03 2009

Ungeschaffene Wahrheit

Produktivismus und Faktographie

Hito Steyerl

Übersetzt von Birgit Mennel

Verum esse ipsum factum („Das Wahre ist das Geschaffene selber")
Giambattista Vico, *De Italorum sapientia*, 1710.

Ein Faktum ist etwas Geschaffenes. Dies scheint in unserer Zeit eine selbstverständliche Aussage. Giambattista Vico formulierte sie bereits 1710: *Verum esse ispum factum*, oder kürzer: *verum factum*. Das bedeutet, dass die Wahrheit etwas Produziertes und Konstruiertes ist. Vicos Aussage ist aber auch eine Kurzfassung gegenwärtiger Anschauungen bezüglich der Frage des Dokumentarischen: Dokumentarische Wahrheitsansprüche werden etwas betrachtet, was konstruiert und im Wesentlichen hergestellt ist. Dokumentarische Wahrheit ist ein Produkt, das Macht und Wissen miteinander verknüpft.

Kaum jemand glaubt jedoch an dieses Produkt. Das Misstrauen gegenüber diesem instrumentellen Typus von dokumentarischer Wahrheit ist mittlerweile längst zur Gewohnheit geworden. Die Leute sind sich des instrumentellen Charakters der Wahrheiten, die von Institutionen und Großunternehmen verbreitet werden,

sehr wohl bewusst. Aber dieses Misstrauen hat paradoxerweise kaum einen Einfluss auf die Macht des Dokumentarischen. Die Leute werden von der Geschwindigkeit und Intensität der Nachrichtenmedien beeinflusst, sie sind informiert, erfahren Anrufungen, werden instruiert und regiert. Ihr „schwingender Körper“[1], wie Suely Rolnik dies ausdrückt, das heißt die Sphäre des körperlichen Affekts wird anvisiert, in Erregung versetzt, beruhigt, mobilisiert, aktiviert und passiviert. Die Realismen der Medien koppeln sich an das Begehren nach Teilhabe an der Welt; sie erschaffen Sinneseindrücke, die als Spektakel funktionieren. Zur Untermauerung ihrer Wahrheitsansprüche ziehen sie wissenschaftliche, juridische oder journalistische Wahrheitstechnologien heran, die heute von einer Politik des Spektakels, der Geschwindigkeit und der Intensität noch verstärkt werden. Der Zweifel am Wahrheitswert dieser Realismen ist mittlerweile in ihre Konstruktion eingegangen. Auf diese Weise kommt es zur Produktion gewohnheitsmäßigen Angst, in deren Zentrum die Frage von Wahrheit und Manipulation steht. Unglauben und Ungewissheit sind Merkmale dieses Double-Binds. [2] Aber in all dieser Ungewissheit gibt es etwas, woran nur wenige Menschen zweifeln: die Produktion der Fakten selbst, ihre Herstellung und Konstruktion.

Warum aber überhaupt an die Produktion von Wahrheit glauben? Warum diese Vorstellung von Wahrheit als Produkt, als Ready-made oder als Ware? Welche Annahmen liegen dem Glauben an das Konzept der Produktion selbst zugrunde? Vielleicht liegt die Wahrheit in einer Umkehrung von Vicos Losung. Anstatt vom *verum factum* wollen wir stattdessen vom *factum verum* bzw. vom *factum esse ipsum verum* sprechen. Wir könnten dies folgendermaßen übersetzen: Die Dinge, die *geschaffen* werden, sind wahr. Oder sogar: Die Wahrheit liegt in der Produktion. Die

Dinge, die geschaffen werden, bzw. das Schaffen selbst liefert oder produziert Wahrheit.

Damit verlagert sich der Fokus auf den Produktionsprozess selbst. Produktion ist eine Situation, in der dokumentarische Wahrheit für verschiedene pädagogische und gouvernementale Zwecke generiert und genutzt werden kann. Paradoxerweise zweifelt kaum jemand am Wahrheitswert der Produktion selbst.

Aber gibt es nicht hinreichend Gründe für ein Misstrauen gegenüber dem Produktionsparadigma?

Kritik der Produktion

Hannah Arendt und Jean-Luc Nancy artikulieren in je unterschiedlicher Weise eine Kritik der Arbeit sowie eine Kritik an der Figur der ProduzentIn. Während Arendt die Arbeit als unpolitisch verwirft (und in einen Gegensatz zur Politik bringt)[3], ist für Nancy die Fixierung auf die Arbeit der Grund für die fehlgeschlagene Realisierung des Kommunismus.[4] Sich auf die Produktion zu konzentrieren bedeutet für ihn, sich den Normen von Produktivität, Nützlichkeit und Identität zu verschreiben. Gemeinschaft lässt sich, wie er geltend macht, nicht produzieren; Gemeinschaft existiert auch nicht, sie geschieht. Wäre es nicht ebenso gerechtfertigt, Faulheit, Überschuss oder Geometrie als paradigmatische Figuren zu begreifen, welche unserem impliziten Wahrheitsverständnis die Grundlage bereiten oder entziehen? Was heißt es also, die Wahrheit (oder eigentlich jede Bedeutungsstiftung) auf die Produktion zu gründen?

Ich möchte diese Frage wie auch jene nach dem Verhältnis der Prinzipien *verum factum* und *factum verum* diskutieren, indem ich eine Reflexion über zwei visuelle Beispiele anstelle.

Ironischerweise wurden beide von ein und demselben Regisseur, nämlich Chris Marker, geschaffen, und beide bedienen sich ein und desselben Materials, nämlich eines Interviews mit dem sowjetischen Filmemacher Alexander Medwedkin, das 1971 aufgezeichnet wurde. Im Mittelpunkt steht seine Zeit als produktivistischer Filmemacher in den frühen 1930er Jahren. Beide Filme sind mit dem Verhältnis von Dokumentarischem und Produktion befasst, wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise. Eines ließe sich als eher produktivistisch, das andere als eher faktographisch beschreiben. Während die Faktographie sich um die Produktion von Geschaffenem dreht und Kunstwerke als Faktenfabriken (*factories of facts*) betrachtet, richtet der Produktivismus sein Interventionsfeld in der Produktion selbst ein und zielt auf deren Transformation. Der Produktivismus ist in die Schaffung von Realität involviert (oder sollte dies sein). Während die Faktographie einen Bezug zum Prinzip des *verum factum* unterhält, könnte der Produktivismus mit dem *factum verum* in Zusammenhang gebracht werden: Das Schaffen selbst ist der Bereich wahrer Bedeutung.

Das erste Beispiel, *Le Train en marche* (1971), interessiert sich für alternative Modelle filmischer Produktion, während das zweite, *Le tombeau d'Alexandre* (1993), seine Vorschläge auf sehr viel komplexere und essayistischere Weise entwickelt: es stellt die Herstellung von Fakten in Frage. Der eine Film legt der Wahrheit die Produktion zugrunde, während der andere Wahrheit produziert (und konstruiert). Aber am Ende dieses Prozesses taucht etwas ganz anderes auf, das eine andere Dimension eröffnet.

Zunächst zu ***Le Train en marche*****:**

Der sowjetische Filmemacher Alexander Medwedkin war in den frühen 1930er Jahren Leiter des sogenannten *cine-train* (Filmzug), eines beweglichen Filmstudios und Entwicklungslabors. Der Zug reiste zu verschiedenen Produktionsstätten wie etwa Minen, Fabriken und Kolchosen (*kolkhozy*), die Praxen der ArbeiterInnen wurden gefilmt, das Material im Anschluss daran unmittelbar entwickelt sowie aufbereitet und an Ort und Stelle mit den ProtagonistInnen diskutiert. Der Filmzug war ein gutes Beispiel einer produktivistischen Kunstpraxis: Walter Benjamin sollte diese Praxen zwei Jahre später als Versuch der Veränderung des Produktionssystems anstelle der bloßen Abbildung einer politisch korrekten Tendenz beschreiben.[5] Nur darauf zielte Medwedkins Filmzug ab. Und doch kann darüber diskutiert werden, wie viel der Filmzug in Bezug auf sein Ziel tatsächlich erreichte. Die Filmrollen wurden niemals vertrieben. Ob sie jemals an einem anderen Ort als ihrer Produktionsstätte gezeigt wurden, geht aus Markers Filmen nicht hervor.

Marker und seine KollegInnen waren 1971 derart inspiriert von Medwedkins Praxis, dass sie ein Filmkollektiv namens S.L.O.N. (*Société pour le Lancement des Œuvres Nouvelles*) gründeten und zur Dokumentation von ArbeiterInnenkämpfen in die Fabriken gingen. Nach den Streiks in der Rhodia-Fabrik in Besançon kam es zur Gründung einer Gruppe von filmschaffenden ArbeiterInnen namens Groupe Medvedkin. *Le train en marche* wurde als Einleitung zu Medvedkins Film *Glück* gedreht, dessen neuerlichen Vertrieb die S.L.O.N. unterstützte. Marker zieht es vor, diesen Film nicht mehr in der Öffentlichkeit zu zeigen.

Mehr als die Hälfte des Films besteht aus einem Interview mit Medwedkin, in das illustratives Archivmaterial hineingeschnitten wurde; sein hauptsächlicher Zweck scheint die Produktion von Gegeninformation und Inspiration für die neuen Filmkollektive

jener Zeit. Die vom unmittelbaren Zeugen übermittelte Information wird als Fakt behandelt; wir werden dazu gebracht, uns Medwedkins lebhaftem Bericht über seine Aktivitäten vollständig anzuvertrauen. Was seine Wahrheitspolitik angeht, verlässt sich *Le train en marche* nahezu gänzlich auf seinen Wert als realistische Evidenz. Worte wie „nützlich" und „notwendig" kommen in Medwedkins Beschreibung des Filmzuges sehr häufig vor. Das Kino stellt sich ihm deutlich als Mittel zum Zweck dar, und dasselbe gilt auch für *Le train en marche*. Das Ziel ist die Verbesserung der Produktion sowie die Förderung einer alternativen Filmproduktion.

Doch die Sache wird 21 Jahre später viel komplexer, als Marker einen anderen Medwedkin gewidmeten Film dreht, nämlich *Le tombeau d'Alexsandre* aka *Der letzte Bolschewik* (1993). Die Veränderungen hinsichtlich des politischen Kontexts könnten drastischer nicht sein: Während der erste Film vom etwas gezwungen wirkenden Optimismus von Menschen getragen ist, für die die Revolution zum Greifen nahe scheint, entsteht der zweite Film nach dem Niedergang des real existierenden Sozialismus. Und dasselbe Material wird zweimal auf sehr unterschiedliche Weise aufgegriffen, und zwar hinsichtlich der Botschaft wie auch insbesondere hinsichtlich der Form.

Im „Dritten Brief" des Films wird das 1971 aufgezeichnete Interview mit Medwedkin stark kontextualisiert, einer Reflexion unterzogen und sogar kritisiert. Eine beachtliche Menge von unterstützendem oder widerstreitendem Material wird aufgeboten: Interviews mit ArchivarInnen, FilmschülerInnen und mit Medwedkins Tochter. Aber am wichtigsten ist, dass die Filmrollen selbst aus dem Archiv hervorgeholt und von Marker einem Close Reading unterzogen werden. Es tauchen einige verschiedene Rollen auf (von denen zumindest eine nicht von Medwedkin produziert

wurde). Diese zeigen eine Lokomotivenfabrik, ein Bergwerk und eine Kolchose.[6]

Durch die Wiederholung und Verlangsamung von Teilen dieser Rollen entdeckt Marker Elemente, die er 1971 möglicherweise nicht sehen hatte wollen. Etwa die Art und Weise, wie mit einem Kulaken umgegangen wird, der, weil er die Kooperative bestohlen hatte, zum Tode verurteilt wird. In den komplexen Montagen von *Le tombeau d'Alexandre* werden die produktivistischen Praxen der frühen 1930er nicht außerhalb ihres politischen Kontexts angesiedelt – der von zunehmender Repression und den ersten Anzeichen für Säuberungen von angeblichen Klassenfeinden geprägt war. Marker zeigt uns aber auch Diskussionen mit FabriksarbeiterInnen. Er unterstreicht das niederschmetternde Setting einer Arbeitsumgebung, die von Bürokratie und Vernachlässigung, von hohlen Gespräche in Komitees und der elenden Situation der Leute gekennzeichnet ist.

Paradoxerweise taucht das Originalmaterial nur im Rahmen der essayistischen Aufbereitung des früheren Interviews auf (und kann nur in diesem Rahmen auftauchen), also nur im Rahmen seiner Dekonstruktion, Demontage und Neubearbeitung. Erst hinterher können wir selbst sehen, worüber Medwedkin in den 1970ern so lebhaft gesprochen hat.

In Markers zweitem Film nimmt das ganze Unternehmen des produktivistischen Filmschaffens sehr viel uneindeutigere Züge an. Die Bilder werden viel ambivalenter. Das produktivistische Unternehmen wird als eines porträtiert, das zumindest teilweise in Unterdrückungspolitiken involviert war. Abgesehen davon wird die Frage aufgeworfen, wie viel es wohl in einer mit fester Hand von oben gesteuerten Ökonomie hätte erreichen können. Wie hätte eine Reform einzelner Fabriken stattfinden können, wenn die

wichtigsten Ressourcen zentralisiert und durch Vernachlässigung verschwendet wurden?

Das optimistische Porträt aus den 1970er Jahren wird also durch eine sehr viel skeptischere und vorsichtigere Darstellung ersetzt. Zumindest teilweise scheint dieses uneindeutigere Bild durch verschiedene Formen des Films vermittelt zu sein. Dieser Film ist klar und deutlich ein Essayfilm, der unterschiedliche Materialien von einem subjektiven Blickwinkel aus miteinander verknüpft; Maria Muhles Beschreibung zufolge ist er einem ästhetischen Realismus verpflichtet.[7] Dieser Version der dokumentarischen Artikulation liegen keine Forderungen nach Wahrhaftigkeit und Objektivität zugrunde. Die Konstruiertheit von Markers Unterfangen liegt auf der Hand. Die zweite Version von Markers Interview mit Medwedkin scheint demnach faktographischen Techniken sehr viel mehr zu entsprechen als produktivistischen Techniken. *Verum factum*, oder die Wahrheit wird konstruiert und geschaffen – dieses Prinzip scheint die Grundlage für Markers zweites filmisches Argument. In dieser Version wird das Faktum bzw. die filmische Wahrheit offensichtlich innerhalb der Montage hergestellt. *Le tombeau d'Alexandre* verortet die Wahrheit nicht in der Fabrik, sondern positioniert sich selbst als Wahrheitsfabrik.

Tatsächlich ist es das, was die Differenz zwischen den beiden Versionen des Interviews mit Medwedkin ausmacht. Während die Wahrheit in der ersten Version in der Fabrik liegt, funktioniert die zweite als Wahrheitsfabrik. Die Wahrheit wird hergestellt, geschaffen und produziert, während die Produktion im produktivistischen Paradigma das Wirkliche ist, in dem Bedeutung geschaffen wird. Einerseits *verum esse ipsum factum*; andererseits *factum esse ipsum verum* – oder die Wahrheit liegt in der Produktion.

Bruch

Die Offenbarung, die diese beiden Paradigmen überbietet, beruht jedoch weniger auf der verwickelten Montagetechnik, die Jacques Rancière in seinem Artikel über dokumentarische Fiktion so sehr anpreist.[8] Das Bemerkenswerte und wahrhaft Überraschende an *Le tombeau d'Alexandre* ist die Möglichkeit, die originalen produktivistischen Filme (oder zumindest einige Teile davon) zu sehen.

Denn etwas in diesen Filmen – so wie sie präsentiert werden – entwischt den Kreisläufen geschaffener Wahrheiten ebenso wie dem Schaffen selbst und liefert neue Wahrheiten. Sie zeigen – wie Marker in seinem Voice-over anmerkt – viel mehr, als Medwedkin möglicherweise selbst sehen wollte. Sie veranschaulichen die Entbehrung, die Korruption, das Elend und die Apathie, die jenen Teilen der sowjetischen Ökonomie zusetzt. Sie halten die äußerst ernsthaften Versuche der Filmemacher, sich der Situation zu stellen, ebenso fest wie ihre Befürwortung einiger gerade einsetzender stalinistischer Unterdrückungspolitiken. Die produktivistischen Filmrollen fördern also deutlich mehr zutage, als sie sollten – und das trotz der Tatsache, dass sie zielorientiert sind, in einem Kontext instrumenteller, auf Nützlichkeit und Notwendigkeit basierender Pädagogik produziert wurden und im Wesentlichen im Rahmen eines realistischen Repräsentationsparadigmas verfahren.

Die Beispiele präsentieren uns jedoch einen Realismus, der die Limitierungen seines eigenen Systems der Wahrheitsproduktion, die Grenzen der Bedeutungen, die in ihm akzeptiert werden können, weit überschreitet. Sie werden zu aussagekräftigen Dokumenten der Widersprüche der frühen 1930er. Doch – für uns

– eröffnen sie diese frappierend unmittelbare Perspektive nur im Rahmen von Markers stark vermittelndem essayistischen und faktographischen Aufbau. Es ist wichtig, den Widerspruch zu betonen, den Rancière an Markers Technik herausarbeitet: Er präsentiert das Material, als ob es für sich selbst sprechen sollte – und doch erläutert er es uns fortwährend, unterstreicht Bedeutungen, hebt hervor und legt frei.[9]

Wie sollen wir also den Eindruck beschreiben, dass jene produktivistischen Filme ihre instrumentelle Funktion überschreiten und diese teilweise sogar unterminieren? Wie sollen wir die Form dieser Evidenz bezeichnen, die augenscheinlich produziert ist, sich jedoch von den eigenen Produktionsparametern losreißt? Ist die Annahme zulässig, dass der Wahrheitseffekt solcher Bilder sich weniger auf die Produktion als auf ihren Überschuss bezieht?

Die Evidenz, die aus Markers Interpretation des eigentlichen Footage-Materials hervorgeht, scheint eine andere Dimension zu berühren. Sie scheint mehr über uns hereinzubrechen, als dass sie im Sinne eines Ergebnisses oder einer Intention produziert wäre. Sie geht über das Maß ihrer vermeintlichen Bedeutung, ihrer Funktion als Instrument von Erziehung und Kontrolle hinaus. Ihre Wahrheit wird nicht produziert, sondern geht aus dem Bruch mit ihrer ursprünglichen Situation bzw. mit ihrem ursprünglichen Kontext hervor. Der Bruch suspendiert zeitweilig ihre Bindung an Macht und Wissen. Dieser Bruch wirkt sich auf uns aus, da er die Bedeutungen widersprüchlich werden lässt und diese Widersprüchlichkeiten nicht mehr in einer einzigen Interpretation aufgehoben werden können. Er stellt eine unauflösbar bleibende Verkomplizierung dar. Während der Kontext wie auch alle zugehörigen Elemente produziert werden können, geht das frappierende Element vom Bruch mit dem aus, was auch immer

produziert werden mag; es nimmt seinen Ausgang nicht von der Produktion selbst.

Vielleicht lässt sich die dokumentarische Wahrheit also genauso wenig produzieren wie die Gemeinschaft. Wenn sie produziert wäre, dann würde sie der Welt des *verum factum* zugehören oder wäre Teil des Paradigmas der Instrumentalität und Gouvernementalität, die sich der dokumentarischen Wahrheitsproduktion traditionell aufzwingen (und die ich andernorts *Dokumentalität* genannt habe). Aber dieser andere Modus des Dokumentarischen erscheint an einem Punkt, an dem die *Dokumentalität* ebenso wie die Instrumentalität, der Pragmatismus und die Nützlichkeit, die mit ihr einhergehen, durchbrochen werden. Er trifft uns und zwingt sich uns auf. Geschehen kann dies, wie in Markers Essay, in der Disjunktion zwischen einem Voice-over, das zu viel weiß, sowie einem Bild, das für sich selbst spricht, ohne sich selbst zu kennen. Oder in einer Situation, die eine innere Disjunktion in sich enthält – etwa in der Konfrontation von jemandem, der inbrünstig an den Kommunismus glaubt, mit der sozialistischen Staatsbürokratie sowie einer aufkeimenden Schreckensherrschaft. Oder auch in der Disjunktion zwischen dem, was Gegenstand der Repräsentation ist, und seiner Präsenz, beispielsweise der heroischen Figur des Arbeiters und den kämpfenden und entschieden unheldenhaften menschlichen Wesen in den Fabriken. Es ist nicht das wirkliche Leben der ArbeiterInnen, das irgendwie im Bild erstarrt und seinen lebendigen Antrieb übermittelt. Die Kraft dieser Bilder liegt vielmehr in dem, was Walter Benjamin die Gewalt der Kritik nannte – in diesem Fall, ein konsequenter Akt des Losreißens von ihrem Kontext.

Ich habe Godards Aussage schon öfters zitiert: Ein kleines Rechteck von 35 Millimetern vermag die Ehre der gesamten

Wirklichkeit zu retten. Denn in bestimmten Situationen ereignet sich ein Bruch des dokumentarischen Bildes mit den Bindungen an Wissen und Macht. Und dieses Ereignis vermag paradoxerweise und zeitweilig sogar die Befreiung des dokumentarischen Bildes von seinen Bindungen an Macht, Nützlichkeit, Pädagogik und Wissen herbeizuführen. Diese Wahrheit wird nicht produziert. Sie lässt sich nicht berechnen, nicht herstellen, nicht antizipieren. Sie wird sozusagen gerade dadurch, dass sie ungeschaffen ist, zu einem *factum verum*, einem wahren Faktum. In diesem Fall ist das Reale nicht länger ein produzierbarer Effekt, wie Rancière auf brillante Weise anmerkt, sondern ein Faktum, das verstanden werden muss.

An diesem Punkt zeichnet sich denn auch eine neue Lesart von Vicos Motto ab. *Factum verum* bedeutet nicht allein, dass Fakten produziert werden. Es heißt zugleich auch: Ein Faktum kann wahr sein, gerade weil es nicht vollständig in den Machtverhältnissen seiner Produktion aufgeht. (Selbstverständlich gilt das nicht für alle sogenannten „Fakten"). Es bedeutet, dass manche dokumentarischen Artikulationen nicht zur Gänze durch die herrschenden Diskurse kontrollierbar sind. Ihre Wahrheit kann und wird auch immer eine produzierte sein, da Bilder üblicherweise von jemandem oder etwas produziert werden. Wenn es jedoch zu einem plötzlichen Bruch mit der Situation der Produktion kommt, kann sie sich auch einfach nur ereignen.

---

[1] Vgl. beispielsweise Suely Rolnik, „Die Geopolitik der Zuhälterei", in: *transversal 10/2006: Maschinen und Subjektivierung*, http://eipcp.net/transversal/1106.

[2] Vgl. auch Hito Steyerl, „Dokumentarische Ungewissheit“, in: *A Prior Magazine*, Nr. 15, 2007, http://www.aprior.org/articles/28.

[3] Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich: Piper 2002 (Originaltitel: *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press).

[4] Jean-Luc Nancy, *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart: Legueil 1988.

[5] Walter Benjamin, „Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934“, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 697 ff.

[6] Ihre Namen lauten auf Englisch: *Journal Number 4*, *How Do You Live Comrade Miner?* sowie *The Conveyor Belt*.

[7] Maria Muhle, „Fictional Documents For an Aesthetic Realism“, Workshopbeitrag im Rahmen des Workshops *Medvedkin! Medvedkin! Medvedkin! Political Contrasts and Contradictions in Cinema and Their Effects in Philosophy*, 2. März 2009, ICI Kulturlabor, Berlin.

[8] Jacques Rancière, „Documentary Fiction. Marker and the Fiction of Memory“, in: Ders., *Film Fables (Talking Images)*, Oxford/New York: Berg 2006. In seinem Text bespricht Rancière die notwendige Konstruktion der dokumentarischen Narration unter dem Begriff der Fiktion – eine Maßnahme, die mehr Verwirrung stiftet als alles andere. Obwohl Rancière Markers *Le Tombeau d’Alexandre* in Begriffen der Literaturkritik brillant analysiert, glaube ich nicht, dass die Wiedereinführung des Begriffs der Fiktion in die Diskussion um dokumentarische Formen an diesem Punkt besonders hilfreich ist. Das Verhältnis zwischen

Fiktion und Dokumentarischem hat sich als außerordentlich verwirrend und unmöglich aufzulösen erwiesen. Darüber hinaus sind die beiden Begriffe niemals in Opposition zueinander gestanden, sondern sind in verschiedenen Diskurstypen eingebettet, in denen sie vage und instabile Bedeutungen annehmen, insbesondere in Bezug aufeinander. Harun Farocki beschrieb die Differenz zwischen dem Dokumentarischen und der Fiktion einst in sehr überzeugenden Worten: Während die RegisseurIn von Fiktionsfilmen einen Swimmingpool besitzt, tut das die DokumentarfilmemacherIn nicht.

[9] Jacques Rancière, op. cit.