Welt müssen begründbar und für Andere nachvollziehbar sein, sonst sind es Glaubenssätze – oder Lügen.«⁷ Dieses formulierte Ideal ist zwar richtig – wird aber angesichts exponierender

⁶ Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main 2002.

⁷ Philipp Sarasin: *Fakten und Wissen in der Postmoderne*, unter: <http://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/245449/fakten-und-wissen-in-der-postmoderne> (18. 7. 2018).

Wissensbestände in seiner Realisierbarkeit infrage gestellt. Begründungszusammenhänge sind im Übrigen selbst in der Wissenschaft oft spekulativ, assoziativ, intuitiv, gar subjektiv, oftmals ist deren Infragestellung sogar die Voraussetzung für den Beginn von Neuorientierungen in der Wissenschaft. Nicht immer sind es neue Fakten, die entdeckt werden, sondern vielmehr die Neubewertungen von bereits bekannten Fakten, die ganze Wissensbestände ins Rollen bringen.⁸

Das Postfaktische als Verunsicherung von Objektivität und Wahrheitsproduktion ist auf verschiedenen Feldern zu beobachten, äußert sich aber besonders stark in Bezug auf audiovisuelle Massenmedien. Anders als die akademische Wissenschaft kann die Autorität des Fernsehens leichter infrage gestellt werden, da eine einfache Handyaufzeichnung in Konkurrenz zum Fernsehbild treten kann. Wenn es also richtig sein sollte, dass das Postfaktische, ähnlich wie die Postmoderne, inhärente Probleme und Widersprüche des Faktischen aufdeckt, dann lohnt es sich, sofern man vom Fernsehen und den audiovisuellen Medien spricht, den Blick auf die Theorien des Dokumentarfilms zu lenken, denn dort finden sich erste Reflexionen, die das, was heute unter dem Begriff des Postfaktischen zirkuliert, konstituieren.

3. Der Dokumentarfilm als produktive Kategorie des Postfaktischen

Warum sollte ausgerechnet die Theorie des Dokumentarfilms die Debatte zum Postfaktischen befruchten können? Die Antwort ist simpel: Sie hatte in ihren Definitionen des Dokumentarischen von Beginn an das Postfaktische im Blick, ohne aber das Faktische, also die Übereinstimmung audiovisueller Repräsentation mit der Wirklichkeit, aus dem Blick zu verlieren. Dies soll in zwei Schritten erläutert werden. Zunächst stehen die frühen Theorien des Dokumentarischen im Zentrum, welche das Problem schon sehr genau erkannt hatten, vor allem in den Schriften von John Grierson, Dziga Vertov und Béla Balázs. Anschließend sollen jüngere und aktuellere Vorstöße betrachtet werden, die nach dem »Objektivitätspathos«⁹ des *direct cinema* in den 1960er Jahren aufgekommen sind. Das Dokumentarische steht von Beginn an in einer produktiven Spannung zum Faktischen, da es beiden um nichtfiktionale Darstellungen geht. Das Dokumentarische schließt

⁸ Wie sowohl Thomas Kuhn als auch Paul Feyerabend aus ganz unterschiedlichen wissenschaftstheoretischen Perspektiven behaupten, vgl. Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (1962), Frankfurt am Main 1996; Paul Feyerabend: *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt am Main 1976.

⁹ So benennt es F. T. Meyer: *Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, Bielefeld 2005, S. 122.

jedoch die verschiedenen Formen der Postproduktion, die jede aufgenommene Realität gleichsam mit produziert, in seine Reflexionen ein.

John Grierson wird nachgesagt, dass er in einer Kritik des Films *MOANA* (Robert Flaherty, USA 1926) den Begriff des Dokumentarfilms als Erster geprägt habe. Sicher ist, dass das Dokumentarische ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre zu einem wichtigen Teil der Auseinandersetzung mit dem Film wird. Diese Debatte geht nicht nur vom Film aus, wie Renate Wöhrer gezeigt hat, sondern findet eine wesentliche Ausprägung in der 1935 gegründeten Farm Security Administration, welche dokumentarische Fotografien zur Unterstützung des New Deal erstellte, die das Paradox mit sich brachten, dass sie zwar zu Dokumentationszwecken produziert wurden, zugleich aber dabei halfen, die Fotografie als Kunstform durchzusetzen.¹⁰ In diesem Kontext etabliert sich auch der Dokumentarfilm, der von Grierson keineswegs als filmische Abbildung der Wirklichkeit begriffen wird, sondern als schöpferischer Umgang mit den Gegebenheiten, welche die wirkliche Welt zur Verfügung stellt. Grierson, der mit seinem Film *DRIFTERS* (GB 1929) selbst die Maßstäbe des Dokumentarischen definiert hatte, wendet sich einerseits gegen romantisierende Entwürfe, wie sie Robert Flaherty mit *NANOOK OF THE NORTH* (USA 1922) geliefert hatte, andererseits aber auch gegen die eher anspruchslosen Belehrungs-, Magazin- und Reisefilme, die ohne gestalterischen Anspruch auftraten.¹¹ Zuvorderst begreift er den Dokumentarfilm aber als Gegensatz zum Atelierfilm, indem er die Milieugebundenheit, die Ortsveränderung und die Besetzung mit Personen/Figuren aus dem Milieu einfordert. Die filmischen Mittel sollen als Gestaltungsmittel erkennbar sein, wobei Grierson künstliche Momente der Spannungserzeugung ablehnt und eher auf rhythmische oder gar poetische Ausdrucksformen setzt, welche den filmischen Eingriff erkennbar machen. Es geht ihm also nicht um die Überwältigung – schon aber um die Erziehung – des Zuschauers, sondern um eine Einsetzung tatsächlich vorhandener Menschen und Milieus, die durch filmisch bedingte Umformungen zu einer gesellschaftlich erkennbaren Größe werden. »Mein besonderer Anspruch für den Dokumentarfilm ist nur der, daß er bei der Darstellung des Lebens *auch* eine Gelegenheit zur schöpferischen Arbeit bietet.«¹² Aufschlussreich ist, dass Grierson bereits zwischen Journalismus und Dokumentarfilm unterscheidet, indem der Journalist als »menschliches Stativ« begriffen wird.¹³ Das Dokumentarische definiert sich demnach als ein

¹⁰ Renate Wöhrer: Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie »Dokumentarisch«, in: Daniel Hahn (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn 2016. S. 50 ff.

¹¹ John Grierson: Grundsätze des Dokumentarfilms, in: Forsyth Hardy (Hg.): *Grierson und der Dokumentarfilm*, Gütersloh 1947, S. 120 f.

¹² Ebd., S. 120 (kursiv im Original).

¹³ So zitiert in Wöhrer: *Die Kunst des Dokumentierens* (wie Anm. 10), S. 55.

Einsatz der medialen Mittel in einem real vorhandenen Milieu. Das Faktische des Milieus und der Aufzeichnung steht also in Korrelation zum Postfaktischen, der medialen Formung durch den Film.

Eine ähnliche Überzeugung vertritt auch Dziga Vertov, der, anders als Grierson, direkt mit dem Begriff des Faktums operiert. Der Film ist für Vertov eine Fabrik der Fakten, die Nähe zum materialistisch-konstruktivistischen Kunstgedanken der 1920er Jahre liegt auf der Hand. Fakten liegen nach Vertov nicht einfach vor, sondern werden durch das maschinelle Auge der Kamera erst erblickt und durch Montage zusammengeführt. Um Fakten handelt es sich deshalb, weil sie im Gegensatz zur menschlichen Sinneswahrnehmung unbestechlich sind. Sie werden gewissermaßen durch das Objektiv allererst objektiviert bzw. objektiv *gemacht*. Eine entscheidende Rolle kommt dabei der Montage zu, die Vertov weder als Illusionsmontage im Sinne Hollywoods noch als Konfliktmontage im Sinne Eisensteins versteht, sondern als eine Intervallmontage. Verschiedene sichtbare Elemente der Welt werden dabei so zusammengebracht, dass die Zwischenräume nicht in Illusion oder Kollision oder Synthese zum Verschwinden gebracht werden, sondern als Abstand und Lücke, als Reibung und Widerspruch bestehen bleiben. »Kinoglaz ist die Überwindung des Raums, ist die visuelle Verbindung zwischen den Menschen der gesamten Welt auf der Grundlage eines kontinuierlichen Austausches von sichtbaren Fakten, Filmdokumenten, im Unterscheid zum Austausch von Theatervorstellungen«.¹⁴

Schon aus dieser hier sehr gerafften Darstellung wird deutlich, dass Vertov einen komplexen Begriff des Faktums entwirft. Ähnlich wie bei Grierson liegen Fakten nicht einfach vor. Sie werden gestaltet und bleiben an den Einsatz des Mediums gebunden. Fakten sind also stets an die Möglichkeit ihrer Darstellbarkeit gebunden, sobald sie überhaupt als mediale Hervorbringung erscheinen. Dies könnte als die postfaktische Dimension der Fakten bezeichnet werden. Nach Vertov werden Fakten durch ein Kameraauge in ihrer Objektivität erst konzipiert und dann durch Montage in ihrer Widersprüchlichkeit vorgeführt. Das berühmte »Kino-glaz« (Kino-Auge) steht für die »dokumentarische filmische Entschlüsselung der sichtbaren und der dem menschlichen Auge unsichtbaren Welt«,¹⁵ wobei Vertov den Fakten explizit eine Wirkung zuschreibt, die derjenigen der Fiktion entgegengesetzt ist. Das konstruktivistische Prinzip der Faktographie erzielt eine Wirkung und wird nicht als Registratur von Realitäten verstanden. Auch hierin ist eine postfaktische Dimension zu erkennen, legt doch die traditionelle Auffassung vom Faktum nahe, dass Fakten erst die Grundlage der Meinungsbildung sind und nicht bereits implizit bewertete Tatsachen. Der frühe Dokumentarfilm darf

¹⁴ Dziga Vertov: Schriften zum Film, hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff, München 1973, S. 77.

¹⁵ Ebd.

durchaus in einem weiteren Sinne als Faktographie bezeichnet werden, als experimentelle Fabrik der Fakten, welche mit der Idee der Entstehung einer filmischen Tatsache spielt, wie an einem Beispiel verdeutlicht werden soll.

4. LAS HURDES. TIERRA SIN PAN (ES 1933) von Luis Buñuel als postfaktischer Dokumentarfilm

Der erste Dokumentarfilm der Filmgeschichte ist ein Werk, dem man nach heutigen journalistischen Maßstäben die Fabrikation von *fake news* vorwerfen könnte. Robert Flaherty filmte für *NANOOK OF THE NORTH* Nanook, den Inuit, in einer zivilisationsfernen Umgebung, in der es mit Kanu, Messer und bloßen Händen ums Überleben geht. Es ist bekannt, dass die Inuit zu dieser Zeit schon längst nicht mehr auf diese Weise lebten, dass sie nicht mehr die im Film verwendeten Messer benutzten, um Walrosse zu töten, sondern Flaherty ihnen diese in die Hand reichte, um das Bild von der ganz eigenen Kultur der Eskimos aufrecht zu erhalten. Die Familie von Nanook ist künstlich zusammengesetzt. Zudem halfen die Inuit beim Filmen, reparierten Flahertys Kamera und lebten in regem Austausch mit der nordamerikanischen Zivilisation dieser Jahre.¹⁶ Die romantisierende Sicht Flahertys auf Nanook als Helden in einer naturhaften Umgebung stieß daher auf Kritik, etwa von John Grierson. Die andere Seite von *NANOOK OF THE NORTH* ist jedoch, dass Flaherty sein Projekt in einem langen Vorspann erklärte: Die mehrmaligen Reisen zu den Inuit, den Verlust des Filmmaterials, den Nachdreh, die partizipative Beobachtung, die seinem Filmen zugrunde gelegen haben muss, wenn er von seinen Gesprächen mit Nanook berichtet. Der Dokumentarfilm zeigt zwar arrangierte Szenen, die er als Fakten präsentierte, erörtert zugleich aber frei und offen die Schwierigkeiten, Hürden und Methoden des Filmens. *NANOOK OF THE NORTH* steht daher aus heutiger Sicht weniger für eine verfälschende Darstellung, sondern für die Wechselwirkung aus wissenschaftlichen Ansprüchen, vorzivilisatorischen Projektionen, Transport- und Expeditionsbedingungen, die alle Teile des dokumentarischen Ensembles sind.

Die Auseinandersetzung mit dem Faktischen führt ins Postfaktische. Dies zeigt die auf den ersten Blick aufrüttelnde Dokumentarreportage von Luis Buñuel aus dem Jahr 1932. In seinem 30-minütigen Film zeigt Buñuel die »rückständige« Region Las Hurdes im Norden Spaniens.¹⁷ Die extreme Unwirtlichkeit des Landes

¹⁶ Vgl. Charles Musser: Der frühe Dokumentarfilm, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): Geschichte des internationalen Films, Stuttgart/Weimar 1998, S. 84.

¹⁷ Die Filme *NANOOK OF THE NORTH* und *LAS HURDES. TIERRA SIN PAN* sind auf YouTube verfügbar.

verbunden mit der Abgeschlossenheit von anderen, industriell erschlossenen Regionen führte scheinbar zur Verhaftung in althergebrachten Ritualen (Hähnen werden Köpfe abgerissen), zu inzwischen eher seltenen Krankheiten (Kropfbildung) und zu Missbildungen durch Heiraten in der Familie. Buñuel zeigt diese Situation in drastischen Bildern, welche Armut, Hunger und Tod direkt ins Bild bringen. Besonders auffällig etwa ein krankes Kind, das am Straßenrand herumzulungern scheint und – nach Aussage des Kommentars – nach drei Tagen verstirbt; oder der Absturz einer Ziege vom steilen Bergrand sowie ihr Aufschlagen auf den Steinen.

Sieht man den Film, so ist der erste Eindruck, dass es sich hier um eine drastische Sozialreportage handelt, die keineswegs direkt anklagend vorgeht, sondern fast schon neutral und ohne Empathie die Vorgänge in Las Hurdes schildert. Doch gerade diese Empathielosigkeit weckt auch Misstrauen, besonders in der Szene mit dem sterbenden Kind. Da kein Arzt vorhanden ist, nähert sich ein Mitarbeiter des Filmteams dem Kind und schaut ihm in den Mund, um Anzeichen der Krankheit zu entdecken. Die Kamera fährt gleichsam in den offenen Rachen des Kindes. Doch der Kommentar informiert eher lapidar, dass er nicht helfen konnte und das Kind daher verstarb. Denkt man an die surrealistischen Filme Buñuels aus den Jahren zuvor (*LE CHIEN ANDALOU* (F 1929) und *L'ÂGE D'OR*, F 1930, ersterer mit Salvador Dalí), dann wecken diese Bilder Zweifel an einer rein dokumentarischen Intention. Diese werden dadurch bestärkt, dass die Szene mit der Ziege sich nicht so abgespielt haben kann, wie sie geschildert wird. Eine Ziege bewegt sich auf einem Bergkamm. Der Kommentar hatte schon darüber informiert, dass die Ziegen zum Milchgeben benötigt werden, das Fleisch also nur verzehrt werden kann, wenn eine Ziege abstürzt. Es folgt ein Schnitt: Die Ziege tastet sich am Bergabhang entlang – und stürzt ab. Eine scheinbar drastisch gefilmte Aufnahme, fast schon im Stil des *direct cinema*, die aber so nicht stattgefunden haben kann. Zum einen ist es bei der damaligen Größe der Kamera kaum vorstellbar, dass die beiden unmittelbar aufeinander folgenden Ereignisse so hätten gefilmt werden können, da dies auf unwegsamem Berggelauf zwei Kameras erfordert hätte, die auch noch im richtigem Winkel zum nicht vorhersehbaren Ereignis stehen müssten. Zum anderen scheint das Ereignis doch nicht so zufällig: Erst beim zweiten Sehen ist am rechten Bildrand Ausstoß von Rauch, wahrscheinlich als Folge einer Gewehrsalve, zu erkennen. Werden Ziegen in Las Hurdes oder *LAS HURDES. TIERRA SIN PAN* (abgekürzt: *LAS HURDES*) doch erschossen? Oder ist die Ziege für die Dreharbeiten erschossen worden, um die Szene für den Film zu arrangieren? Aber auch dann wäre es unwahrscheinlich mit einer zweiten Kamera genau diesen Winkel zu erreichen. Ist sie nach einem natürlich erfolgten Tod hinuntergeschmissen worden, um Dramatik zu erzeugen? Um die spontane Aufnahmequalität einer dokumentarisch orientierten Filmkamera im Unterschied zum künstlichen Atelierfilm zu

zeigen? Ist die Gewehrsalve unbeabsichtigt ins Bild geraten und erst beim Entwickeln entdeckt worden? Ist es überhaupt eine Gewehrsalve oder soll diese nur vorgespielt werden, um Zweifel an der Echtheit des Arrangements zu säen?

All diese Fragen sind bis heute unbeantwortet. Buñuel beschreibt in seiner Autobiografie zwar in kurzen Worten, wie es zur Produktion von *LAS HURDES* kam, lässt aber Absicht und Arrangements im Dunkeln.¹⁸ Der Film bleibt insgesamt rätselhaft. Obwohl er klar im Gewand der Dokumentarreportage daherkommt, enthält er surrealistische Verfremdung oder kann gar als mockumentarische Form des damaligen Wochenschau-Journalismus betrachtet werden. Die Art und Weise, wie die Menschen aus *Las Hurdes* beschrieben werden, verweist selbst auf die Arroganz der Beschreibung. Ist *LAS HURDES* eventuell eine imitierende Persiflage der Betrachtungsweise der Mächtigen auf die Armen? Die Verwendung der Begriffe »barbarisch«, »primitiv« und »mittelalterlich«, die zudem in einem expositorischen Modus vorgetragen werden,¹⁹ legen eine solche Perspektive nahe. Buñuel klärt dies nicht explizit auf, aber er legt Spuren, welche die Grundlage der faktischen Wiedergabe durch die Aufzeichnungen unterlaufen und sie an die Rezeption überantwortet. Das Faktische und die Objektivität werden also im Bild und mit autoritärer Erzählerstimme vorgeführt und doch regieren die Zweifel an der Intention des Films. Auf welche Weise korreliert die dargestellte Wirklichkeit mit der Wahrheit des Dargestellten? Ist diese Entmischung von Wirklichkeit und Wahrheit eine ähnliche Konstellation wie die von Fakt und Postfaktischem? Blicken wir auf weitere theoretische Positionierungen des Dokumentarfilms.

5. Béla Balázs und die Gegenwart: Wirklichkeit und Wahrheit

Der frühe Dokumentarfilm offenbart ein erstaunliches Bewusstsein von der konstruierten Objektivität, die vor den Verfestigungen der Gattung des Dokumentarfilms beobachtet werden können, die zunächst mit den Propagandafilmen in den späten 1930er Jahren einsetzen und mit der Ausdifferenzierung des Fernsehjournalismus ab den 1950er Jahren weitergeführt wurden. Der Dokumentarfilm ist im Gegensatz zum Spielfilm von Beginn an mit dem Problem konfrontiert, Wirklichkeit *und* Wahrheit zu seinem Thema zu machen. Diese Unterscheidung trifft Béla Balázs, um die zwei entscheidenden Ebenen des Dokumentarfilms, Aufzeichnung und Montage, voneinander abzugrenzen. In einem ersten Schritt ordnet er die Aufzeichnung der Ebene der Wirklichkeit, die Montage der Ebene der Wahrheit zu, obwohl sie ebenso die Möglichkeit der Lüge enthält. »Der Re-

¹⁸ Luis Buñuel: *Mein letzter Seufzer*, Frankfurt am Main 1997, S. 130–133.

¹⁹ Bill Nichols: *Introduction to Documentary*, Indiana 2001, S. 107.

gisseur fotografiert nur *Wirklichkeit* [...] aber er schneidet irgendeinen *Sinn*. Seine *Bilder* sind *Wirklichkeit*, unbestreitbar. Aber seine *Montage* ist sinngewand [..] Der Schnitt zeigt nicht *Wirklichkeit*, sondern ›*Wahrheit*‹ (oder – Lüge) – unausweichlich.²⁰

Wirklichkeit heißt, dass die bildlichen und später auditiven Repräsentationen den Anspruch erheben, tatsächliche Vorgänge der äußeren Welt wiederzugeben. Dieser Anspruch ändert sich keineswegs, auch wenn man weiß, dass dem Dokumentarischen Selektionen und Eingriffe zugrunde liegen. Jörn Eitzen betont, dass ein Dokumentarfilm sich vom Spielfilm unterscheidet, weil ihm die Möglichkeit zur Lüge unterstellt werden könne.²¹ In gleicher Richtung argumentiert Francois Niney: Die Welt der Fiktion könne nicht falsifiziert werden, während sich das Dokumentarische gerade dadurch charakterisiere, dass dies möglich sei.²² Die dargestellte *Wirklichkeit* – die konkreten Realitäten, die im Dokumentarfilm gezeigt werden – zielen also auf *Wahrheit*. Und damit wird es kompliziert, da diese niemals direkt aus den gezeigten *Wirklichkeiten* (den Realitäten) hervorgeht.

Es deutet sich eine Nähe zwischen der Postproduktion (*Montage*) und dem Postfaktischen an, das keineswegs als ein Jenseits der Fakten, sondern als das genaue Gegenteil begriffen werden muss: Ein Gang durch die Fakten, durch ihre Konstruktionen und Einformungen. Anders gesagt: Wenn das Postfaktische als eine Auseinandersetzung, gar als ein Widerstreit zwischen der aufzeichnenden *Wirklichkeit* und der sinngewandten *Wahrheit* begriffen werden würde, ständen das Faktische und das Postfaktische in einem Austauschverhältnis, welches die Fabrikation der Fakten nicht unter den Tisch fallen ließe und die *Wahrheitsproduktion* immer wieder auf die Probe stellen würde. Genau das, was Buñuels Film nicht unterschlägt, indem er ›hart‹ aufgezeichnete *Wirklichkeit* zeigt, aber in der Erprobung, inwiefern diese auch *Wahrheit* ist, nicht letztgültig beantwortet. Doch Balázs differenziert seinen Begriff von *Wirklichkeit* noch weiter aus.

Erstens geht er davon aus, dass der Dokumentarfilm sich nicht kategorisch von der Welt unterscheidet, die er zum Gegenstand des Dokumentierens nimmt. Im Gegensatz zum Spielfilm und anderen Formen der Darstellung ist der Dokumentarfilm auf bestimmte Weise einzigartig: »Denn die filmische Darstellung der *Wirklichkeit* unterscheidet sich wesentlich von allen anderen Darstellungsarten dadurch, daß die *dargestellte Wirklichkeit* noch nicht vollendet ist, sondern sich – während ihrer Darstellung – selbst noch im Werden befindet. Der Schaffende schöpft nicht aus seiner Erinnerung, sondern er *schafft während des Geschehens selbst und*

²⁰ Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer Kunst*, Wien 1980, S. 150. Kursiv im Original.

²¹ Dirk Eitzen: Wann ist ein Dokumentarfilm. *Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus*, in: *montage/AV* 7/2 (1998), S. 31.

²² Francois Niney: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms*, Marburg 2012, S. 87.

nimmt daran teil«. ²³ Eine Unterscheidung zwischen Fakten, die berichtet werden, und einer Kamera, die so tut, als habe sie damit nichts zu tun, und nicht deutlich macht, inwiefern sie in die Bewegungsbilder und -töne verwickelt ist, weist Balázs zurück. Es scheint jedoch für viele – nicht zuletzt für den Fernsehjournalismus – schon evidenzzeugend zu sein, dass eine Kamera etwas aufzeichnet. Balázs' Herstellung eines Faktums (bei ihm: Wirklichkeit) besteht jedoch darin, *zugleich* innerhalb und außerhalb des Geschehens zu sein. Das kann eine Kamera aber kaum leisten, weshalb das audiovisuell verfasste Dokumentarische von einer paradoxen Entgrenzung durchzogen ist, die mit dem Begriff der Wahrheit bezeichnet werden kann. Diese muss jedoch notwendigerweise verfehlt werden und immer wieder auf den Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Wahrheit zurückverweisen, den ich hier als den von Fakt und Postfaktischem bezeichnen möchte und der jeder Produktion von Objektivität zugrunde liegt.

Es ist dann nur konsequent, dass Balázs zweitens den Begriff der Wirklichkeit bzw. der Aufnahme noch einmal genauer unter die Lupe nimmt. Wirklichkeit ist einerseits die Aufzeichnung wirklicher Tatsachen, sagt Balázs. Aber diese enthalten bereits eine bestimmte Ordnung: »Jeder Nachrichtenfilm setzt sich aus Aufnahmen wirklicher Tatsachen und Ereignisse zusammen, deren übersichtliche und verständliche Ordnung *einen bestimmten Sinn, eine bestimmte Moral* der dargestellten Wirklichkeit sichtbar machen will: Das sind jener Sinn und jene Moral der Wirklichkeit, zu denen der Regisseur sich *schon vorher bekennt*, und die aufzuzeigen, zu rechtfertigen, zu propagieren er seinen Film schafft«. ²⁴ Wirklichkeit ist also nicht neutral, sie ist aber auch nicht frei von Tatsachenbehauptungen. Sie ist erneut beides, eine bereits in die Aufnahme imprägnierte Weltsicht, aber auch ein Geschehen, innerhalb dessen sich der Film selbst bewegt und zur Rahmung des äußeren Geschehens wird. Schon die Aufzeichnung enthält also den Konflikt zwischen einer direkten Wiedergabe – man mag sie indexikalisch nennen – und der allein durch den (räumlichen, visuellen, ideologischen, senderbedingten) Rahmen dieser Aufzeichnung eingesetzten Grundhaltung. Dieser innere Konflikt der Wirklichkeit kehrt als äußerer Konflikt zwischen Aufzeichnung und Montage, Wirklichkeit und Wahrheit zurück. Der Dokumentarfilm ist also zur Wahrheit gleichsam verpflichtet; das ist eine Verpflichtung, die er streng genommen aber nur enttäuschen kann, da Wahrheit auch – und wahrscheinlich an jeder Stelle einer audiovisuellen Reportage – als perspektivegebunden oder einseitig angesehen werden kann.

In diese Sackgasse hat sich jedoch der Journalismus selbst manövriert, indem er Objektivität und Faktenorientierung vorgibt, ohne die Voraussetzungen der Kon-

²³ Balázs: Der Film (wie Anm. 20), S. 157. Kursiv im Original.

²⁴ Ebd., S. 149. Kursiv im Original.

struktion von Fakten zu bedenken. Balázs selbst stellt schon früh fest: »In Wirklichkeit ist es so, daß wir gerade von jenen Nachrichtenfilmen, die mit naiver Aufrichtigkeit ›objektive‹ Wahrheiten aufzeigen, bestimmt und notwendigerweise getäuscht werden. Das ist vor allem wegen der zwangsläufigen Auswahl der Tatsachen so.«²⁵ Die Objektivität und die Behauptung der Darstellung von Fakten werden umso kritischer, umso »unwahrer«, je stärker der Nachrichtenfilm die Herstellung oder postfaktischen Bedingungen dieser Objektivität zur unerklärten Leerstelle macht.

Objektivität und Faktenorientierung, wie sie der Fernsehjournalismus (und auch die Wissenschaft) über Jahrzehnte vorgegeben hat, wird nicht mehr unhinterfragt als Nachrichtenvorgabe hingenommen. Ein Grund mag in der gegenwärtigen Situation liegen, in der Fernsehen von sozialen Medien und individuellen Dokumentationstechniken unter Druck gesetzt wird, in der, wie Hito Steyerl argumentiert, die Orientierung an Echtheit diejenige der Wahrheit ersetzt hat. Die affektive Ansprache wird damit zum ausschlaggebenden Kriterium des Dokumentarischen und nicht die Orientierung an Wahrheit oder Objektivität.²⁶ Auch von hier aus wäre eine kritische Theorie des Postfaktischen anzuleuchten, die Steyerl allerdings vor allem in der Kunst findet, da diese nicht darauf zielt, das Leben abzubilden.²⁷

Wäre also ganz anders über Objektivität nachzudenken? Lassen sich, ausgehend von den frühen Theorien des Dokumentarfilms, auch in der Gegenwart Anschlüsse finden, welche die Frage nach der Wahrheit neu beantworten und das Unbehagen am Postfaktischen in neue Definitionen von Objektivität überführen?

6. Subjektiv und Objektiv: Umkehrung

Der französische Filmwissenschaftler Francois Niney vermutet, dass die Fernsehberichterstattung den Begriff der Objektivität deshalb so offensiv im Munde führt, weil sie »unter dem Deckmantel geheuchelter Neutralität ihre permanente Propaganda zugunsten der Welt, wie sie ist, zu verbergen«²⁸ versucht. Niney schließt daher an Serge Daney's Aussage an, dass das Fernsehen durchaus realistisch ist und uns absolut informiert, jedoch mit einem kleinen Unterschied: »Die einzige Welt, von der es uns unaufhörlich Nachrichten übermittelt [...], ist die Welt aus

²⁵ Ebd., S. 150.

²⁶ Hito Steyerl: Die Farbe der Wirklichkeit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien/Berlin 2008, S. 14.

²⁷ Ebd., S. 114.

²⁸ Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms (wie Anm. 22), S. 95.

der Perspektive der Macht«. ²⁹ Ninye weist auf Theodor W. Adornos Aussage von der Umkehrung der Bedeutung der Begriffe des Subjektiven und des Objektiven hin. Adorno schreibt:

»Objektiv heißt die nicht kontroverse Seite der Erscheinung, ihr unbefragt hingemommener Abdruck, die aus klassifizierten Daten gefügte Fassade, also das Subjektive. Und subjektiv nennen sie, was jene durchbricht, in die spezifische Erfahrung der Sache eintritt, der geurteilten Convenus darüber sich entschlägt und die Beziehung auf den Gegenstand anstelle des Majoritätsbeschlusses derer setzt, die ihn nicht einmal anschauen, geschweige denken – also das Objektive«. ³⁰

Arbeitsteilung, Routine, Standardisierung, Gleichförmigkeit und Unterwerfung unter ein formatiertes Modell, also der Journalismus, ist die »Konformität, die sich selbst zur ›Objektivität‹ erklärt«. ³¹

Merkwürdigerweise hingegen wird der Dokumentarfilm als eher subjektive Äußerung verstanden, da eine Person oder ein Team eine bestimmte Idee über Konzeption, Auswahl, Drehen, Montage und Kommentar verfolgt: »Diese Wahrung des gleichen Blicks [...], von der Konzeption über die Konfrontation vor Ort während des Drehs bis zur Montage mit den sukzessiven Nachbesserungen und Neuinterpretationen, ist tatsächlich die beste Garantie für ›Objektivität‹ und zwar nicht im Sinne von Neutralität, sondern von einer spezifischen Erfahrung der Sache«. ³² Die Zuschauer sind frei, sich selbst ein Bild zu machen, eine Bewertung vorzunehmen, während im journalistischen Diskurs der konformistischen Objektivität in den Bildern und Tönen dafür kein Raum vorgesehen ist.

Die Rede vom Postfaktischen drängt sich nicht zufällig in Zeiten auf, in denen die Postproduktion in audiovisuellen Produktionen als entscheidende Ebene des gestalterischen Eingriffs betont wird. Die Postproduktion umfasst aber mehr als die digitalen Manipulationen durch Schnittprogramme, sondern sie ist Teil des Postfaktischen, das sich in der Debatte um Objektivität nicht mehr verschleiern lässt.

²⁹ Serge Daney: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, hrsg. v. Christa Blümlinger, Berlin 2002, S. 202. Siehe auch Ninye: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms* (wie Anm. 22), S. 96.

³⁰ Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: ders.: *Gesammelte Schriften 4*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1980, S. 77 f. Siehe auch Ninye: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms* (wie Anm. 22), S. 153.

³¹ Ninye: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms* (wie Anm. 22), S. 154.

³² Ebd.