

EVI ZEMANEK, SUSANNE KRONES (Hg.)
Literatur der Jahrtausendwende.
Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000

[transcript]

REALLY GROUND ZERO. DIE WIEDERKEHR DES DOKUMENTARISCHEN

STEPHAN POROMBKA

1.

Wollte man die Geschichte der Dokumentarliteratur im 20. Jahrhundert mit einer einzigen Linie zeichnen, man müsste sie mit drei großen Wellenbewegungen aufs Blatt bringen. Und weil die dritte Welle, die in den 90er Jahren anhebt und erst zu Beginn des neuen Jahrtausends ihren Höhepunkt erreicht, nicht ohne die ersten beiden zu verstehen ist, macht es Sinn, ihre Vorläufer in ihren programmatischen Ausrichtungen kurz zu pointieren.

Die erste Welle geht durch die 20er Jahre. Sie nimmt ihren Ausgang von der Umstellung der Kultur auf das neue Leitmedium Zeitung. Nicht nur wird mit diesem Medium (in Schrift, zunehmend auch in Bildern) die unmittelbare Gegenwart dokumentiert. Auch wird auf Seiten der Zeitungsleser der Blick für die dokumentarische Beobachtung der Gegenwart geschult. Die avantgardistischen Ästhetiken führen vor, wie weit sie bereits in diesen dokumentarischen Blick auf die Gegenwart eingetübt sind. Das Prinzip Zeitung rutscht soweit in sie hinein, dass sich die Werke dem Erfolgsmedium gestisch angleichen. Sie stellen Informationsbruchstücke so nebeneinander, dass ein Mosaik entsteht, das der Leser erst ordnen muss, um ein Bild der Welt (und ein Weltbild) herzustellen.

Die dokumentarische Welle nimmt mit Erwin Piscators Inszenierung von Alfons Paquets "Fahnen" 1924 ihren Ausgang vom Theater. Hier wird ein Chicagoer Arbeiteraufstand von 1886 mit – wie Piscator es selbst kommentiert hat – "großen Mitteln" als "Synthese" von "Dokument und Kunst" auf die Bühne gebracht. Während in der Mitte auf einer Drehbühne gespielt wird, werden links und rechts Schlagzeilen, Bilder und Statistiken auf Tafeln projiziert. Ein Jahr später überbietet Piscator das "Fahnen"-Projekt mit der Inszenierung von "Trotz alledem!". "Die ganze Aufführung", schreibt er im Rückblick, "war eine einzige Montage von authentischen Reden, Aufsätzen, Zeitungsausschnitten, Aufrufen,

Flugblättern, Fotografien und Filmen des Krieges und der Revolution, von historischen Personen und Szenen. Und das im Großen Schauspielhaus, das einst Max Reinhardt gebaut hatte, um das bürgerliche (klassische) Drama zu inszenieren."¹

In diesem kurzen Kommentar ist zusammengeführt, was die Dokumentarästhetik der 20er Jahre von Grund auf bestimmt. *Erstens* die Idee, sich vom traditionellen bürgerlichen Kunst-, Theater- und Literaturverständnis loszusagen und neue, moderne, der unmittelbaren Gegenwart angemessene Spiel- und Erzählformen zu erfinden. *Zweitens* die damit verbundene Fixierung auf Dokumente, Photographien, Filmschnipsel, Gegenstände, Protokolle, Fakten, Zahlen, O-Töne, in denen sich die unmittelbare Gegenwart verkörpert. *Drittens* das euphorische, manische Sammeln, Aufzeichnen, Ausschneiden, Einkleben, Exzerpieren, Abphotographieren und erneute Archivieren dieser Materialien, über das Kontakt mit der Gegenwart gehalten wird. *Viertens* das Montieren der gesammelten Stücke zu einem neuen Werkstück, das einen schärferen Blick auf die gegenwärtigen Verhältnisse ermöglichen soll.

Davon wird nicht nur die Theaterarbeit von Erwin Piscator angetrieben. Von ihr leben auch die Reportagetexte, die Zeitstücke und die Dokumentarromane, die sich ihre Stoffe aus der unmittelbaren Gegenwart besorgen und sie mit Zitaten, Paraphrasen und Zahlenkolonnen aus der Presse und aus der einschlägigen Fachliteratur authentifizieren. "Man lasse sich nicht dadurch täuschen, dass dieses Buch auf dem Titelblatt als Roman bezeichnet wird", heißt es in der "Gebrauchsanweisung", die Erik Reger 1931 der "Union der festen Hand" voransetzt.² Damit gibt er nicht nur einen Lektürehinweis für das eigene Buch. Er markiert auch einen ganz grundsätzlichen Trend, der die Ästhetiken der Zeit bestimmt und über den immer neue Mischformen von Fiktion und Non-Fiktion hervorgebracht werden. Und er markiert die Durchsetzung der Sachlichkeit, der Kälte und Coolness als Habitus der Intellektuellen und Künstler, die der kulturellen Modernisierung nicht mehr mit der Beschwörung der guten alten Zeit begegnen, sondern Gegenwartsfitness durch Medienkompetenz beweisen wollen.³

In der Dokumentarästhetik der 20er Jahre geschieht das allerdings (anders als in der so genannten Neuen Sachlichkeit) nicht mit einem coolen Einverständnis mit dem Stand der Dinge. Wo Fakten dokumen-

1 Erwin Piscator, "Das dokumentarische Theater" (1929), in: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, hg. v. Manfred Brauneck, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 268f.

2 Erik Reger, *Union der festen Hand*, Berlin 1931, S. 7.

3 Vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. M. 1994.

tiert werden, geht es immer darum, die Wirklichkeit so zu demontieren und neu zu montieren, dass sie ihr wahres Gesicht zeigt. Egon Erwin Kisch, der vielleicht am gültigsten den *neuartig coolen und zugleich kritischen Abenteurer und Dokumentator der Jetztzeit* verkörpert, hat dafür im Vorwort zum "Rasenden Reporter" 1925 die berühmte Formel geprägt: "Der Reporter hat keine Tendenz, nichts zu rechtfertigen und keinen Standpunkt. Er hat unbefangene Zeuge zu sein und unbefangene Zeugenschaft zu liefern, so verlässlich, wie sich eine Aussage geben lässt, – jedenfalls ist sie (für die Klarstellung) wichtiger als die geniale Rede des Staatsanwalts oder des Verteidigers."⁴ Kisch ruft damit nicht zur Indifferenz auf. Die Formel ist mit der vollen Überzeugung formuliert, dass die Wirklichkeit nicht mehr von außen kritisiert werden muss. Sie braucht Autoren, die sie auf so raffinierte Weise dokumentieren, dass ihre Verlogenheit und Verlorenheit wie von selbst zum Vorschein kommt.

2.

Die zweite große dokumentarische Welle ergreift die Literatur der sechziger Jahre. Einmal mehr geht es um die Herausbildung einer operativen Literatur, die in den gesellschaftlichen Prozess eingreift, um etwas zu verändern. Und auch diesmal gilt: Um diese Veränderung in Gang zu setzen, muss man die Wirklichkeit demontieren und neu montieren. Dabei muss man Fakten präsentieren und Tatsachen aussprechen, die bislang unterdrückt worden sind. Auch diesmal grenzt man sich vom gängigen Literaturbegriff ab. Den literarischen Institutionen, Rollenmodellen und Genreregeln wird entgegengesetzt, was sich rein vom Stoff her definiert und sich als gegenwartsbezogene Materialarbeit versteht, die nicht mehr vom Autor quasi-genialisch geschöpft, sondern viel handwerklicher und viel kühler gesammelt und montiert wird. Dafür gibt einmal mehr der Journalismus die entscheidenden Beobachtungsmuster, Recherchestrategien, Schreibweisen und Erzählformen vor.

Nicht zufällig spielt Erwin Piscator auch für diese zweite Welle eine wichtige Rolle. Mit seiner Inszenierung von Rolf Hochhuths Stück der "Stellvertreter" von 1963, in dem das Schweigen des Vatikans angesichts der Vernichtung des jüdischen Volkes in Europa thematisiert wird, setzt die große dokumentarische Mode ein. Piscator inszeniert 1964 mit Heinar Kipphards aus Untersuchungsprotokollen gefertigtem Stück "In der Sache J. Robert Oppenheimer" und der "Ermittlung" von Peter Weiss (die aus collagierten Zeugenaussagen besteht, die Weiss unmittelbar

4 Egon Erwin Kisch, *Der rasende Reporter*, Berlin 1925, S. VII.

zuvor beim Frankfurter Auschwitz-Prozesses aufgezeichnet hatte) zwei weitere, in der Bundesrepublik heftig diskutierte Dokumentarstücke. Damit wird – in unterschiedlichen Verarbeitungsmodellen von Dokumenten, aber immer mit dem Anspruch, ohne Scham, ohne erneutes Verleugnen und ohne Verkitschung die historische Wirklichkeit in aller Kälte und Klarheit zu dokumentieren – die Bühne zur zentralen Instanz für eine kritische Gegenöffentlichkeit. Die Dokumentarstücke leuchten mit ihren Beiträgen zum Dritten Reich, zum Holocaust und zur unmittelbaren Nachkriegszeit nicht nur die bundesrepublikanischen Tabuzonen aus. Sie wenden sich auch den Notstandsgesetzen und dem Vietnamkrieg zu (Max von der Grün, Günter Wallraff, Peter Weiss) und testen revolutionäre Stimmungen und Potentiale aus (Hans Magnus Enzensberger, Tankred Dorst, und einmal mehr: Peter Weiss).

Um diese Gegenöffentlichkeit geht es auch der dokumentarischen Prosa. Zum einen soll sie – wie Alexander Kluge es exemplarisch in seiner Auseinandersetzung mit dem Stalingrad-Trauma in "Schlachtbeschreibung" tut oder Friedrich Christian Delius mit der Eindampfung des Protokolls eines Wirtschaftstages der CDU in "Wir Unternehmer" vorführt – den Authentizitätscharakter von Aussagen und Dokumenten entlarven, die als "echt" gehandelt werden. Zum anderen soll sie denen eine Stimme verleihen, für die in der bürgerlichen Medienöffentlichkeit kein Platz vorgesehen ist. Wenn Erika Runge in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre anlässlich der Stilllegung einer Zeche nach Bottrop fährt, um mit den Bewohnern Interviews über die dortigen Lebensverhältnisse zu führen, dann geht es genau darum: den Arbeiterinnen und Arbeitern Gehör zu verschaffen. Weil Runge ihre Fragen aus den Interviews wegekürzt und die Aussagen der Interviewten dramaturgisch leicht bearbeitet, sprachlich glättet und damit die eigenen Eingriffe unkenntlich macht, lesen sich die "Bottroper Protokolle" wie kleine dramatisierte Monologe, in denen Betriebsratsvorsitzende, Pfarrer, Hausfrauen, Direktoren, Verkäufer, Putzfrauen, "Beat-Sänger", Kaufmännische Angestellte endlich erzählen dürfen, was vorher niemand hören wollte. "Hier in diesem Buch kommen sie zu Wort", schreibt Martin Walser in seinem Vorwort zu den "Bottroper Protokollen". "Wer diese Aussagen und Erzählungen gelesen hat, wird wünschen, dass Erika Runge sich wieder auf den Weg macht mit ihrem Tonbandgerät, um weitere Bottrops aufzunehmen, weitere von böser Erfahrung geschärfte Aussagen, weitere Seufzer, Flüche, Sprüche und Widersprüche, weitere Zeugnisse einer immer noch nach minderem Recht lebenden Klasse."⁵

5 Martin Walser, "Berichte aus der Klassengesellschaft", in: Erika Runge, *Bottroper Protokolle*, Frankfurt a. M. 1972, S. 9f.

Als drei Jahre nach den "Bottroper Protokollen" (mitten in der von Runge Erfolg ausgelösten Protokoll-Mode) Klaus Tscheliesnig seine transkribierten, bearbeiteten und mit weiteren Dokumenten, Statistiken und Zeitungsartikeln versehenen "Lehrlingsprotokolle" herausgibt, streicht Günter Wallraff in seiner Vorbemerkung zur ersten Auflage des Buches den operativen Anspruch noch deutlicher heraus. Wallraff hatte selbst mit seinen "Industriereportagen" einen Bestseller zum dokumentarischen Kanon beige-steuert. "Als Arbeiter in deutschen Großbetrieben" (so lautete der Untertitel) hatte er in der Recherche- und Schreibtradition von Egon Erwin Kisch nicht nur vor Ort und *undercover* mit den anderen Arbeitern Gespräche geführt. Er hatte auch seinen eigenen Körper als Medium eingesetzt, um an sich spürbar zu machen, was die Arbeiter aushalten müssen.⁶ An Tscheliesnigs "Lehrlingsprotokollen" lobt er dementsprechend, dass der Interviewer die Interviewten "nicht in literarischer Manier ausgebeutet" habe. Er sei selbst Lehrling gewesen und habe deshalb "ein Buch mit Lehrlingen, über Lehrlinge und für Lehrlinge zusammengestellt; er hat den Blick der Befragten auf Veränderung hin geschärft und mit ihnen zusammen Möglichkeiten einer politischen Organisation (hier im Rahmen der SDAJ) erprobt. [...] Die Lehrlinge, denen man an ihrem Arbeitsplatz gemeinhin 'den Mund verbietet', finden hier zu erstaunlichen Aussagen."⁷

Mit diesem Einsatz (und diesem Lob) ist der äußerste Punkt der Operativität erreicht: Der Autor verlässt sich nicht mehr darauf, dass sich die wirklichen Verhältnisse durch die Dokumentation so weit bloßstellen, dass auf Seiten der Leser (oder Hörer oder Zuschauer) der Wille zur Veränderung wie von selbst aktiviert wird. Der Autor muss den Prozess des Dokumentierens vielmehr so organisieren, dass denen, die er zum Sprechen bringt, die Möglichkeit gegeben wird, sich ihrer unhaltbaren Situation bewusst zu werden. Und in einem zweiten Schritt muss er dann auch noch dabei helfen, den Widerstand gegen jene zu organisieren, die für die Unhaltbarkeit der Zustände verantwortlich sind.

Deutlich wird an diesem äußersten Punkt der Operativität: Der Dokumentarist arbeitet als politischer Stratege, der sich gegenüber den Stoffen möglichst kalt, im Hinblick auf das politische Programm aber möglich heiß verhält. Er setzt sein Wissen, sein Bewusstsein und seine Medienkompetenz ein, um eine Gegenöffentlichkeit zu etablieren, in der die herrschenden Diskurse von den unterdrückten unterminiert werden.

6 Günter Wallraff, *Industriereportagen. Als Arbeiter in deutschen Großbetrieben*, Reinbek bei Hamburg 1970.

7 Günter Wallraff, "Statt eines Vorworts", in: *Lehrlingsprotokolle*, hg. v. Klaus Tscheliesnig, Frankfurt a. M., S. 7f.

3.

In der dritten Welle der Dokumentarliteratur wird vor allem dieser Avantgardismus und mit ihm das grundlegende Rollenmodell für Dokumentaristen bewahrt. Sie wollen sich von den "warmen", einführenden, psychologisierenden Literaten unterscheiden, indem sie sich an die Stoffe, die Materialien und die Oberflächen halten. Sie wollen die Wirklichkeit erkunden statt Welten erfinden. Dafür sammeln, archivieren sie, was sich finden lässt, wenn sie auf die Straße gehen, Zeitungen lesen, Musik hören, Filme sehen, Gespräche mitschneiden, Fragen stellen. Und sie kombinieren und montieren das Gesammelte, um darüber den Blick auf die Wirklichkeit so justieren und fokussieren zu können, dass etwas Neues sichtbar wird.

Die Zeit dafür ist gut. Mit dem Fall der Mauer öffnen sich in Deutschland nicht nur neue Gebiete, die erkundet werden können. Auch gehen mit der Aufhebung der Trennung von Ost- und Westblock die alten politischen Koordinaten verloren, an denen die Weltbilder gefestigt und politische (und ästhetische) Programme ausgerichtet werden konnten. Ausgerufen wird das "Ende der Geschichte" (Fukuyama) und die Aufhebung der linearen Zeit (Baudrillard), in der jedes Ereignis seinen festen Platz und seine historische Bedeutung hatte. Nicht zuletzt lösen sich durch die PC- und Internetrevolution die alten medialen Sicherheiten auf: Ob das Buch, die Zeitung, das Fernsehen, die Musik und der Film in ihren alten Formaten und ihren traditionellen Produktions-, Distributionsformen überhaupt überleben werden, wird allgemein bezweifelt. Überdies werden die Schnittstellen von Mensch und Maschine derart optimiert, dass (nicht nur in Science-Fiction-Romanen) die unmittelbare Verbindung von beiden schon für die nahe Zukunft in Aussicht gestellt wird. Und so scheint es, als ob erst einmal alles neu recherchiert und gesammelt wird, um überhaupt zu wissen, mit was man es zu tun hat.⁸

Zum dritten Mal gibt dabei der Journalismus die entscheidenden Impulse. In den neunziger Jahren boomt der Markt für Presseprodukte. Das Geld, das immer mehr Unternehmen in immer größeren Mengen über Börsengänge verdienen, wird in das Anzeigengeschäft gepumpt. Die Folge: Mit dem Anzeigenplatz nimmt der Platz für Texte zu. Für viele Zeitungen und Zeitschriften bedeutet das, die Kulturteile auszuweiten und Platz für neue experimentelle journalistische Formen zu schaffen. Und das wiederum bedeutet für Journalisten und Literaten, neue Formen aus-

8 Vgl. Stephan Porombka, "Am Ende nicht vorbei. Erlösungs- und Ablösungsphantasien rund um die Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts", in: *Zeitschrift für Germanistik* 1/2000, S. 95-115.

zuprobieren und vom Ausprobieren durchaus auch leben zu können. Für die dokumentarische Literatur öffnet sich damit ein Feld, auf dem mit den Formen und Rollenmodellen, die aus den 20er und 60er Jahren übernommen werden, auf ganz verschiedenen Ebenen experimentiert werden kann.

Das vielleicht einflussreichste journalistische Forum dieser Entwicklung sind die *Berliner Seiten* der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, die zwischen 1998 und 2000 erscheinen und mit denen die FAZ nicht nur einen neuen Regionalteil entwickeln, sondern auch journalistisch etwas ganz Neues versuchen will. Auf den *Berliner Seiten* vermischen sich nicht nur in allen Sparten literarische und journalistische Schreibweisen. Auch werden die Spielformen dokumentarischer Literatur renoviert. Die Webcam und die Berliner Chronik werden dabei fest installiert. Für die Webcam muss sich der Autor in einen "Aufzeichnungsapparat" verwandeln, der ein Vorkommnis oder ein Geschehnis protokolliert, ohne eine eigene Meinung oder eigenes Wissen beizusteuern. Zwischen 2400 und 3000 Zeichen darf er für die pointierte Beschreibung einer Szene verwenden, für die es kein Vorher und kein Nachher gibt, keinen Konjunktiv, kein Ausrufungs- und kein Fragezeichen: "Es gibt kein 'vielleicht' oder 'anscheinend' in dem, was eine Kamera oder ein Mikrofon aufzeichnet, sondern nur das, was da ist."⁹ Weil das, was da ist, auch nicht nach großen, sensationellen und kleinen, unbedeutenden Ereignissen sortiert werden soll, bietet jeder Webcamtext einen kleinen, fast beliebigen Ausschnitt aus der unmittelbaren Gegenwart wie eine Kamera, die für einige Sekunden oder Minuten einen Platz, einen Durchgang oder das Innere eines Ladens filmt. Vor dem Text steht die Uhrzeit und der Ort des "Aufnahmebeginns", am Schluss steht die Uhrzeit des Aufnahmestops und das Autorenkürzel.

Die Webcam trainiert die Autoren, alles wegzulassen, was man nicht unmittelbar beobachtet hat. Und zugleich zwingt sie die Autoren, genau das, was sie protokollieren, so aufzuschreiben, dass sich eine kleine geschlossene Szene ergibt. So wird mit ihr das dokumentarische Schreiben trainiert, dem es nicht nur darum geht, Wirklichkeit "einzusammeln" und in Material zu verwandeln, sondern dieses Material auch so zu arrangieren, dass es sich in etwas verwandelt, was die Wirklichkeit neu sichtbar macht. Wer alle Webcams gesammelt hintereinander liest, bekommt damit ein Kompendium der unmittelbaren Gegenwart, in dem über kleine Splitterstücke der Berliner Alltag um die Jahrtausendwende quasiethnologisch ausgeleuchtet wird.

9 *Berlin im Licht. 24 Stunden Webcam*, hg. v. Stefanie Flamm u. Iris Hanika, Frankfurt a. M. 2003, S. 258.

Liest man die *Berliner Chronik* dazu, die ebenfalls auf den Berliner Seiten der FAZ Tag für Tag erschienen ist, wird diese Sammlung von Beobachtungen noch durch eine Sammlung von Zeitungslektüren und kurzen Reflexionen ergänzt. Hier werden von einem Autor Ereignisse aneinandergereiht, die den aktuellen Meldungen entnommen sind. So wird im ersten Eintrag vom 1.9.1999 kurz berichtet, "was zwei Kanuten auf dem und im Müggelsee erlebten"; es wird mitgeteilt, dass die Schulzeit wieder begonnen hat, dass 1998 sechs Kinder auf Berliner Straßen umgekommen, dass 1057 verletzt worden sind; es werden Sätze von Staatsminister Naumann und Bundeskanzler Schröder zitiert; es wird ein Hinweis auf eine Aktion der Stadtreinigung gegeben; schließlich wird am Ende gemeldet, "Hertha BSC werde sich mit dem von München nach Großbritannien abgeschobenen Abwehrorganisator und früheren Nationalspieler Thomas Helmer verstärken."¹⁰ Gleich der erste Satz dieses Eintrags weist darauf hin, um was es bei dieser Zusammenstellung und allen weiteren Einträgen in die Chronik gehen wird: "Was zwei Kanuten auf dem und im Müggelsee erlebten, bezeichnet die Großwetterlage."¹¹ Zwar werden hier nur Meldungen aus dem Newsticker aufgelistet, doch werden sie zugleich vom Dokumentaristen so arrangiert, dass sich durch die Montage hindurch etwas Symptomatisches über die Großwetterlage, also über den Zustand der Berliner Kultur ablesen lässt.

Die Chroniktexte und Webcams lassen sich lesen, als wären sie den Notizbüchern entnommen, mit denen andere Autoren arbeiten, die dokumentarische Literatur schreiben: Zum Beispiel Iris Hanika, die nicht nur die Webcam für die Berliner Seiten redaktionell begleitet, sondern auch selbst eine Textreihe unter dem Titel "Chronik" verfasst hat.¹² Oder auch Max Goldt, der sich aus den Alltagsbeobachtungen und Lektüren besonders jene herausgreift, an denen für ihn die schräge Symptomatik des Unsymptomatischen sichtbar wird, um sie zu einem "Kulturtagebuch" zu verarbeiten.¹³ Oder Alexander Kluge, der mit dem dokumentarischen Schreiben in den sechziger Jahren begonnen und seither nicht mehr aufgehört hat, über die literarische Eigentümlichkeit des Dokumentarischen und seine Erkenntniskraft nachzudenken: 2002 veröffentlichte er seine 2000 Seiten umfassende "Chronik der Gefühle", in denen er Texte aus verschiedenen Arbeitsphasen versammelt, worin er in immer neuen Anordnungen mit gesammelten Materialien erzählerisch experimentiert, um aus den kleinen Anekdoten und Geschichten das Grunderzählprinzip der

10 *Berliner Chronik* 1. September 1999 – 31.12.2000, Berlin 2002, S. 15f.

11 Ebd., S. 15.

12 Iris Hanika, *Das Loch im Brot. Chronik*, Frankfurt a. M. 2003.

13 Vgl. Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002, S. 15ff (Abschnitt: "Kulturtagebuch")

großen Geschichte zu gewinnen. Mit diesen Texten und mit seinen Interviews, die er für eine von ihm selbst produzierte Fernsehsendung geführt hat, ist er in den neunziger Jahren zum großen Vorbild des dokumentarischen Schreibens avanciert, das auf Wirklichkeit zielt, doch immer zugleich mehr als die unmittelbare Wirklichkeit haben will: größere Zusammenhänge, umfassende Erkenntnisse, erklärende Theorien, neue Treibsätze, um weiterzuforschen und weiterzuerzählen.¹⁴

Die Interviews, die Kluge für das Fernsehen geführt hat, stehen in der Tradition der Dokumentarästhetik, gerade weil sie völlig reduziert arrangiert sind. Während der Interviewer – also Kluge selbst – unsichtbar bleibt, aber aus dem Off zu hören ist, bleibt die Kamera die ganze Zeit über starr auf die Interviewten gerichtet. Ihnen werden die Aussagen nicht als knappe Statements abgefordert. Als Experten sollen sie ausführlich (und auf Nachfrage noch ausführlicher) Sachverhalte erklären. Dazwischen werden Statements isoliert und in Laufschrift über den Bildschirm geblendet. Dokumentiert werden auf diese Weise Gespräche in ihrer ungeplanten Ausführlichkeit, mit ihren Abschweifungen und kurzen Unterbrechungen. Kluge interessiert sich nicht für die geschliffene, präzise Antwort, sondern für die Dokumentation des Prozesses, in dem über das Medium Gespräch Wissen transformiert wird und Gedanken weiterentwickelt werden.

Für das Interview haben sich die Dokumentaristen der neunziger Jahre ohnehin stark interessiert. Nicht nur im reduzierten Sinn, wie Kluge es im Fernsehen als authentisches Forschungsgespräch vorgeführt hat, sondern als Spielform, über die man die vor allem im unterhaltenden Journalismus üblichen Interviewformen dekonstruieren oder zumindest dokumentarisch weiterentwickeln kann. Gespräche werden dabei als Versuchsanordnungen verstanden, bei denen man tatsächlich nicht weiß, zu welchem Ergebnis sie führen. So haben die Interviewer für die Wochenendbeilage der *Süddeutschen Zeitung* ihre Gespräche mit Prominenten auf ein bestimmtes Stichwort ausgerichtet (Angst, Schmerz, Wüste, Männer, Hingabe...).¹⁵ Und für das Magazin der *Süddeutschen* hat Moritz von Uslar das 100-Fragen-Interview entwickelt, das ebenfalls mit Prominenten in einer so großen Geschwindigkeit abgearbeitet wird, dass sich die Interviewpartner dadurch nicht nur zu unkontrollierten Antworten hinreißen lassen. Auch entwickelt sich ein Rededuell, dessen

14 Vgl. *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, hg. v. Christian Schulte u. Winfried Siebers, Frankfurt a. M. 2002.

15 *Wieso fragen Sie das? Ungewöhnliche Gespräche*, hg. v. Rebecca Casati u. Alexander Gorkow, Frankfurt a. M. 2004.

Geschwindigkeit die Beteiligten zuweilen in eine Rage führt, die sie dazu bringt, die Interviewsituation sprengen zu wollen.¹⁶

Deutlich wird an diesen Interviewformen vor allem eins: Sie gehen nicht mehr davon aus, dass sich die Wirklichkeit und die Wahrheit bereits irgendwo befindet und nur eingeholt werden muss, indem man fragt und antworten lässt. Über diese Interviews werden Konstellationen entworfen. Es werden kleine Experimente gestartet. Mit ihnen und durch sie hindurch will man entweder selbst Wirklichkeit und Wahrheit *hier und jetzt* herstellen, indem man im emphatischen Sinn *etwas ganz Neues* passieren lässt; oder man versucht durch die Interviews hindurch ein Gefühl dafür zu bekommen, wie sich durch das Sprechen so etwas wie ein sich immer weiter verdichtender Zusammenhang herstellt, der dann Sinn genannt und zuweilen mit Wirklichkeit verwechselt wird.

Jürgen Teipel folgt diesem Modell, wenn er loszieht, um mit den mehr oder weniger oder auch gar nicht (mehr) berühmten Protagonisten der deutschen Punk-, Post Punk-, New Wave- und Neue deutsche Welle-Szenen Gespräche zu führen, die er auf Band aufnimmt (1000 Stunden!), die er abtippt und dann zusammenwirft, um sie wieder auseinander zu nehmen und neu zu montieren.¹⁷ Was dabei herauskommt, ist der Versuch, die Popmusikgeschichte aus der Perspektive derer zu erzählen, die diese Form der Jugend- und Protestkultur initiiert, erlebt und dann auch wieder erledigt und durch etwas Anderes ersetzt haben. Die Statements, die Teipel dafür aneinandersetzt, sind mal zwei Zeilen lang, mal gehen sie über eine halbe Seite. Ein Wort gibt hier das andere, eine Stimme bezieht sich auf eine andere, ohne dass wirklich miteinander gesprochen wird. Erfasst wird damit die Arbeit eines Kollektivgedächtnisses, inszeniert als großes gemeinsames, rhythmisches Murmeln. Vorgeführt wird das Erinnern selbst, über das sich so etwas wie Wirklichkeit herstellt und auch schnell wieder verflüchtigt.

Kathrin Röggla – vielleicht die symptomatischste und zugleich avancierteste Dokumentaristin der deutschen Literatur an der Jahrtausendwende – treibt dieses Verfahren auf die Spitze. Wer ihre Texte liest und ihre (Radio-)Stücke hört, ist mit einer Form des dokumentarischen Schreibens konfrontiert, das sich immer weiter an jene diskursiven Mechanismen, aber auch ganz materiell medialen Grundlagen herantastet, durch die Kultur Wirklichkeit oder Wahrheit herstellt. Rögglas Witz ist dabei: Sie löst sich mit ihrem Aufschreibeverfahren immer weiter von der Frage nach dem Sinn. Sie interessiert sich für den Bauplan der Sinnmaschinen, die selbst sinnlos sind. In ihren Texten tauchen sie

16 Moritz von Uslar, *100 Fragen an*, Köln 2004.

17 Jürgen Teipel, *Verschwende Deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*, Frankfurt a. M. 2001.

als Plappermaschinen auf. In "Wir schlafen nicht" hat Röggla das Plappern des New Economy-Betriebs festgehalten. Hier sprechen "die online-redakteurin", "die keyaccount managerin", "die praktikantin", "der senior associate", "der partner" etc., Typen also, die in kleinen Monologen und Statements den engen Raum der von ihnen wahrgenommenen und mit Bedeutung versehenen Welt durchschreiten: "ja, wirklich losheulen kannst du nicht, du musst dich zusammenreißen, denn das geht ja nicht, man muss schon ein wenig Kontrolle über sich haben. man muss ja nicht gleich ein Kontrollgebirge sein, aber etwas größer soll es schon sein, das felsmassiv, das man zur Verfügung hat mit einfahrt und ausfahrt, die man eben auch manchmal geschlossen zu halten hat im Arbeitsalltag."¹⁸

Im emphatisch-dokumentarischen Sinn ist das, was hier gesprochen wird, echt. Röggla ist selbst mit dem Mikrofon unterwegs gewesen, um die O-Töne aufzunehmen, auseinander zu nehmen und so zusammenzusetzen, dass sich auch diesmal ein großer murmelnder Polylog ergibt – aber einer, bei dem sich deutlich das Klappern vom Plappern hören lässt.

Röggla will ihre Sprecher mit diesem Verfahren keineswegs denunzieren. Dass ihre Stimmen nicht sinnvoll sprechen, hat weniger mit dem Betrieb der New Economy und vielmehr mit der Sprache als auto-poietischem System und damit auch mit dem Menschen als zwanghaft Sprechendem, also plapperndem Wesen zu tun. Folgerichtig hat sie ihre Sammlungen von Sätzen und Sprachfetzen für ihre Hörstücke als Material benutzt: Hier wird das Reden erst zu Gerede und mischt sich schließlich mit den Audioeffekten, die über die digitalen Maschinen eingespielt werden.¹⁹ Auch hier gilt: Es geht nicht um Sinn, sondern um die Materialität des Klangs, der zwar menschlich ist, dem aber letztlich jede Menschlichkeit fehlt.

Liest man die Aufzeichnungen, die Röggla in New York fixiert hat, als das World Trade Center durch einen Terroranschlag zerstört und die ganze Metropole und die Welt drumherum verstört worden ist, bekommt man genau diesen Wechsel zu spüren: Röggla arbeitet als eine Art mechanisches Aufzeichnungsgerät, das mitprotokolliert, was gerade jetzt passiert.²⁰ Hier wird nicht moralisiert; hier werden auch keine Kontexte eröffnet, die das Geschehen über den Moment hinaus ins Große und Ganze der Geschichte einordnen und dadurch verständlich machen wollen. "really ground zero" markiert nicht nur den Ort des Attentats. Markiert ist auch der Nullpunkt, von dem aus – nach der Sentenz, die nach dem 11. September 2001 geprägt worden ist – nichts mehr so war

18 Kathrin Röggla, *wir schlafen nicht*, Frankfurt a. M. 2004, S. 147.

19 Vgl. die Liste von Rögglas Audioprojekten unter www.kathrin-roeggla.de

20 Kathrin Röggla, *really ground zero. 11. september und folgendes*, Frankfurt a. M. 2001.

wie vorher. Nicht zuletzt ist dadurch der Nullpunkt der Literatur markiert, an dem nicht mehr erzählt wird, sondern überhaupt erst begonnen wird, zu sammeln, wahrzunehmen, was passiert, um dann irgendwann vielleicht einmal begreifen zu können, was überhaupt geschehen ist.²¹

4.

Genau das definiert die dokumentarische Literatur an der Jahrtausendwende; und genau das unterscheidet sie von den beiden anderen Dokumentarkonjunkturen in der Literaturgeschichte des letzten Jahrhunderts: dass diese Literatur vom Nullpunkt aus operiert!

Alle drei Wellen der dokumentarischen Ästhetik reagieren auf Medienwechsel: auf den Boom der Massenpresse die erste, auf die Einführung von Tonbändern, Fernsehen und Video die zweite, auf die Computertisierung und Vernetzung der Kultur die dritte. Im ersten Schub entdeckt die Literatur das neue Medium als Agitationsmittel, mit dem die Künste operieren können, um politische Positionen lauter und größer und schneller bekannt zu machen und durchzusetzen: dokumentarische Literatur ist in den zwanziger Jahren deshalb vor allem immer *agitorische Literatur*, die sich in den politischen Kampf aktiv einmischen will. Im zweiten Schub entdeckt die Literatur die Scheinhaftigkeit der von den Massenmedien hergestellten Wirklichkeit und versucht, den falschen Schein durch eine auf eigene Faust recherchierte Wirklichkeit zu durchbrechen. Die Texte haben dabei nicht mehr den alten agitorischen Charakter, sie zielen vielmehr auf die Veränderung des Bewusstseins. Die dokumentarische Literatur der sechziger Jahre will deshalb vor allem *operative Literatur* sein. Sie will der Motor und Medium der Aufklärung und Bewusstwerdung sein, von der aus der endlich wieder denkende Mensch seine eigene Stimme hört, seine eigene Geschichte findet und seine eigene Zukunft zu gestalten beginnt.

Liest man die dokumentarische Literatur an der Jahrtausendwende, stellt man fest: Ihr ist das Agitorische ebenso wie das Operative verloren gegangen. Auch in diesem Sinn operiert sie am Nullpunkt. Keiner der Texte weiß Bescheid, was immer schon richtig war und in Zukunft immer richtig sein wird. Der dokumentarischen Literatur an der Jahrtausendwende ist die politische Sicherheit abhanden gekommen. Sie zeigt sich von dem, was gerade jetzt passiert, eher irritiert. Die Verwandlung der Kultur scheint so grundsätzlich und umfassend, dass man es schlecht mit etwas Bekanntem vergleichen und deshalb in die richtigen Formeln und in den rechten Zugriff auf Welt und Wirklichkeit über-

setzen kann. Die dokumentarische Literatur der Gegenwart versucht deshalb die Wirklichkeit entweder zu ertasten oder Verfahren ihrer Herstellung experimentell in Gang zu setzen, um von dort aus die strukturellen Mechanismen der kulturellen Produktion von Wirklichkeit zu verstehen. So ist sie auf ganz andere Weise – wie die vorauslaufenden Wellen der zwanziger und sechziger Jahre auch – auf die Veränderung von Wirklichkeit ausgerichtet. Nur versucht sie in der Gegenwart die Algorithmen der Veränderung zu bestimmen und weiterzuentwickeln.

Sie ist genau deshalb nicht mehr so verspannt, wie es die dokumentarische Literatur bisher gewesen ist. Vielleicht macht sie häufig den Eindruck, allzu locker sein, wenn sie zu spielerisch und zu experimentell verfährt und wenn sie zu emphatisch von einer neuen Machbarkeit von Wirklichkeit Auskunft geben will. Aber das ist ihr State of the Art. Sie muss seismographisch eine Gegenwart begleiten, in der die Herstellbarkeit von Realitäten auf verschiedenen Ebenen selbst zur Realität geworden ist. Unter diesen Bedingungen muss sich das Prinzip des Dokumentarischen notwendig verändern. Es muss selbstreflexiver werden. Es muss ironischer werden. Es muss mit den Mitteln des Dokumentarischen selbst zu spielen beginnen, um sich über das Spiel selbst zu erfinden. "Really ground zero" zu sein, heißt jetzt, alles vom Nullpunkt aus zu sehen, aber immer sich selbst mittendrin.

Man muss ins Netz schauen, um zu verstehen, wie grundsätzlich sich dieses dokumentarische Selbstverständnis nicht nur durchgesetzt hat, sondern das kulturelle Agieren in und mit den interaktiven Medien grundiert. Wenn sich die Nutzer im Mitmachnetz, im Web 2.0, selbst in allen Einzelheiten und Momenten zu dokumentieren beginnen und dabei signalisieren, dass sie sich in aller Ernsthaftigkeit selbst spielen, dann ist die dokumentarische Ästhetik an einem Punkt angelangt, an dem man fürs Erste nicht mehr wissen kann, in welchen Zusammenhängen die Kategorie des Dokumentarischen überhaupt noch sinnvoll benutzt werden könnte. So zeichnet sich im Netz der größte Erfolg und zugleich das nahe Ende der dritten großen Phase der dokumentarischen Ästhetik ab. Die nächste, die vierte Phase wird dann mit Sicherheit in einem anderen Medium, vor allem aber in einer anderen Wirklichkeit zu dokumentieren sein.

21 Vgl. Dirk Knipphals, "Am Nullpunkt des Erzählens", in: *taz*, 11.1.2008, S. 15.