

Gegen\Documentation: Operationen - Foren - Interventionen

Canpalat, Esra (Ed.); Haffke, Maren (Ed.); Horn, Sarah (Ed.); Hüttemann, Felix (Ed.); Preuss, Matthias (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

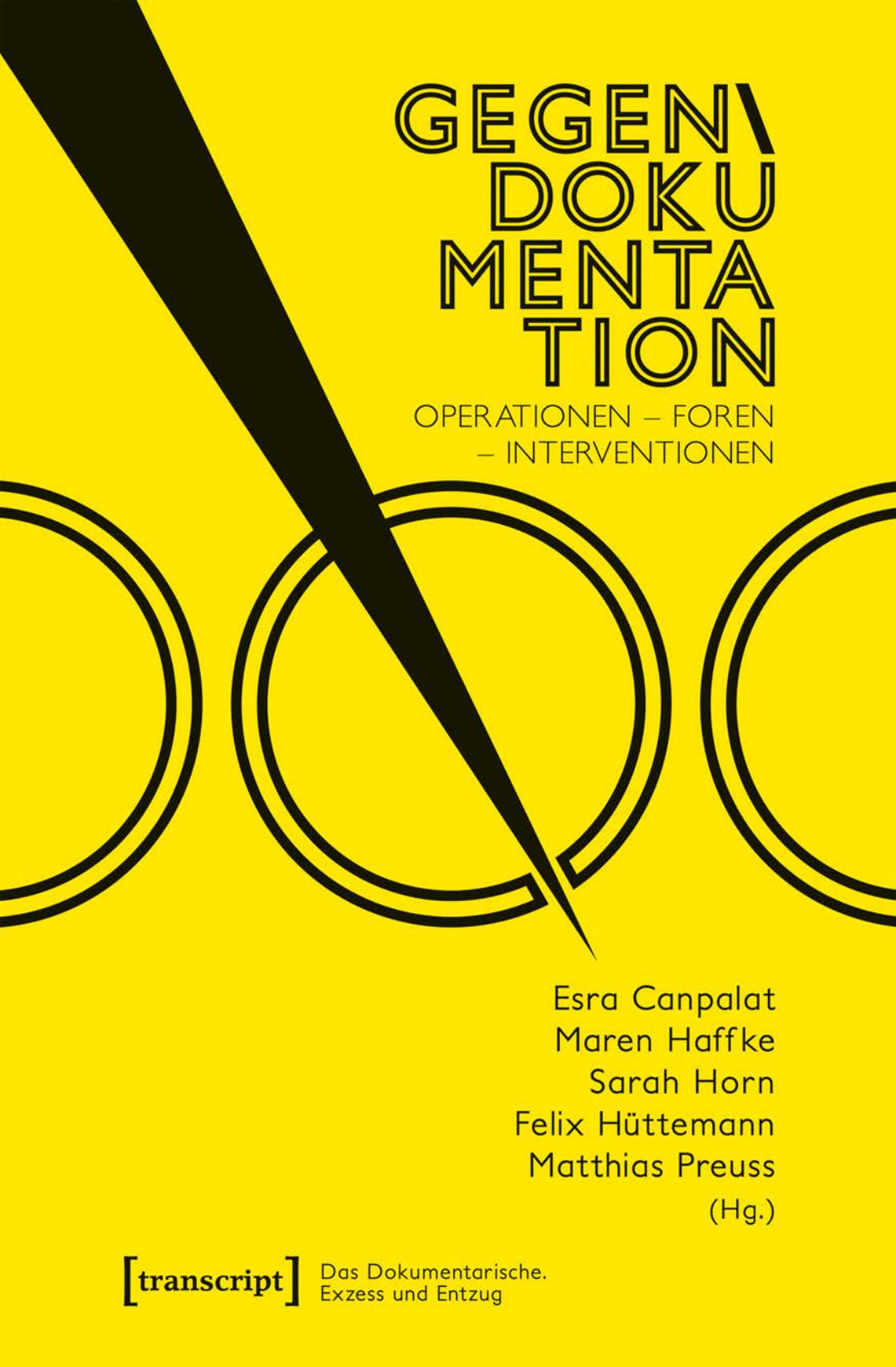
Canpalat, E., Haffke, M., Horn, S., Hüttemann, F., & Preuss, M. (Hrsg.). (2020). *Gegen\Documentation: Operationen - Foren - Interventionen* (Das Dokumentarische: Exzess und Entzug, 2). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839451670>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



GEGEN DOKU MENTA TION

OPERATIONEN – FOREN
– INTERVENTIONEN

Esra Canpalat
Maren Haffke
Sarah Horn
Felix Hüttemann
Matthias Preuss
(Hg.)

[transcript] Das Dokumentarische.
Exzess und Entzug

Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn,
Felix Hüttemann, Matthias Preuss (Hg.)
Gegen\|Dokumentation

Esra Canpalat (M.A.) hat an der an der Ruhr-Universität Bochum Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Kunstgeschichte studiert und ist Kollegiatin am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische«. Ihre Forschungsinteressen sind Transkulturalität, türkische und deutsch-türkische zeitgenössische Literatur, Postkoloniale Theorie und Gendertheorie.

Maren Haffke ist Medienwissenschaftlerin und Musikwissenschaftlerin. Sie ist akademische Rätin im Bereich Sound/Digitaler Sound an der Universität Bayreuth und war zuvor als Postdoktorandin im Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische Exzess und Entzug« und als Promotionsstipendiatin in der Mercator Research Group Räume anthropologischen Wissens an der Ruhr-Universität Bochum tätig. 2019 erschien ihre Dissertation »Archäologie der Tastatur. Musikalische Medien nach Friedrich Kittler und Wolfgang Scherer«. Sie ist Redaktionsmitglied der Zeitschrift für Medienwissenschaft und forscht derzeit zur Epistemologie, Technik und Ästhetik akustischer Ökologien. Weitere Forschungsschwerpunkte sind u.a. dokumentarische Medien, Auditive Medienkulturen und Sound Studies, Medienarchäologie als Theorie und Methode, Theorie und Ästhetik digitaler Medien und Medien der Sorge.

Sarah Horn (M.A.) ist Kollegiatin im DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« sowie Redaktionsmitglied des Onlinejournals »kultur & geschlecht«. Sie ist Medienwissenschaftlerin .

Felix Hüttemann, geb. 1988, ist Postdoktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl »Virtual Humanities« am Institut für Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Er war zuvor Post-Doc und wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Der studierte Germanist und Philosoph war Stipendiat der Mercator Research Group »Räume anthropologischen Wissens« in der AG »Medien und anthropologisches Wissen«.

Matthias Preuss (M.A.) ist Kultur- und Literaturwissenschaftler, seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Ecocriticism, Wissensgeschichte und Tierstudien. Er ist Doktorand im DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Sein Dissertationsprojekt, das von Andrea Allerkamp und Natalie Binczek betreut wird, untersucht die Dokumentation ökologischer Probleme und die Darstellung ökologischen Wissens in deutschsprachigen literarischen und biologischen Texten des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts. Zuvor war er Teaching Assistant und Visiting Graduate Student an der Johns Hopkins University und wissenschaftlicher Mitarbeiter bei Andrea Allerkamp am Lehrstuhl für Westeuropäische Literaturen der Kulturwissenschaftlichen Fakultät an der Europa-Universität Viadrina.

Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn,
Felix Hüttemann, Matthias Preuss (Hg.)

Gegen\Documentation

Operationen - Foren - Interventionen

[transcript]

Die Reihe »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« wird durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert – GRK 2132

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

(Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2020 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn, Felix Hüttemann, Matthias Preuss (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5167-6

PDF-ISBN 978-3-8394-5167-0

<https://doi.org/10.14361/9783839451670>

Buchreihen-ISSN: 2703-0806

Buchreihen-eISSN: 2747-3899

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung

Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff
Gegen\Dokumentation

Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn, Felix Hüttemann, Matthias Preuss 7

I. Anders Dokumentieren

Records in Motion

Migrants and Mobile Spectatorship

Lutz Koepnick 29

Die Rotoskopie von TEHRAN TABOO als katachretisches Bewegtbild

Markus Kügler 39

Was bleibt, wenn nichts bleibt?

Zur (gegen)dokumentarischen Praxis bei Tino Sehgal

Julia Reich 63

Das Dokugramm

Die Gegen/Dokumentation von Verhältnissen

Jens Schröter 77

Kritik der Kritik

Der militante Dokumentarfilm der italienischen Neuen Linken zwischen
Gegenermittlung und Selbstbefragung

Cecilia Valenti 91

Im Bau

Zur Ästhetik des Gegen-Dokumentarischen
in Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*

Simon Zeisberg 109

II. Anderes Dokumentieren

Resounding the Past

Re-presencing Historical Places, Fragments, and Objects through Sound Art

Simone Dotto, Francesco Federici 137

7 Wolken für G20

Rembert Hüser 151

Der Fall Pierre Rivière

Medienphilologie, Reenactment und Archiv

Rupert Gaderer 173

»Faithful Transcriptions«

Gewaltsame Sichtbarkeit und ihre Aneignung in YOU DON'T LIKE THE TRUTH

Sebastian Köthe 195

Walking a Mile in Viktorija's Shoes

Resilience, (Post-)Memory and Affordances

Tanja Kovačič, Patricia Prieto Blanco 213

Autor_innen und Herausgeber_innen 235

Einleitung

Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation

Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn, Felix Hüttemann, Matthias Preuss

Was heißt Gegen\Dokumentation? Eine erste Hypothese könnte in Anlehnung an Foucaults Bestimmung der Kritik lauten: Gegen\Dokumentation ist die »Kunst nicht dermaßen«¹ oder nicht derart dokumentiert zu werden. Auf den ersten Blick handelt es sich dabei um eine Negativbestimmung. Die Hypothese stellt eine Einschränkung und Abwehr vor, die Widerständen gegen Dokumentation Rechnung trägt. Sie wird vorgetragen aus der Perspektive von Objekten der Dokumentation, die als solche erst deklariert und erzeugt werden. Im Moment der Zurückweisung können sie sich über eine dokumentarische Handlung subjektivieren. So markiert der Begriff der Kunst zugleich eine produktive, gar poetische Dimension der Verweigerung. Er mobilisiert Verfahren und Praktiken, die den Wirklichkeitsanspruch und die Autorität von Dokumentation in Frage stellen und sie dabei zugleich erfassen und vermitteln – in ihren antagonistischen Momenten, Grenzen, Ein- und Ausschlüssen.

Wie der verwandte Begriff des Dokumentarischen markiert der Fokus auf Gegen\Dokumentation einen Einsatz, das Verständnis dokumentarischer Medien, Verfahren, Institutionen, Ästhetiken, Schreib- und Darstellungsweisen zu schärfen und zu politisieren. Indem die Prozessualität dokumentarischer Verfahren betont wird, wird das Konzept des Dokumentarischen aus der engen Verbindung mit den analogen Bildmedien gelöst. Nicht nur werden evidentielle Operationen jenseits von Film und Fotografie in die Überlegungen einbezogen, es wird zugleich befragbar, welche Prozesse Bild- und Tondokumente in die Lage versetzen, Beweis zu führen und Zeugnis abzulegen.

Gegen\Dokumentation besitzt das Potenzial, dokumentarische Operationen offenzulegen, Foren zu eröffnen,² mediale Interventionen auszuüben und das

1 Foucault, Michel: Was ist Kritik?, übers. v. Walter Seitter, Berlin: Merve 1992, S. 12.

2 Thomas Keenan und Eyal Weizman haben die Eröffnung neuer Foren (»constructing new forums to come«) als eine der Aufgaben forensischer Ästhetik bestimmt. Der Begriff des Forums ist für ihren Ansatz zentral: »The forum provides the technology with which [...] claims and counter-

Ephemere oder Verworfenen zu adressieren. Weil es hier um Ansprüche auf Wahrheit und Wirklichkeit geht, registriert und konturiert Gegen\Documentation Konflikte, Widersprüche und Kämpfe um Deutung. Diese intervenieren in zum Teil prekäre und asymmetrische Machtverhältnisse, sie verweisen auf Gefährdungen und Verwundbarkeiten – und auf die Ambivalenzen und Anfälligkeiten antagonistischer Gesten selbst. So könnte der Begriff Kunst auch auf das ausdifferenzierte Arsenal virtuoso koordinierter Überwachungstechniken der Kontrollgesellschaft angewendet werden. Zugleich sind manipulative Negationen zu bedenken, wie sie anhand der gezielten Löschungen des institutionellen Gedächtnisses im Rahmen des NSU-Prozesses nachvollziehbar wurden.

Der Begriff Gegen\Documentation ist der Versuch, die Frage nach dem Eigentum und der Aneignung der Dokumentationsmittel unter Berücksichtigung dieser Spannungen und Widersprüche aufzuwerfen. Indem die Frage danach, wie dokumentiert wird, dahingehend verschoben wird, welche medialen, technischen und ästhetischen Strategien mobilisiert werden, um *nicht dermaßen* oder *nicht derart dokumentiert zu werden*, stellen wir also gerade keine Negativbestimmung als Gegenentwurf vor. Stattdessen nähern wir uns der Dokumentation anhand der je spezifischen Instabilitäten und dynamischen Kräfte, die sich in ihr artikulieren. Fragen nach dem Wirklichkeitsbezug von Medien werden auf diese Weise restituiert: in Fragen nach Autorisierung, Subjektivierung und Macht. Diese Perspektivierung der immer schon umkämpften Verfahrensweisen des Dokumentarischen interveniert so auch in Diskurse und Politiken, die sich als ›post-faktische‹ behaupten oder als solche ausgewiesen werden. Die berechtigte Warnung, angesichts von ›faktenindifferentem Bullshitting‹ nicht in einen ›naiven‹ Positivismus zu verfallen und die Geschichte wissenschaftstheoretischen Zweifelns zu unterlaufen,³ schafft ein Bewusstsein dafür, dass mit der unkritischen Zurückweisung von Fabrikation und Fiktionalisierung und der Auffassung von Wahrheit als bloßem Machteffekt auch das Projekt der Kritik⁴ auf dem Spiel steht. Statt eine gegenseitige Zuweisung von Labels (Fake/Fakt, Wahrheit/Lüge) zu perpetuieren,

claims on behalf of objects can be presented and contested. It includes the arena, the protocols of appearance and evaluation, and the experts. The forum is not a given space, but is produced through a series of entangled performances. Indeed, it does not always exist prior to the presentation of the evidence within it. Forums are gathered precisely *around* disputed things – because they are disputed.« Sie betonen, dass Foren ›dynamisch, kontingent, temporär, verteilt und vernetzt‹ gedacht werden sollen. Keenan, Thomas/Weizman, Eyal: Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics, Berlin: Sternberg Press 2012, S. 27–30, hier S. 29 (Herv. i. O.).

3 Zur Problematik der Post-Faktizität vgl. den insgesamt aufschlussreichen Überblick in: Schauer, Eva/Vehlken, Sebastian: Faktizitäten. Einführung in den Schwerpunkt, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft (zfm) 19 (2/2018), S. 10–20, hier S. 10.

4 Vgl. Allerkamp, Andrea/Orozco, Pablo/Witt, Sophie: Gegen/Stand der Kritik, Zürich, Berlin: Diaphanes 2015.

konzentrieren sich die hier versammelten Beiträgen auf konkrete Operationen und Techniken.

Für diesen Band bündelt der Begriff Gegen\Documentation Auseinandersetzungen mit der Provokation des dokumentarischen Anspruchs, Wirklichkeit zu erfassen, zu repräsentieren und zu kontrollieren. Die Diversität der vorliegenden Beiträge ist Ausdruck dieses Spektrums möglicher Perspektivierungen. In Rückbezug auf Foucaults Begriff der Kritik wird hier auf den Zusammenhang zwischen Techniken des Regierens und Techniken des Dokumentierens abgehoben. Die »Schnittstelle zwischen Gouvernementalität und dokumentarischer Wahrheitsproduktion« lässt sich dabei mit Hito Steyerls Begriff »Dokumentalität« ästhetisch präzisieren.⁵ Dieser »Komplizität«, wie Steyerl es nennt, wird hier mit einer paradoxen Forderung begegnet, die sich an das Konzept der Gegen\Documentation knüpft: Nicht dermaßen oder nicht derart dokumentiert zu werden heißt einmal, *anders* und *andere/anderes* zu dokumentieren, Sichtbarkeiten herzustellen, blinde Flecken aufzuzeigen und damit Machtverhältnisse zu verschieben. Und dabei auch vergleichsweise flüchtige und dynamische Phänomene zu registrieren, die erprobten und etablierten dokumentarischen Praktiken entgegen oder den Anforderungen dieser Praktiken nicht zu entsprechen scheinen: Gefühle, Begehren, Bedrohungen. Nicht dermaßen oder nicht derart dokumentiert zu werden heißt aber auch, dass es ein Recht gibt, verborgen zu bleiben, sich einem institutionellen Zugriff zu entziehen, Schutzbereiche herzustellen und Überwachungen zu unterlaufen.

Die Beiträge dieses Bandes lassen sich dafür als eine Reihe von Tests verstehen, in denen nicht zuletzt geprüft werden soll, ob ein Begriff der Gegen\Documentation in einem emphatischen Sinne überhaupt gebraucht werden kann. Ob und wie es also möglich ist, die Autorität des Dokumentarischen zu befragen und die in ihm stets mitlaufenden widerständigen Tendenzen in einer Weise sichtbar und produktiv zu machen, die über bloße Reflexivität hinausweisen. Damit manifestieren diese Versuche die Ambivalenzen einer Ästhetik des Widerspruchs. Sie müssen etwa dem Umstand Rechnung tragen, dass ein emphatisch subversiver Gestus im Umfeld der Neuen Rechten angeeignet und gegen kritische Projekte zur Durchsetzung vermeintlicher Alternativen in Anschlag gebracht wird. Der Begriff Gegen\Documentation rückt künstlerische, journalistische, juristische, politische und gegenkulturelle Praktiken ins Blickfeld, die sich als Befragungen von etablierten dokumentarischen Verfahren und Institutionen begreifen. Diese

5 Steyerl, Hito: Dokumentarismus als Politik der Wahrheit, 2003, <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/de>. Vgl. Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Karin Gludovatz (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien: Verlag für Moderne Kunst 2006, S. 91–109, hier S. 91–94.

erfordern es, sich kritisch mit dem Wahrheitsanspruch des Dokumentarischen zu beschäftigen und die Grenzen seines Geltungs- und Gegenstandsbereichs auszuloten. Unterscheidungen zwischen Dokumentation und Gegen\Dokumentation werden dabei als Kippmomente deutlich. Diese machen eine anhaltende Reflexion notwendig und stoßen eine intensive Auseinandersetzung um die Ansprüche an, die den dokumentarischen Akten im Prozess der Gegen\Dokumentation zu Grunde liegen.

Produktiver als die Frage danach, *was* Gegen\Dokumentation ist oder sein kann, erweist es sich zu fragen, *wie*, *wo* und *zu welchem Zweck* Interventionen in die Ansprüche von Wahrheitsproduktion als Gegen\Dokumentation beschreibbar werden. Gegen\Dokumentation soll in Frage gestellt und diese Frage – mit Deleuze gesprochen – »dramatisiert« werden.⁶ Diese Intervention spiegelt sich in unserer Schreibweise des Titels wider: »Gegen« Backslash »Dokumentation«. Zum einen rückt diese Schreibweise das Präfix ›gegen‹ in den Fokus. Damit können Anschlüsse an, aber auch Einwände gegen die künstlerischen, aktivistischen und journalistischen Arbeiten formuliert werden, die sich mit dieser Präposition als *counter surveillance*, *counter forensics*, *counter mapping*, *counter documentary* etc. in Stellung bringen. Zum anderen verweist diese Schreibweise sehr viel konkreter auf eine digitale Form der Dokumentation. Als Teil von Pfadangaben führt der Slash in der digitalen Datenverarbeitung zur Auffindbarkeit einzelner Dateien und ermöglicht somit konventionell dokumentarische Operationen: Identifizierung, Lokalisierung, Hierarchisierung, Verdatung usw. Wir verwenden hingegen den Backslash, der zwar in Betriebssystemen eine ähnlich orientierende Funktion einnimmt, dazu jedoch mit einer gewissen Zeitlichkeit und Unbestimmtheit ausgestattet ist: Das von Microsoft in den 1980er Jahren veröffentlichte DOS (Disk Operating System) arbeitete anfangs ohne hierarchische Ordnerstruktur. Erst in einer späteren Version wurde diese hinzugefügt. Der in anderen Systemen buchstäblich richtungsweisende Slash war jedoch in MS-DOS bereits für die Ausführung von Kommandos vorgesehen, sodass für die Pfadangabe dort stattdessen der Backslash etabliert wurde. Dieser konnte folglich erst nachträglich zur hierarchisierenden Ordnung von Dateien beitragen. Aufgrund von Inkompatibilitäten zwischen Betriebssystemen wurde seine Funktion missverständlich: Er konnte Dateien und Dokumente mitunter einer Auffindbarkeit entziehen.

So soll das ›Gegen‹ in Gegen\Dokumentation nicht als ein bloßes Anti- verstanden und verwendet sein. Im vollen Bewusstsein seiner Ambivalenz werden damit Prozesse des Ausführens, Ent- und Verfremdens, des Verdrehens und Hinterfragens im Sinne eines produktiven Offenlegens angesprochen.

6 Deleuze, Gilles: Die Methode der Dramatisierung, in: Ders., Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953–1974, hg. v. David Lapoujade, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 139–152.

Die politische Brisanz und die konkreten gesellschaftlichen Implikationen, die gegen\dokumentarische Arbeiten an der Dokumentalität thematisieren, seien im Anschluss anhand von vier Fallbeispielen dargestellt. Diese suchen spezifische Kippmomente, Übergänge und Ausstreichungen dokumentarischer und gegen\dokumentarischer Strategien auf: anhand von Verfahren der Offenlegung und Verdeckung, der Öffnung und Schließung von Foren, der Herstellung und des Entzugs von Sichtbarkeit und der Affirmation und Zurückweisung von Subjektivierung.

Operationen offenlegen/verdecken, Foren eröffnen/verschließen

Am 26. August 2018 veröffentlicht der Twitter-Account @AZeckenbiss mit dem Kommentar »Nazi-Hools sind heute zu allem fähig«⁷ ein Video aus Chemnitz, in dem zu sehen ist, wie Alihassan Sarfaraz und eine weitere Person⁸ verfolgt werden. Dem Anspruch der anonymen antifaschistischen Recherchegruppe, das Video dokumentiere rassistische Wirklichkeit, stehen die Aussagen des damaligen Verfassungsschutzpräsidenten Hans-Georg Maaßen gegenüber, der in einem BILD-Interview vom 7. September 2018 erstens behauptet, »[e]s liegen keine Belege dafür vor, dass das im Internet kursierende Video zu diesem angeblichen Vorfall authentisch ist«, und zweitens angibt, dass nach seiner »vorsichtigen Bewertung« »gute Gründe dafür [sprechen], dass es sich um eine gezielte Falschinformation handelt, um möglicherweise die Öffentlichkeit von dem Mord in Chemnitz abzulenken.«⁹ Damit bezieht sich Maaßen, im Wortlaut den Ermittlungen und dem Gerichtsverfahren vorgehend, auf eine gewaltsame Auseinandersetzung in den frühen Morgenstunden des 26. August 2018 am Rande des Chemnitzer Stadtfests, bei der eine Person durch Messerstiche tödlich verletzt wird. Am 8. September 2018 veröffentlicht der Journalist Lars Wienand einen »Faktencheck«, in dem er genau nachvollziehbar macht, mittels welcher Verfahren sich die »Echtheit« des Videos »bestätigen« lässt.¹⁰ Das ist nur der erste einer Reihe ähnlicher Beiträge,

7 <https://twitter.com/azeckenbiss/status/1033790392037199873> vom 26.08.2018.

8 Vgl. Eckert, Till: Nach viralem Video: Das ist die Geschichte des Menschen, der in Chemnitz von einem Neonazi gejagt wurde, <https://ze.tt/nach-viralem-video-das-ist-die-geschichte-des-menschen-der-in-chemnitz-von-einem-neonazi-gejagt-wurde/> vom 30.08.2018.

9 Biermann, Kai/Grunert, Johannes/Polke-Majewski, Karsten/Schönian, Valerie/Thurm, Frida/Eckert, Till: Wurden in Chemnitz Menschen gejagt?, <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2018-09/chemnitz-video-sachsen-hans-georg-maassen-verfassungsschutz-angriff-mob-fakten> vom 07.09.2018.

10 Wienand, Lars: Das Video aus Chemnitz im Faktencheck, https://www.t-online.de/nachrichten/deutschland/gesellschaft/id_8441108/maassen-bezweifelt-hetzjagd-in-chemnitz-t-online-pueft-echtheit-des-videos.html vom 08.09.2018.

die in gleicher Absicht veröffentlicht werden.¹¹ Durch einen Abgleich mit Daten von Online-Kartendiensten und die Auswertung der parallel zur Videoaufnahme stattfindenden Berichterstattung in den sozialen Medien analysiert Wienand das sogenannte ›Hasi-Video‹ forensisch.

In Bezug auf diese Kette von medialen Transformations- und Translationsprozessen, die die Chemnitzer Bahnhofstraße mit dem Bundesamt für Verfassungsschutz verbindet, soll hier ein Aspekt besonders hervorgehoben werden: die Asymmetrie, die die Transparenz der Operationen betrifft. Auf der einen Seite führt die journalistische Gattung des Faktenchecks als Dokumentation zweiter Ordnung »Verifizierungstechniken«¹² am Gegenstand vor und versucht so, Einschätzungen plausibel zu machen. Auf der anderen Seite steht die durch Geheimhaltung charakterisierte autoritäre Strategie der bloßen Suggestion von Wahrheitsprozeduren. Die Macht, Operationen intransparent zu machen, erscheint als Signatur der Dokumentalität. Es geht also in diesem Beispiel nicht nur um den Einsatz forensischer Verfahren überhaupt, sondern auch um die Sichtbarkeit und Ästhetik forensischer Methoden.

Diese Asymmetrie in der Transparenz dokumentarischer Operationen sowie gegen\dokumentarische Versuche einer Intervention finden sich auch im aktuellen Diskurs wieder, wenn angesichts des Attentats auf den Kasseler Regierungspräsidenten Walter Lübcke sowie der Anschläge in Halle 2019 und Hanau 2020 die Unsichtbarmachung von rechtsextremer und rassistischer Gewalt sowie die Komplizenschaft von Dokumentationsmodi mit dieser willkürlichen Ausblendung in der Öffentlichkeit kritisiert und diskutiert werden. Der Strategie der Verdeckung, Verschleierung und Verunklarung werden Forderungen nach Veröffentlichung entgegengesetzt. So fordert beispielsweise die Initiative »Gruppe zur Freigabe der NSU-Akten« per Petition an den Hessischen Landtag die »unverzügliche« und »vollumfängliche«¹³ Freigabe der zunächst auf 120, derzeit auf 40 Jahre gesperrten NSU-Akten und somit werden Versuche unternommen, den staatlichen und institutionellen Versäumnissen bei einer umfassenden Aufklärung und Dokumentation rassistischer Strukturen entgegenzuwirken. In diesem Kontext ist die Arbeit einer Gruppe Journalist_innen zu sehen, die den NSU-Prozess für die Öffentlichkeit aufgezeichnet hat. Die im Anschluss der Verhandlung veröffentlichte

11 Vgl. u. a.: Gensing, Patrick: Keine Indizien für Fälschung, <https://www.tagesschau.de/faktenfinder/inland/maasen-video-chemnitz-101.html> vom 07.09.2018; Sydow, Christoph: Behauptung ohne Beleg, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/chemnitz-hans-georg-maassens-behauptung-im-faktencheck-a-1227096.html> vom 07.09.2018.

12 <https://threadreaderapp.com/thread/1037850602099953665.html>

13 <https://www.change.org/p/hessischer-landtag-geben-sie-die-nsu-akten-frei-nsuakten-luebcke-hanau>. Der ausführliche Petitionstext und die Hintergründe finden sich hier: <https://drive.google.com/file/d/19xT-lJtsUXSkDwobi6Wzt7MzCwKSV3t/edit>

vierbändige Publikation wurde als »Das Protokoll« betitelt.¹⁴ Mit dem bestimmten Artikel ist auch ein exklusiver Geltungsanspruch gesetzt und durch das gewählte Format (inkl. Pappschuber) wird eine Abgeschlossenheit des Prozesses zumindest suggeriert. Das Erscheinen dieses Dokuments in der Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung lässt sich dabei wiederum auch als Akt offizieller Wiederaneignung interpretieren.¹⁵ Die online veröffentlichten Protokolle und die Liveberichterstattung via Twitter (@nsuwatch) der Gruppe NSU Watch¹⁶ dagegen sind anders gerahmt. Zum Imperativ der »Aufklärung« kommt hier die Notwendigkeit einer politischen »Einmischung«. Die Dokumente werden auf der Website durch weitergehende Recherchen und Analysen kontextualisiert, sodass der NSU-Prozess eingebettet wird in den weiteren gesellschaftlichen Horizont der Geschichte rassistischer Gewalt in Deutschland, des behördlichen Umgangs damit und des politischen Aktivismus dagegen. Die offenere Form beharrt darauf, dass die Aufarbeitung keineswegs beendet ist.

Diese Beispiele machen deutlich, wie etablierte dokumentarische Operationen, Praktiken, Prozeduren und Verfahren angeeignet, aktivistisch umgewendet oder anders genutzt werden, um andere Foren zu eröffnen. Auch der nach dem Anschlag in Hanau verbreitete Hashtag #saytheirnames ist als Aufbegehren gegen die Vernachlässigung der Dokumentation von rassistischer und misogynen Gewalt zu verstehen. Mit dem Insistieren auf die Nennung der Namen der getöteten Menschen – Fatih Saraçoğlu, Ferhat Unvar, Gökhan Gültekin, Hamza Kurtović, Kalyan Velkov, Mercedes Kierpacz, Said Nesar Hashemi, Sedat Gürbüz, Vili Viorel Păun, Gabriele R. – soll nicht nur ihrer gedacht, sondern auch der mediale Fokus vom Täter auf die Opfer gelenkt werden.

Sichtbarkeit herstellen/entziehen, Subjektivierung affirmieren/zurückweisen

Biometrische Daten dienen dazu, unsere Bewegungen im öffentlichen Raum und insbesondere an nationalstaatlichen Grenzen zu beobachten, zu lenken oder zu unterbinden. Einige Personen werden in solchen Erfassungsmodi besonders sichtbar: jene, die anhand dieser Daten als Queers, als Kriminelle, als politische

14 Vgl. Ramelsberger, Anette et al. (Hg.): Der NSU-Prozess. Das Protokoll, 4 Bde., München: Verlag Antje Kunstmann 2018.

15 Vgl. Ramelsberger, Anette et al. (Hg.): Der NSU-Prozess. Das Protokoll, 2 Bde., Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2019 (= Schriftenreihe Bd. 10372).

16 Die Gegen\Dokumentationsplattform *NSU Watch* wird von einem Bündnis antifaschistischer und antirassistischer Gruppen getragen und dient der kritischen Begleitung des am Oberlandesgericht München geführten Strafprozesses um die rassistische Mordserie des NSU und der Arbeit der Untersuchungsausschüsse der Länder. Vgl. <https://www.nsu-watch.info/>

Aktivist_innen oder als illegalisierte Migrant_innen hervorgebracht werden. Während einerseits eine gewisse Sichtbarkeit als trans* Person, als BIPOC, als Migrant_in für die Artikulation politischer Forderungen strategisch notwendig sein kann, beinhaltet eine solche Sichtbarkeit gleichzeitig – und insbesondere unter Umständen digitaler Überwachungsmöglichkeiten – immer auch das Risiko der Identifizierbarkeit. Zach Blas entwirft eine künstlerische Intervention in diese biometrische Erfassung: Er kombiniert für seine »Facial Weaponization Suite« (2011–2014) biometrische Daten der Gesichter verschiedener Personen und entwirft daraus Masken, die einerseits die Identifikation des Individuums verweigern und dabei gleichzeitig als ästhetisches Mittel ein solidarisches Kollektiv ermöglichen.¹⁷ Blas schlägt damit Formen feministischer und queerer Politiken vor, die nicht auf Identität und Repräsentation beruhen, und bezieht sich darin explizit auf die Forderung des postkolonialen Theoretikers Édouard Glissant. Dieser macht in seinen »Poetics of Relation« die Qualität von Relationen gerade daran fest, das Gegenüber nicht erfassen zu können: »We clamor for the right to opacity for everyone.«¹⁸

Die »Facial Weaponization Suite« verstehen wir dabei nicht nur als einen Kommentar auf gegenwärtige Praktiken der Identifizierung und Regierbarmachung über digitalisierte »governmentalities of the face«¹⁹. Blas' Anschluss an Glissant soll an dieser Stelle vielmehr auch für eine historische Perspektive geöffnet werden. Denn Dokumentation muss sich grundsätzlich die Frage gefallen lassen, inwiefern insbesondere Medien wie Fotografie und Film ihre spezifisch dokumentarische Qualität gerade darüber erhalten haben, das vermeintlich Andere festhalten zu können. Dabei haben sie ihre Wissensobjekte als das rassifizierte, vergeschlechtlichte oder anderweitig als deviant beschriebene Andere mit hervorgebracht und quantifizierbar gemacht. Der bewusste Rückzug in die Opazität ist folglich eine Notwendigkeit, um einerseits der gewaltvollen Dokumentation zu entkommen, andererseits die Entstehung dieser Gewalt in den medialen Praktiken selbst adressierbar machen zu können.

Eine derart gewaltvolle Dokumentation der Quantifizierung erleben wir derzeit, wenn die auf der Flucht über das Mittelmeer ertrunkenen Migrant_innen lediglich über die Zählung ihrer toten Körper in europäische Berichte und Berichterstattung gelangen. Solidarische Initiativen bemühen sich wiederum gerade um die Erfassung von Fallzahlen, aber eben auch um die Protokollierung von Erlebnisberichten der Menschen, denen die Wahrnehmung ihres Rechts auf Asyl an

17 Vgl. Blas, Zach/Gaboury, Jacob: »Biometrics and Opacity: A Conversation«, in: *Camera Obscura* 31/2 (2016), 155–165, hier S. 157.

18 Glissant, Édouard: *For Opacity*, in: Ders., *Poetics of Relation*, übers. v. Betsy Wing, University of Michigan: University of Michigan Press 1997, S. 194.

19 Z. Blas/J. Gaboury, *Biometrics and Opacity*, S. 158.

europäischen Grenzen aktiv und unter Ausschluss einer demokratischen Öffentlichkeit verweigert, deren Schicksal folglich bewusst nicht dokumentiert wird.²⁰

Diese Beispiele mögen als erste Anhaltspunkte für eine Diskussion darüber dienen, was es heißen könnte, nicht oder nicht dermaßen dokumentiert zu werden. Sie zeigen nicht zuletzt die tagespolitische Aktualität und Relevanz dieser Frage. Den sie umkreisenden politischen, journalistischen und gesellschaftlichen Debatten sollen die Beiträge dieses Bandes wissenschaftliche Blickwinkel in Ergänzung oder Gegenüberstellung hinzufügen, die es ermöglichen, die Auseinandersetzungen auf wissenschaftlicher Grundlage zu differenzieren. Der Provokation des dokumentarischen Anspruchs – Wirklichkeit zu erfassen, zu repräsentieren und zu kontrollieren – begegnen wir mit Perspektiven aus der Medienwissenschaft, der Kunst- und Kulturwissenschaft und Literaturwissenschaft, die sich den Epistemologien wie auch den Techniken und Medien des Dokumentarischen widmen und dabei jeweils deren Ansprüche auf Wahrheitsproduktion prüfen und kontextualisieren.

Die Beiträge werden unter zwei Aspekten der Gegen\ Dokumentation betrachtet. Dadurch ergibt sich die Gliederung des Bandes. Der erste Teil befasst sich mit der Arbeit am Modus des Dokumentierens und stellt die Operationen, Praktiken, Techniken, Prozeduren, Verfahren und Methoden in den Mittelpunkt. Der zweite Teil widmet sich vorrangig der Auseinandersetzung mit den Gegenständen und geht dabei von der Frage aus, auf wen oder worauf sich das dokumentarische Begehren richtet und wer oder was jeweils dokumentarisch hervorgebracht wird. Das Recht, dokumentiert zu werden, steht dabei der Forderung gegenüber, Personen, Gruppen und Dinge im Schatten der Dokumentation sein oder werden zu lassen. Diese Aspekte schließen sich nicht gegenseitig aus. In den in diesem Band versammelten Fällen manifestieren sie sich in verschiedenen Relationen. Die Gliederung ist ein heuristisches Angebot von Seiten der Herausgeber_innen.

Gegen\ Dokumentation umfasst Versuche, anders zu dokumentieren

Unter Gegen\ Dokumentation können Praktiken verstanden werden, die sich als Alternativen zu etablierten Formen der Wirklichkeitserfassung begreifen. Im Zentrum stehen dabei Aneignung, Modifikation und Umwertung dokumentarischer Verfahren (z. B. *counter-surveillance*, *hacking*, Montage-/Assemblagetechniken). Dazu zählen auch dezidiert spekulative oder fiktionalisierende Methoden, die den Geltungsbereich des Dokumentarischen erweitern (z. B. *Reenactment*, *Mokumentary*, *performing documentaries*²¹). Die Versuche, anders zu dokumentieren,

20 Vgl. <https://www.borderviolence.eu/about/>

21 Vgl. Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press 2010 [2001].

erfordern auch eine Auseinandersetzung mit den institutionellen und medialen Rahmenbedingungen. Gegen\ Dokumentation fragt nach verschiedenen Möglichkeiten, den dokumentarischen Spielraum zu erweitern, etwa eine Besetzung neuer Räume, die in Konkurrenz zu bestehenden Institutionen stehen (z. B. Amateur_innenpraktiken), eine Umfunktionierung bestehender Institutionen (z. B. die Forschungsagentur *Forensic Architecture*²²) oder die Schaffung ganz neuer Institutionen (z. B. *General Assembly*, Milo Rau²³; *Das Parlament der Körper*, DOCUMENTA 14²⁴).

In seinem Beitrag behandelt **Lutz Koepnick** anhand von drei Beispielen aus dem Kontext der bildenden Kunst Multi-Screen-Installationen als Herausforderung der technischen Dispositive dokumentarischer Realismen. Konstellationen von Bildschirmen in der Mehrzahl leiten laut Koepnick Modi geteilter Aufmerksamkeit ein, denen er spezifische Potenziale zur Mobilisierung und Repositionierung von Blicken und Betrachter_innen-Körpern zuspricht. Koepnick macht die Multiplikation der räumlichen und zeitlichen Orientierungen in Multi-Screen-Installationen als Subversion kinematografischer Rezeptionsanordnungen um konzentrierte und fixierte Blicke aus. Sie erweisen sich laut ihm für dokumentarische Verfahren sowohl ästhetisch als auch politisch als produktiv: So begreift Koepnick im prekären Schicksal von Migrant_innen, Flüchtenden und Geflüchteten eine dringliche Frage nach Formen der Dokumentation, die das Leid und die Verluste globaler Migrationsprozesse nicht für vermeintlich souveräne Blicke zurichten, indem sie vereinheitlicht und in kohärenten Narrativen stillgestellt werden. Statt fokussierte Aufmerksamkeit als Bedingung kritischer Urteilskraft und Ressource dokumentarischer Autorisierungsprozesse in Anspruch zu nehmen, wendet sich Koepnick anhand der drei besprochenen Arbeiten – *Noch einmal//Again* von Mario Pfeifer (2018), *Crossings* von Angela Melitopoulos (2017) und *Auto Da Fé* von John Akomfrah (2016) – audiovisuellen Infrastrukturen distribuierter Bildanordnungen im künstlerischen Raum zu, deren spatiotemporale Affordanzen Betrachter_innen in Bewegung setzen. Hierin sieht er eine produktive und notwendige Intervention an Konzepten dokumentarischer Realismen unter den Bedingungen der Zirkulation dokumentarischer Bilder (und Töne) durch die zerstreuten und zerstreuernden Aufmerksamkeitsökonomien der Gegenwart.

22 Vgl. Weizman, Eyal: *Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability*, New York: Zone Books 2017. »We undertake advanced spatial and media investigations into cases of human rights violations, with and on behalf of communities affected by political violence, human rights organisations, international prosecutors, environmental justice groups, and media organisations.«, <https://forensic-architecture.org/about/agency>

23 Vgl. www.general-assembly.net

24 »Als Institution im Werden ohne Verfassung bewohnt das Parlament der Körper Orte umstrittener Geschichten, deren Erinnerungen uns zwingen, hegemonische und romantisch verklärte Erzählungen des demokratischen Europa zu hinterfragen.«, <https://www.documenta14.de/de/public-programs/927/das-parlament-der-koerper>

Markus Kügler thematisiert in seinem Beitrag Relationen von Animation und Dokumentation und fokussiert hierfür anhand des Filmes *TEHRAN TABOO* (D/AUT 2017, R: Ali Soozandeh) das Bewegtbildverfahren der Rotoskopie. Diese Technik der Ab- und Überzeichnung gefilmter Bewegungsabläufe, die frame für frame in Zeichentricksequenzen übertragen werden, sieht Kügler als »Hybrid aus Simulation und Repräsentation«. So erzeugen laut Kügler die ästhetischen Spuren erkennbar technisch erfasster Bewegungen in gezeichneten Bildfolgen einen Grenzbereich des Indexikalischen und des Artifiziiellen, der spezifische Verhältnisse von Autorisierungs- und Verfremdungseffekten ins Werk setze. Während *motion capture*-Verfahren, die Kügler als direkte technologische Nachfolger der Rotoskopie bestimmt, zu den Standard-Methoden gegenwärtiger Spielfilmproduktion gehören, werde die klassische *rotoscoping technique* zunehmend in dokumentarischen Filmen eingesetzt und so als dokumentarisierender Effekt geprägt. Kügler schlägt vor, die Technik als bildrhetorische Strategie der Persuasion zu verstehen, deren spezifisches Verhältnis von Sichtbarmachung und Abbildung ein uneigentliches filmisches Erzählen einsetze, das einer kritischen Lektüreauforderung gleichkäme. Die spezifischen Authentifizierungseffekte dieser Ambivalenz von Zeigen und Nichtzeigen vergleicht Kügler mit der rhetorischen Trope der Katachrese. Deren Funktion der Markierung einer Leerstelle an der Grenze von Konkretion und Metapher sieht er als produktives Konzept für die Diskussion dokumentarisierender Gesten in *Animated Documentaries*, insbesondere solcher, die wie *TEHRAN TABOO* nichtwestliche Subjekte und Themenkomplexe für westliche Publika aufbereiten und beglaubigen. »Katachretische Bewegtbilder« als typisierende und klischierende Bilder, so Kügler, stellen dabei Relationen zwischen Fürsprache und Überschreibung ihrer selbst metaphorisch werdenden Subjekte her, die einer postkolonialen Aufarbeitung bedürfen.

Der Manifestation von Leerstellen widmet sich auch der Beitrag von **Julia Reich**. Anhand von drei Ausstellungen des Künstlers Tino Sehgal untersucht Reich seine Arbeit als materialbefreite Praxis und stille Produktion von Handlungen. Das Dokumentationsverbot des Künstlers, der als Choreograf delegierter Performances und konstruierter Situationen arbeitet und keinerlei Aufzeichnungen seiner Produktionen hinterlässt, macht laut Reich die dokumentarischen Strategien des Kunstbetriebs sichtbar, indem es ihnen zugleich entsagt und sie zur Vervielfachung anregt. Sehgal schreibe sich in die Archive durch »Verweise, die ins Leere führen«, ein. Statt Wand- und Katalogtexten, audiovisuellen Aufzeichnungen oder Vertragsdokumenten bleiben neben den Erinnerungen und Erfahrungen der teilnehmenden Akteur_innen und Besucher_innen eine Reihe von Aussparungen, welche die Kataloge, Lagepläne und Programmhefte zum Register für Leergelassenes machen: fehlende Seitennummerierungen und nichtverzeichnete Räume. Reich schlägt vor, diese Praxis als Zugriff auf das *Andere des Dokumentarischen* zu fassen. Die Dokumentation von und durch Leerstellen fordere Betrachter_innen,

aber auch Galerist_innen, Kurator_innen, Sammler_innen und Autor_innen heraus und leite Modulationen und Anpassungen der Handlungen derjenigen ein, die mit Sehgal's Kunst in Kontakt kommen.

Für eine ausführlichere Archäologie und Medientheorie abstrakter Dokumentarismen plädiert **Jens Schröter** in seinem Beitrag. Anhand des Beispiels des Organigramms verweist Schröter auf Strategien der Dokumentation und Sichtbarmachung von Vollzügen und Verhältnissen, die in indexikalischen Medien keine Abbildung finden können. Hier steht für Schröter nicht zuletzt politisches Potenzial auf dem Spiel: nicht nur entgehe die Logik organisationaler Prozesse und funktionaler Relationen Medien wie der Fotografie, die auf das Konkrete und Singuläre fixiert seien. Diese ›einfache Wiedergabe‹ könne zudem, so etwa im Falle ökonomischer Zusammenhänge, zu einer Personalisierung struktureller Komplexe führen, welche die Systematizität der Vorgänge notwendig verkenne und durch individuelle Zuschreibungen verdecke. Organigramme dagegen mobilisieren laut Schröter die ›enthüllende Kraft des Konstruktiven‹, um mittels Realabstraktion an den Kontaktstellen von Konkretem und Allgemeinem die Gliederungsprinzipien struktureller Gefüge und die Pfade von Befehlsflüssen und Regelungsoperationen zu verdeutlichen. Verstanden als Dokumentation von Verhältnissen werden Organigramme, so Schröter, zu Doku-Grammen: Sichtbarmachungen abstrakter Machtformen.

Anhand von drei Dokumentarfilmen der italienischen Neuen Linken untersucht **Cecilia Valenti** gegendokumentarische Impulse im militanten Kino der frühen 1970er Jahre und lokalisiert die künstlerische und politische Leistungsfähigkeit der Filme in ihren Strategien, die Technizität, Ästhetik und Politizität medialer Gegenöffentlichkeiten selbst zu thematisieren. Gegendokumentarisch werden die besprochenen Filme laut Valenti nicht oder nicht nur, indem sie den Dokumenten staatlicher Autoritäten und Massenmedien Gegenerzählungen als Korrektiv entgegensetzen, sondern indem sie Formen für die Artikulation von Widersprüchen und Widerständen in der Reflexion ihrer filmischen Mittel suchen. Hier geht es nicht zuletzt um eine Befragung einer Ästhetik der Militanz selbst und um die Adressierung von Tendenzen oppositioneller Medien, hierarchisierende und autoritäre Effekte der kritisierten Strukturen fortzusetzen. Valenti nimmt die Bild-Ton-Verhältnisse der drei Filme *12 DICEMBRE* (I 1972, R: Lotta Continua), *LA LOTTA NON È FINITA* (I 1973, R: Collettivo di cinema-Roma) und *L'AGGETTIVO DONNA* (I 1971, R: Collettivo di cinema-Roma) in den Blick und zeigt, wie Fragen der Zeug_innenschaft und der Kollektivsubjektivierung einer sich selbst dokumentierenden Arbeiter_innenklasse mittels einer Pluralisierung von Stimmen verhandelt werden. In der negativen Geste militanter Dokumentarfilme und ihrer Selbsteinschreibung in politische Kämpfe, die vor allem als Momente direkter Konfrontation mit einer als Gegenüber mobilisierten Autorität inszeniert werden, macht Valenti dabei zugleich einen blinden Fleck ihrer Ästhetik aus, der

schon in den 1970er Jahren von Seite feministischer Aktivistinnen und Filmemacherinnen kritisiert und reflektiert wurde. Statt agonalen Gesten ein Pathos der Subversion abzugewinnen, untersuchen Filme feministischer Kollektive die Widersprüche und Potenziale verschiedener Modi der Demonstration, der Bewusstseinsarbeit und der Praxis im öffentlichen und domestischen Raum.

Simon Zeisbergs Beitrag ist Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* gewidmet. Der 1964 erstveröffentlichte Text verhandelt laut Zeisberg Fragen des Verhältnisses von Dokumentierbarkeit, Ideologie und Realität anhand der Schlacht von Stalingrad – einem Ereignis, dessen adäquate Erfassung durch Dokumente *Schlachtbeschreibung* als Unmöglichkeit thematisiert. Weil ›Stalingrad‹, so Kluge, selbst »böse Fiktion« sei, öffne sich erst in der Fiktionalisierung und der Lektüre gegen den Strich Raum für angemessene Zugriffe. Zeisberg verfolgt die von Kluge erprobten poetischen Verfahren des ›Dokumentarromans‹ durch seine insgesamt sechs Fassungen umfassende Versionsgeschichte. Diese registriere, so Zeisberg, seit der Erstveröffentlichung 1964 eine Reihe ästhetisch-medialer Strategiewechsel, die Möglichkeiten und Vermögen erproben, fiktionalisierend auf historische Dokumente zuzugreifen. Sie dokumentiere schließlich Kluges Abschied vom Projekt eines ›Dokumentarromans‹ selbst. Neben der Technik ›aggressiver Montage‹ fokussiert Zeisberg insbesondere die Ergänzung des Textes durch Bildmaterial in der 1978 veröffentlichten Fassung. De- und Rekontextualisierungen von Text und Bild zeigen, so Zeisberg, Versuche, einen dokumentarischen Zugriff auf die Geschichte aufzubrechen, indem von den Protokollen der Macht verdrängte individuelle Erfahrungen aufgerufen und widerständische Rezeptionsmodi angeregt werden. Eine poetische Auseinandersetzung mit den Paradoxien des Dokumentarischen wird laut Zeisberg von Kluge selbst als antirealistisches Protestmittel des Individuums gegen einen dokumentarischen Realismus als Ideologem eingesetzt.

Gegen\Documentation umfasst Versuche, andere oder anderes zu dokumentieren

Gegen\Documentation widmet sich Gruppen, Gegenständen, Perspektiven, die von hegemonialen Institutionen vernachlässigt und ausgeschlossen werden. Dabei wird die Autorität des Dokumentarischen genutzt, um einer offiziellen Version eine andere Wahrheit entgegenzusetzen. Hier soll nicht außer Acht gelassen werden, dass Strategien der Gegen\Documentation oftmals von widerstreitenden gesellschaftlichen Kräften medienpolitisch in Anspruch genommen werden. Vokabular und Verfahren werden in diesen Auseinandersetzungen angeeignet und umfunktioniert. Dadurch wird mitunter das emanzipative Potenzial der Gegen\Documentation in Frage gestellt. Begriffe wie Wahrheit, Aufklärung, Authentizität werden aktuell unter Stichworten wie *fake news*, *alternative facts* oder

*counter-documentary*²⁵ ausgehöhlt. Die Perspektivierung gegen\dokumentarischer Verfahren besteht auf der Unterscheidung zwischen dieser Aushöhlung und einer notwendigen Kritik dieser ›großen‹ Begriffe, ohne dabei die fatalen Folgen einer ›Rettung der Wahrheit‹ zu ignorieren, wenn sie durch die Einschränkung langwierig erstrittener Freiheiten und das Überschreiben mühsam erworbener Erkenntnisse erkaufte wird.

Nicht zuletzt eröffnet der Begriff Gegen\Documentation einen medienphilosophischen Horizont, sich mit dem Anderen, dem genuin Nicht- bzw. Anti-Dokumentarischen sowie mit dem Nicht-Dokumentierten, Nicht-Vermittelten und Nicht-Vermittelbaren zu beschäftigen.

Simone Dotto und **Francesco Federici** widmen sich in ihrem Beitrag aus der Perspektive akustischer Medien dem von Kunstkritiker Hal Foster diagnostizierten ›Archival Impulse‹ in der Gegenwartskunst. Nicht nur werde laut Dotto und Federici im Kontext kontemporärer künstlerischer Verfahren, die historiografische Methoden reflektieren, wenig über klangliche und auditive Aspekte gesprochen, das Verhältnis von Sound zu den Modi historischer Aufzeichnung und Interpretation selbst erweise sich als prekär. Sound, so Dotto und Federici, stelle jenseits sprachlicher und musikalischer Phänomene eine Herausforderung für hermeneutische Zugriffe dar. Die Historizität von Klang in akustischen Dokumenten zu berücksichtigen, ohne ihn auf semantische Aspekte festzulegen, fordere deshalb eine Neudefinition historiografischer Verfahren, die den Spezifitäten akustischer Zeit- und Raumbezüge und der Materialität akustischer Medien Rechnung trage. Dotto und Federici untersuchen Arbeiten aus dem Bereich der Sound Art, die akustische Dokumente als Ausgangspunkt von Reaktivierungen historischer Spuren mobilisieren, um eine sensorische Erfahrbarkeit von Vergangenheit mit spezifischen Präsenzeffekten zu ermöglichen. Anhand von Arbeiten von Bill Fontana, Susan Philipsz, Chris Watson und Tim Shaw lokalisieren sie das Potenzial solcher historiosonischer Medialisierungen in der Evokation historischer Prozesse als materielle Interaktion von Orten, Dingen und Fragmenten. Im Fokus auf die Techniken, die es akustischen Medien ermöglichen historische Ereignisse zu dokumentieren, würden anthropozentrische Narrative befragbar. Zugleich zeige sich ein Konzept der Dokumentation als Praxis, die nicht auf Objekte fixiert bleibt, sondern immer schon Verfahren und Abläufe in der Zeit behandelt.

25 Als ›counter-documentary‹ wurde unter anderem ein Imagefilm der Church of Scientology diskutiert, der die in dem Dokumentarfilm *MY SCIENTOLOGY MOVIE* (GB 2016) von Louis Theroux formulierte Kritik entkräften soll. Auch der als Antwort auf Al Gores *AN INCONVENIENT TRUTH* (US 2006, R: Davis Guggenheim) lancierte Film *THE GREAT GLOBAL WARMING SWINDLE* (US 2007, Martin Durkin) wurde als ›counter-documentary‹ beworben. Vgl. Wagner, Fred: Counter-documentaries. When subjects of investigation go on the attack, in: *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2015/may/04/counter-documentaries-louis-theroux-church-of-scientology> vom 04.05.2015.

Rembert Hüser's Beitrag widmet sich der Dokumentation der ebenso abstrakten wie in den jährlichen Treffen sehr konkret werdenden G20-Versammlung und dem, was sie an Widerständen begleitet, Effekten produziert und Phänomenen auslöst. Er elaboriert dies anhand der siebenteiligen Video-Serie »Traum. Wolken. Off. Exil«, die Ute Holl und Peter Ott während des G20-Gipfels in Hamburg im Juli 2017 gedreht und im vorübergehend eingerichteten alternativen Medienzentrum FC/MC produziert haben. Die Serie umfasst sieben Videos, die mittlerweile auf YouTube zu finden sind. In ihnen liest Holl an verschiedenen Orten in und um die »Welcome to Hell«-Demonstrationen einen Text, der *nicht* für G20 entstanden ist, und sich so zunächst in ein Verhältnis setzt – zu einer Lage, die selbst noch als Verhältnis zu bestimmen ist. Hüser perspektiviert Verbindungen von Flüchtigem und Anhaltendem und geht dafür den in den Videos skizzierten Fluchtlinien zu Marx'schen Analysen der gesellschaftlichen Verhältnisse ebenso nach wie er zeitgenössische Versuche heraushebt, sinnhaft festzuhalten, was vor Ort geschieht. Es geht um Korrespondenzen, Ambivalenzen, argumentative Überschüsse und um lose Fäden, die Hüser lose lässt: Sich in die Dokumentationsweisen einschreibend entwickelt er eine Poetik, die Rekombinationen, Echos und Assoziationen verfolgt und Schichtungen und Transformationen registriert – wie die der titelgebenden Wolken.

Rupert Gaderer betrachtet in seinem Beitrag anhand des Mörders Pierre Rivière das »Netzwerk zwischen Medien, Verfahren und Dingen, das einen Mord zu einem Fall macht«, und fokussiert hierfür verschiedene editorische, diskursive und ästhetische Zugriffe auf die Dokumente der Tat. Die Schriftmacht verschiedener Gutachten und Interpretationen von Rivières Memoiren wurden laut Gaderer nicht nur in den juristischen und klinischen Prozessen wirksam, die im 19. Jahrhundert sowohl zu seiner Verurteilung zum Tode als auch zur Aussetzung der Strafe aufgrund der Feststellung von Schuldunfähigkeit führten, sie wurde selbst zum Thema in drei Projekten, die Verhältnisse von Aufzeichnungssystemen, Macht und Wahrheit fokussieren: Michel Foucaults Buchprojekt *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère ... Un cas de parricide au XIX siècle* von 1973 sowie die Filme *ICH, PIERRE RIVIÈRE, DER ICH MEINE MUTTER, MEINE SCHWESTER UND MEINEN BRUDER GETÖTET HABE* (F 1976) von René Allio und *RETOUR EN NORMANDIE* (F 1973) von Nicolas Philibert. Gaderer untersucht Fluchtlinien dokumentarischer und gendokumentarischer Effekte durch die verschiedenen medialen Verhandlungen der Tat, die neben Rivières Schuldfähigkeit die Frage von Dokumentation selbst in je spezifischen Konstellationen zur Diskussion stellen. Der Umgang mit den Macht- und Wahrheitseffekten von Dokumenten werde dabei, so Gaderer, sowohl philologischen und editorischen Fragestellungen zugeführt, wie er Gegenstand der Verhandlungen möglicher Verhältnisse von Dokumentation und Fiktion in der filmischen Praxis mit Reenactments werde.

Sebastian Köthe behandelt in seinem Beitrag den von Luc Côté und Patricio Henríquez produzierten Dokumentarfilm *YOU DON'T LIKE THE TRUTH* (AU/CA/

GB 2010) und befragt anhand des Materials Verhältnisse von Dokumentarismen und Gewalt. 2002 wurde der Kanadier Omar Khadr als 15-Jähriger nach einem Gefecht in Afghanistan festgenommen, gefoltert und nach achtjähriger Haft in Guantánamo und trotz seines Status als Kindersoldat u. a. wegen Mordes zu weiteren acht Jahren Gefängnis verurteilt. Im Prozess konnte Khadr's Verteidigung siebenstündiges CCTV-Material seines Verhörs in Guantánamo durch den kanadischen Geheimdienst im Jahr 2003 deklassifizieren. Etwa eine Stunde des Materials wurde in *YOU DON'T LIKE THE TRUTH* exklusiv veröffentlicht, gerahmt von Archivbildern, Texteinblendungen, Untertiteln sowie von Interviews mit Journalist_innen, Anwält_innen und ehemaligen »Detainees«. Mit dem Film geht Köthe einer zweiteiligen Betrachtung nach: Einerseits werde laut Köthe die visuelle Überwachung und die damit einhergehende erzwungene Sichtbarkeit selbst als Strategie der Folter im Rahmen des »global war on terror« beschreibbar. Gleichzeitig und in Fortsetzung dieser Analyse problematisiert er die erneute Sichtbarmachung durch einen dokumentarischen Film. In Regimen der Folter, so Köthe, werden Sehen und Wissen, Archivieren und Besitzen selbst zu gewaltförmigen Verfahren. Einen Anspruch des Gegendokumentarischen identifiziert Köthe daher darin, die eigenen Modi des Sehens und Zeigens zu bearbeiten und die ethische Ambivalenz auszuhalten, keine Gewissheit über die Richtigkeit des eigenen Handelns zu erlangen. Denn so sehr laut Köthe das Zeigen von »Sichtbarkeit-als-Gewalt« problematisch sei, so wäre ihr Verbleib im Opaken es ebenso.

Einem Dokument der Resilienz widmet sich der Beitrag von **Tanja Kovačič** und **Patricia Prieto Blanco**: einem Freundschaftsalbum, das Kovačič's Großmutter Viktorija als Andenken an ihre Weggefährtinnen im Konzentrationslager Ravensbrück nach Slowenien in die neu gegründete Sowjetunion mitbrachte und ihrer Familie hinterließ. Das mit handschriftlichen Botschaften von 52 Frauen gefüllte Buch nehmen die Autorinnen zum Anlass für Gedanken über Möglichkeiten Leid, Gemeinschaft und Überlebensstrategien von Frauen zu überliefern, deren prekärer Status als Opfer des Nazi-Regimes die Spuren ihrer Erfahrungen spezifischen historiografischen Verunsichtbarungen preisgebe. Während heroische Erzählungen über den aktiven kämpferischen Widerstand von Männern gegen den Faschismus in den Gründungsmythos der Sowjetunion Eingang gefunden hätten, seien die unter dem Nationalsozialismus erlittene Gewalt, die Zeuginnenschaft und Überlebensstrategien von Frauen in der sowjetischen Nachkriegsgesellschaft als potenzielle Bedrohung des staatlichen Legitimationsnarrativs einer Gesellschaft der Helden (nicht der Opfer) in Zweifel gezogen und denunziert worden. Das Freundschaftsalbum, das persönliche Nachrichten der Ermutigung, der Erinnerung, der Aufopferung und der Freiheit sowie die vollen Namen der mit Viktorija inhaftierten Frauen enthält, ist laut Kovačič und Prieto Blanco als Medium der Subjektivierung nicht nur ein Gegendokument zur entmenschlichenen Bürokratie des Nazi-Regimes, es ist zugleich selbst ein Mittel der Resilienz,

das Trost und Zugehörigkeit spendet und das erfahrene Trauma und Grauen erinnert. Diese Funktion als affektiver ›Container‹ und Medium der Sorge, so Kovačič und Prieto Blanco, entfalte sich auch im intergenerationalen Transfer der Post-Memory. So ermögliche die Materialität des Buches als Spurensicherung des Überlebens laut Kovačič und Prieto Blanco auch eine Post-Resilienz der Empathie und der Gemeinschaft.

Wie die Beiträge zeigen, greift die Autorität des Dokumentarischen wirklichkeitskonstituierend in die Konfliktfelder von Identität und Geschlecht, Politik und Geschichte ein und betrifft damit Fragen von Sexismus, Nationalismus und Rassismus. Mit Hilfe des Gegen\Dokumentarischen können diese gegenwärtigen dokumentarischen Prozesse und Ansprüche adressiert, problematisiert und analysiert werden.

An dieser Stelle möchten wir uns als Herausgeber_innen dieses Tagungsbandes bei allen Beitragenden herzlich für ihre Bereitschaft bedanken, mit uns die Anstrengung zu unternehmen, den Geltungs- und Gegenstandsbereich, aber auch die Grenzen des Dokumentarischen auszuloten.

Zudem bedanken wir uns bei der Research School der Ruhr-Universität Bochum für die Förderung der dieser Publikation vorausgehenden Tagung GEGEN\ DOKUMENTATION vom 8.–10.11.2018 und bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) für die finanzielle Unterstützung der Herausgabe des Bandes. Ferner bedanken wir uns bei den Mitarbeiter_innen des Kubus der Situation Kunst Bochum, in deren Räumlichkeiten wir die Freude hatten, unsere Tagung auszurichten. Unser Dank gilt auch den Kollegiat_innen des DFG-Graduiertenkollegs 2132 »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« für die gemeinsame inhaltliche und organisatorische Konzeption der Tagung. Nicht zuletzt bedanken wir uns herzlich bei den Koordinatorinnen des Kollegs Dr. Julia Eckel und Dr. Raphaela Knipp sowie bei den studentischen Hilfskräften Judith Franke, Nicole Hetmanski und Katharina Weitkämper für ihren unermüdlichen Einsatz bei der Organisation der Tagung. Außerdem danken wir Giulia Nemann für die tatkräftige Unterstützung beim Korrektorat dieses Sammelbandes.

Literatur

- Allerkamp, Andrea/Orozco, Pablo/Witt, Sophie: *Gegen/Stand der Kritik*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2015.
- Blas, Zach/Gaboury, Jacob: »Biometrics and Opacity: A Conversation«, in: *Camera Obscura* 31/2 (2016), 155–165.
- Deleuze, Gilles: *Die Methode der Dramatisierung*, in: Ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953–1974*, hg. v. David Lapoujade, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 139–152.

- Foucault, Michel: Was ist Kritik?, übers. v. Walter Seitter, Berlin: Merve 1992.
- Glissant, Édouard: For Opacity, in: Ders., Poetics of Relation, übers. v. Betsy Wing, University of Michigan: University of Michigan Press 1997.
- Keenan, Thomas/Weizman, Eyal: Mengele's Skull. The Advent of a Forensic Aesthetics, Berlin: Sternberg Press 2012.
- Nichols, Bill: Introduction to Documentary, Bloomington: Indiana University Press 2010 [2001].
- Ramelsberger, Anette et al. (Hg.): Der NSU-Prozess. Das Protokoll, 4 Bde., München: Verlag Antje Kunstmann 2018.
- Ramelsberger, Anette et al. (Hg.): Der NSU-Prozess. Das Protokoll, 2 Bde., Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2019 (= Schriftenreihe Bd. 10372).
- Schauerte, Eva/Vehlken, Sebastian: Faktizitäten. Einführung in den Schwerpunkt, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft (zfm) 19 (2/2018), S. 10–20.
- Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Karin Gludovatz (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien: Verlag für Moderne Kunst 2006, S. 91–109, hier S. 91–94.
- Weizman, Eyal: Forensic Architecture. Violence at the threshold of detectability, New York: Zone Books 2017.

Onlinequellen

- Biermann, Kai/Grunert, Johannes/Polke-Majewski, Karsten/Schönián, Valerie/Thurm, Frida/Eckert, Till: Wurden in Chemnitz Menschen gejagt?, <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2018-09/chemnitz-video-sachsen-hans-georg-maassen-verfassungsschutz-angriff-mob-fakten> vom 07.09.2018.
- <https://www.borderviolence.eu/about/>
- <https://www.change.org/p/hessischer-landtag-geben-sie-die-nsu-akten-freinsuakten-luebcke-hanau>
- <https://drive.google.com/file/d/19xT-lJtsUXSkDwobi6Wz2t7MzCwKSV31T/edit>
- Eckert, Till: Nach viralem Video: Das ist die Geschichte des Menschen, der in Chemnitz von einem Neonazi gejagt wurde, <https://ze.tt/nach-viralem-video-das-ist-die-geschichte-des-menschen-der-in-chemnitz-von-einem-neonazi-gejagt-wurde/> vom 30.08.2018.
- <https://www.documenta14.de/de/public-programs/927/das-parlament-der-koerper>
- <https://forensic-architecture.org/about/agency>
- www.general-assembly.net
- Gensing, Patrick: Keine Indizien für Fälschung, <https://www.tagesschau.de/faktenfinder/inland/maassen-video-chemnitz-101.html> vom 07.09.2018.

- Steyerl, Hito: Dokumentarismus als Politik der Wahrheit, 2003, <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/de>
- Sydow, Christoph: Behauptung ohne Beleg, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/chemnitz-hans-georg-maassens-behauptung-im-faktencheck-a-1227096.html> vom 07.09.2018.
- <https://threadreaderapp.com/thread/1037850602099953665.html>
- <https://twitter.com/azeckenbiss/status/1033790392037199873>
- Wagner, Fred: Counter-documentaries. When subjects of investigation go on the attack, in: The Guardian, <https://www.theguardian.com/film/2015/may/04/counter-documentaries-louis-theroux-church-of-scientology> vom 04.05.2015.
- Wienand, Lars: Das Video aus Chemnitz im Faktencheck, https://www.t-online.de/nachrichten/deutschland/gesellschaft/id_84411108/maassen-bezweifelt-hetzjagd-in-chemnitz-t-online-prueft-echtheit-des-videos.html

I. Anders Dokumentieren

Records in Motion

Migrants and Mobile Spectatorship

Lutz Koepnick

Created by Charles Heller and Lorenzo Pezzani in 2014, the digital animation feature *Liquid Traces: The Left-to-Die Boat Case* offers a synthetic reconstruction of the fate of seventy-two passengers drifting aimlessly on a boat between Libya and Lampedusa for fourteen days. Though its course was tracked by NATO surveillance technologies and its location repeatedly approached by military helicopters and warships, no one stepped up to help the migrants' vessel in a timely fashion and prevent sixty-three passengers from dying during the process. *Liquid Traces* maps the ocean as a deeply political and politicized space: a zone in which competing jurisdictions and advanced technologies of power halt certain flows of movement and redefine undocumented migrants and stateless subjects. At first, this work of forensic oceanography simply seems to challenge the cold and compassionless gaze of power, its indifference to the precarious lives of African migrants. A closer engagement with the project, however, will lead to very different conclusions. For the project's point is less to expose the lack of empathy and care that may drive NATO's and the EU's politics of keeping refugees and migrants at bay from a merely humanitarian standpoint. Rather, it reveals the extent to which a wide array of media technologies today produces the migrant as a figure that has no real claim to rights to begin with. The project's point is to beat visual surveillance technologies at their own game and present advanced media technologies as media able to recuperate the voice of those unheard, to challenge the Western cold gaze of power which has stripped the ocean of its former role as a medium of hope, passage, and transformative experimentation. Boats and their passengers here are left to die not because advanced systems tracking movements across the sea lack compassion for the refugees but because political, legal, and technocratic exigencies produce the refugee's body as one that neither owes rights nor should attract compassion.

Heller and Pezzani's eighteen-minute document of obstructed migration is ambitious and brave but it anticipates and relies on spectators who understand physical stillness as a decisive resource of focused attention and critical engagement. The video might spread visible content across the frame, at first emulat-

ing a desktop environment on a PC with multiple program windows open. But to live up to *Liquid Traces's* forensic ambition, the viewer will need to move beyond a multitasker's divided attention and effectively synthesize the different channels of information into one coherent stream, i. e., approach the film's narrative of migration and death as a story contained within the borders of one coherent frame of representation. Whether seen on a computer screen at home or on a gallery's monitor in public, the success of *Liquid Traces's* documentary impulse thus rests on normative expectations about spectatorship that this project shares with the templates of classical cinema: the idea of the viewer as a silent, fixated, and immobile subject whose sense of physical detachment sustains the conditions for the viewer's attachment to the dynamic of moving images on screen. Such positions of detachment and immobility, one might want to argue, not only snub the migratory and displaced lives mapped in the film itself. They also represent an ever-less attainable niche amid the attention economy of the present under conditions in which multi-screen interactions and 24/7 mobile media usage have become the order of the day.

Though my aim is not to disparage in any way the value of works such as *Liquid Traces*, the following chapter explores different screen-based installation works that engage with the fate of contemporary migrants and refugees, but do no longer take the normative regime of classical cinema as well as critical art films for granted – the idea of the viewer as a fully concentrated, absorbed, frontal, and stationary observer of framed images on a singular screen. Art critics, film theorists, and well-meaning pedagogues have many good reasons to worry about the hyper- and semi-attentive habits of contemporary screen culture and their roaming spectators. Nevertheless, the aim of this chapter is to probe the formal aptness and aesthetic productivity of multi-screen formats to document, and engage mostly mobile viewers in, the precarious fates of migrants and refugees in search for safer havens. I argue that we cannot talk about documenting a world structured by asymmetrical flows of human migration without talking about the media platforms and perceptual arrangements we put to work to screen the lives of the twenty-first century's wretched of the Earth.

In her writing on contemporary multi-screen installation art, Hito Steyerl has provided an intriguing framework to think constructively about contemporary modes of embodied, roaming, and often semi-attentive modes of spectatorship. In stark and polemical contrast to those who compare itinerant viewing practices in contemporary gallery spaces to the habits of channel zappers and mall consumers, Steyerl welcomes the ubiquity of moving images in twenty-first-century museums as an opportunity to overcome long-held investments in sovereign looking and individualized art consumption. Rather than nostalgically mourning the disappearance of former regimes of durational and deeply absorptive looking, Steyerl stresses the culturally productive and politically progressive dimen-

sions of what she calls the multiple gaze of contemporary screen culture – a gaze »which is no longer collective, but common, which is incomplete, but in process, which is distracted and singular, but can be edited into various sequences and combinations. This gaze is no longer the gaze of the individual sovereign master, nor, more precisely, of the self-deluded sovereign [...]. It isn't even a product of common labor, but focuses its point of rupture on the paradigm of productivity.«¹ As screen-based installation art today often appeals to viewers on the go and invites spectators to navigate different screens at once, it moves moving images from the presentational and representational to the post-representational in Steyerl's view. The affordances of post-cinematic viewing document and transform the real not simply by offering images and sounds on screen, but by constructing vibrant infrastructures of motion and mobility off-screen. Rather than educate or please a crowd of singular spectators arrested in the darkness of the auditorium, they articulate a crowd that is dispersed and mobile in space and time. Instead of catering to monadic spectators trying to master a work in its entirety, they endorse nomadic viewers able to recognize their limitations and fragmentations as spectating subjects, their vulnerability, the relational character of all subjectivity, their unavoidable failure as subjects to synthesize the real freely and sovereignly into unified representations.

In the following, I discuss three different artistic interventions whose choreographies of screens and moving images seek to avoid imposing fixed perspectives, disembodied stillness, and unified durations onto the viewer. In their engagement with the global issue of migration and the precarious figure of the contemporary refugee, all three works, in different ways, reckon with what Steyerl understands as the fractured gazes of contemporary screen culture. They anticipate viewers who no longer enter or exit installation spaces and screen environments as sovereign subjects and singular masters over the visible. To document the figure of the migrant, for all three, means to explore and stress the itinerancy and incompleteness of viewing as well, to expose the spectator to fundamentally contingent, fragmented, and unpredictable viewing arrangements. In this, all three projects of course challenge naïve concepts of documentary realism, as much as they place tremendous pressure on what may count as fact and truth, veracity and sincerity, make-believe and fake. Each of them asks tough questions about what it means to stretch one's perception to the paths of contemporary migrants; and each of them proposes different and differently compelling strategies undercutting possible efforts to associate Steyerl's multiplied gaze with the workings of post-truth societies – societies in which media overload and fragmented attentiveness seems to undermine the possibility of shared understandings of the real. After examining these three works first, in my conclusion, I will briefly address in more theoretical

1 Steyerl, Hito: *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press 2012, p. 73.

terms the extent to which mobile, embodied, distracted, and fragmented looking, rather than upending a documentarian's truth claim, may open new paths for what moving images can do to move their viewers and how they can cope with the pressing matters of the world.

Mario Pfeifer: *Noch einmal/Again* (2018)

A two-channel, forty-two minutes video installation first screened at the 10th Berlin Biennale for Contemporary Art in 2018, Pfeifer's *Again* (2018) projects found and carefully staged footage on two sizable screens, adjoining each other at an obtuse angle and positioned in front of a seated audience. What unfolds on screen references and reenacts a widely reported event in May 2016, when four male citizens of Arnsdorf, Saxony, in what they believed to be an act of civil courage and self-justice, pulled an Iraqi refugee violently out of a discount supermarket and tied him with cable ties to a nearby tree. While the refugee was found dead shortly after this event, the court proceedings against the four attackers were closed without judgment in 2017 due to the death of the victim. In a setting clearly marked as a film studio, two moderators or hosts, played by well-known German crime-show actors Dennesch Zoude and Mark Waschke, recall the events with the help of photographs and YouTube videos and provide background information about the various people involved. Constantly crossing the lines between different diegetic spaces, they oversee a meticulous reconstruction and highly self-reflexive reenactment of the incident in the supermarket. On another diegetic level, we also observe ten German citizens – like witnesses or jurors in an American courtroom drama – observing the reenactment from a position similar to the one of the audience in front of the two screens. In the video's final minutes, each of them comment on what they saw and leave little doubt that neither truth was established nor justice was served during the original legal proceedings. In the words of the exhibition statement itself: »The citizens are interviewed after the last scene is played. They explain how they judge the action's reenactment considering their own biographical, social, cultural and political experiences.«

During the first half of the film, Pfeifer uses the dual-screen set-up as an effective medium to reconstruct the supermarket incidence from multiple perspectives, highlight the extent to which our knowledge about real events rely on mediated images, and remind extradiegetic viewers of the different diegetic levels that permeate each other in the video. We watch our hosts introduce, direct, and review the performance on one screen while the action they help to choreograph unfolds on the other; we watch the same sequence of events from two different angles; we observe our witnesses witnessing while we are also able to see, from some other point of view, what may unfold in front of our eyes; we see found footage or news-

paper reports about the 2016 happening and its legal aftermath. As the viewer will be asked, less to behold of two images at once, but rather to toggle between different ontological levels of representation and continually to probe competing and not necessarily compatible views on the past, *Again* communicates the instability and multiplicity of truth, the need to reread and restage the past because whatever we call document always already entails acts of interpretation. Filmmaking, in its efforts to reveal the injustice done to a refugee in East Germany, takes on what characterizes the life of the migrant and exile on a structural level: a logic of an irreconcilable multiplication of temporalities and spatial orientations. With its two screens, *Again* performs the very rift between here and there experienced by migrants and the painful but at times also potentially productive pluralization of narratives, trajectories, truths, and stories-to-be-told that marks the existence of those dispelled from their homes.

Remarkably, however, *Again* somewhat mistrusts its own mistrust in the efficacy of documentary realism. In its final minutes, when capturing the testimonies of the ten justifiably troubled, at times even traumatized witnesses, the camera work for both screens tends to focus on each speaker's face, eyes, and mouth, whereby Pfeifer's prolonged extreme close-ups here are designed to endow their words, their indictments, with unquestionable authenticity and truthfulness. As if in need to bring its political intervention safely home, the film's initial rhetoric of fragmentation and incompleteness in the very end thus yields to a stylized language of synthetic amplification and integration. In their understandable effort to right the wrongs of history, Pfeifer's final images of eyes and mouths seek to document the trustworthiness of how his juror's words process their observations as deeply affected individuals. In thus recentring the viewer's perception, however, Pfeifer's installation – some might want to argue – collapses Steyerl's multiple gaze in front of our very eyes and potentially revokes the mobile process of reframing and reenactment that helped question existing documentations of xenophobic violence in the first place.

Angela Melitopoulos: *Crossings* (2017)

Crossings, a four-channel video installation by German artist Angela Melitopoulos, was first staged in Kassel's Gießhaus in 2017 as part of *documenta 14*. It converted the former site of industrial labor into a space to document the interrelations of three contemporary ›crises‹ and their impact on present-day Greece: (1) the so-called ›refugee crisis‹ that has brought hundreds of thousands of migrants to the shores of Europe over the last years; (2) the so-called ›European debt crisis‹, understood as an asymmetrical process in which ideas of common markets, currencies, labor, and productivity within the Eurozone help to widen the economic

gap between North and South; and (3) the crisis of how humans relate to their natural environments, effected by the destruction of habitats for sustainable living caused by multinational corporations. In Melitopoulos's vision, all three crises are products of neoliberal finance capitalism, i. e., the way in which Western capitalism over the last decades has exploited postcolonial imbalances of power and wealth, and in prioritizing money and debt over labor, social justice, and democratic deliberation, generates a constant need to displace existing social tensions, be it by erecting walls and fences at the periphery or by exporting conflict abroad. *Crossings* displays moving images on four screens and broadcasts sounds with unpredictable durations and patterns. Viewers are confronted with piles of life vests from refugees stranded on Greek islands; the devastating sight of refugee camps such as Idomeni or Moira, but also migrants actively protesting the closing down of Europe; environmental activists challenging how multinational corporations ravage the Earth in Northern Greece; Middle Eastern refugees visiting Greek archeological sites only to realize that they now serve as the modern age's slaves, slaves that the Greek polis needed, and needed to repress, to develop and celebrate its ideals of freedom, pluralism, and non-violent democratic interaction.

Crossings's images are as disturbing as they are engaging, but the piece's most potent intervention in documenting the crises of migration does not merely inhabit the level of representation. It plays out in how the installation elevates the state of contemporary walling and migration policy to a question of spectatorship itself. Because the location of sights and sounds are constantly changing during the screening, there is no privileged view or position from which to attend the entirety of *Crossings*. Viewing the piece involves a continual repositioning of one's perspective as much as it will often cause viewers to find themselves unable to view all footage at once. No viewer, in other words, is ever fully in control over their act of viewing. Moreover, the audience experiences a profound need, in its frequent repositioning, to reckon with and respond to the viewing of other onlookers to create an operative equilibrium, a resonant network, of collective perception because viewers, due to the demand to resituate themselves, tend to block each other's view. Bodies shift to improve sightlines, but also may forgo perfect viewing angles to allow adjacent spectators to see something, too.

In Melitopoulos's installation, the walls of Kassel's Gießhaus serve as aesthetic training grounds to liquefy the stalwart selves and communities of our age of enclosures, of neoliberal self-management and increasing nativist xenophobia. *Crossings* asks its viewers to perform bodily and cognitive work that not only recalibrates the fickle attention economies of our present, but models attitudes and forms attachments that sharpen, rather than reduce, resilience. Though the majority of spectators have little reason to fear a fate similar to those of the migrants and refugees presented on screen, Melitopoulos's choreography of sights and sounds thus asks the viewer to navigate our precarious present from the pre-

carious position of a migrant, of a commons in which post-sovereign viewers face the contingencies of contemporary existence without being able to engage various kinds of physical, perceptual, and psychic defensive shields. To forfeit sovereign looking and attach oneself to the unpredictable movements of images and other spectating bodies, to resonate with images, sounds, and other viewers rather than to pursue strategies of defensive self-optimization here means to recognize contingency in all its ambivalence: as both the cause and the source that fuels the strategies of resistance, of cruel optimism, of speaking up and acting against the politics of walling depicted on screen. It is to explore the contingencies of resonance, the resonance of the contingent, as antidotes to the loss of the ordinary, the sustainable and durational we associate with the precarization of life and the fear of the migrant in our dismal twenty-first century.

John Akomfrah: *Auto Da Fé* (2016)

Perhaps no moving-image-maker of our present has done more to understand and document stories of migrancy and dislocation as both political and formal challenges than British filmmaker, writer, and theorist John Akomfrah. One of Akomfrah's most recent works, the dual-screen installation *Auto Da Fé* of 2016, focuses on various transatlantic voyages between Africa and Europe on the one hand, and Barbados in the West Indies on the other, starting with the fleeing of Sephardic Jews to the Caribbean in 1654 and ending with images of present days migrants from Hombori, Mali, and Mosul, Iraq. Whether he recalls little known pasts or pressing presents, Akomfrah's ocean is not only a medium carrying migrant passengers towards the promise of better and brighter futures. The film's pace and movements are slow, its images of migrants, refugees, and exiles express a pervasive sense of alienation and diasporic disorientation, of standstill and temporal displacement. Figures do not interact with each other; protagonists follow separate paths and often appear frozen in theatrical tableaux set against the background or staring at the waves of the Atlantic Ocean. Repeatedly we see various objects floating in the waves, recalling the sight of drifting life vests so ubiquitous in recent news imagery – floating devices referencing the absence, the loss of human life during failed efforts of passage. At various junctures, we also see black-and-white photographs drifting in the waves, metaphors, and metonymies of memories no longer lodged in human bodies, of forgotten pasts that have lost their bearing upon present and future. Akomfrah's shores are populated by specter-like figures, maritime voyagers who – in spite of their physical arrival on safe land – have not succeeded to make a new home in a new world, who remain stuck somewhere between here and there, yesterday and today, self and community.

Though Akomfrah's travelers have reached another shore, their hope in the transformative powers of migrancy has been deeply shattered and betrayed. As they line up at the shore to look back at what they have left behind, Akomfrah's passengers recognize that they are as stateless and rightless, as disenfranchised and haunted, as they were before their voyage. They are neither here nor there, have neither fully departed nor ever entirely arrived. For them, the promise of a safe haven turns out to be a mere chimera, based on nothing more than a long history of deceptive dualisms and unyielding juxtapositions of past and present, this shore and that shore, old and new. Akomfrah's choreography of images across two adjacent screens imprints this sense of agitated stasis onto the viewer's senses. In contrast to Melitopoulos's piece, Akomfrah invites viewers to sit still and peruse both screens at their own will and inclination, while, unlike Pfeifer's dual-channel setting, one image here does not serve to prop up the other image, infuse it with added meaning and weight. The final images of *Auto Da Fé*, shot in black and white on both screens, display bags, live vests, toys, and dolls – the detritus of failed passages and sunken hopes, ominous markers of loss and death – as breaking waves sweep them onto a sandy beach. The footage is mostly shot in slow motion with alternating shot lengths and from different angles. Akomfrah's editing choices within one and across both screens systematically thwart any sense of unified motion or direction; each cut creates new kinetic patterns, rubs against or redirects the momentum of the previous or adjacent image. Confronted with this at once poetic and deeply unsettling crosscurrent of routes and movements, the viewer's eye will find nothing to hold on and attach to, no foot hole to rest upon. Instead of establishing lyrical and meditative distance, *Auto Da Fé*'s stylized images expose their viewers to discontinuous unrest of the visible, to a fragmented and fragmenting sense of agitation at a standstill. The installation's choreography splinters the idea of a unified, stable viewing subject as it points and pulls spectators into incompatible directions at once and, in the end, leaves us – like the doll in the final shot – with nowhere to go, marooned in times and spaces that no longer know of any difference between past and future, transformation and repetition.

A migrant's story of passage defies the arc of well-defined beginnings, linear vectors, and clear endings. In Akomfrah's *Auto Da Fé*, the migrant's taxing ambivalence of movement and stasis, of ongoing displacement and being stuck in place and time, informs the formal organization of images across both screens of the installation as well. Akomfrah's images move spectators as much as they arrest them. They immerse them with quasi-oceanic affects of mobility as much as they strike the viewer's multiple gaze with feelings of powerlessness and surrender.

Itinerant Viewing

Multi-screen formats, which become ever-more frequent in contemporary video and installation art, ask important questions about attentive spectatorship in media-saturated environments. In their pluralization of possible perspectives and probing of incoherent points of view, they put pressure on naïve notions of documentary realism, of film's indexical ability to capture and display truthful images of profilmic events. As I have sought to indicate in the previous pages, multi-screen environments show unique affinities to documenting the precarious narratives of contemporary migrants and refugees: the affordances of multi-screen platforms allow artists to explore the fractured contingencies of post-classical spectatorship as a unique medium to engage the ruptured lives of those in search for livable conditions.

In her seminal book on the essay film, Nora Alter argues that multi-channel installations and their often looped images, which have come to permeate gallery spaces since the 1990s, have not only modified the role of montage in film art but added to the richness of what she traces as the history of the essay film since the 1920s: »The possibility of using multiple screens had significant implications for montage. The practice of synchronized and looping projections challenged the concept of linear film and called into question any notion of beginning or ending. This looping of images is one aspect of installation film that corresponds to the meandering, nonteleological structure of the essay.«² In this sense, we may understand the nonlinear, open, and often unpredictable structures of viewing installations such as Pfeifer's *Again*, Melitopoulos's *Crossings*, and Akomfrah's *Auto Da Fé*, as a variation of how essay films typically produce multiple vantage points, question the possibility of single narrative logics, situate the viewer beyond fact and fiction, and – unlike typical documentaries – refuse to carry out a relatively clear line of argumentation. However, to think of the way these works multiply the viewer's gaze and appeal to what Steyerl would understand as mobile, non-sovereign forms of looking as a mere extension of classical montage techniques misses the mark. The point here is not simply to situate the viewer as an active and highly attentive producer of meaning, one who is eager to fill, imagine, or conceptually flesh out what a film's disruptive cuts leave unsaid. Instead, what the works and viewing arrangements discussed in this chapter do is shifting the question of documentation and participation, of truth and engagement, of screening the other and othering existing modes of representation to a different terrain altogether.

No serious attempt to track the itinerant position of contemporary migrants and refugees can do without probing the dynamics of attention itself, of how

2 Alter, Nora M.: *The Essay Film after Fact and Fiction*, New York: Columbia University Press 2018, p. 292.

viewers relate and attach themselves to moving images today. Any effort to challenge dominant representations of the figure of the refugee needs to ask how we live with and navigate our daily trajectories through the omnipresence of our contemporary screenscapes. All three works pose the question of the migrant as a question of what it means and takes to attend to their image, as a question of how images of suffering and loss can still move us when we, in our media-saturated times, never cease to move images ourselves and move with them at all times. What these works bring to the fore is that no ambition to document the precarious lives of others can succeed today without recognizing that nothing concerning the durational commitments and attentional resources of today's spectators can be taken for granted anymore.

References

- Alter, Nora M.: *The Essay Film after Fact and Fiction*, New York: Columbia University Press 2018.
- Steyerl, Hito: *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press 2012.

Installations

- Akomfrah, John: *Auto Da Fé* (2016). Two-channel HD color video installation, 5.1 sound, 40 minutes 30 seconds.
- Melitopoulos, Angela: *Crossings* (2017). Four-channel video and sixteen-channel sound installation, color, 109 minutes.
- Pfeifer, Mario: *Noch einmal/Again* (2018). 4K video transferred to HD, 2-channel installation, color, 5.1 surround sound, 23 minutes.

Die Rotoskopie von TEHRAN TABOO als katachretisches Bewegtbild

Markus Kügle

1. Einleitung

Pünktlich zum 100. Jubiläum der Tricktechnik der Rotoskopie (*rotoscoping technique*) kam mit TEHRAN TABOO (D/A 2017, R.: Ali Soozandeh) ein audiovisuelles Erzeugnis in die Kinos, worin die Bewegtbilder über die volle Laufzeit von 96 Minuten auf diese Weise animiert wurden. Dabei handelt es sich zudem um das Langfilmdebüt des Regisseurs, der 1995 seine iranische Heimat verließ und seither in Deutschland lebt. Überaus prestigeträchtig wurde die Premiere am 20. Mai 2017 in Cannes gefeiert¹, am 16. November 2017 erfolgte sodann die Aufführung in deutschen Kinos. Das ist zuvörderst dahingehend bemerkenswert, weil bislang nur wenig audiovisuelle Erzeugnisse existieren, welche in Gänze rotoskopiert wurden – gleich ob fiktional, non-fiktional oder dokumentarisch. Weiters ist von Belang, dass speziell die *rotoscoping technique* seit Ende der 2000er Jahre vermehrt in dokumentarischen Formen zum Einsatz kommt. Vor diesen Hintergründen lohnt es sich also, jenes formale Gestaltungsmittel in TEHRAN TABOO eingehender zu betrachten. Hauptthese hierzu ist, dass per *rotoscoping technique* eine spezifische Lektüeranweisung ergeht, welche darauf abzielt, das Abbildungsverhältnis brüsk zu hinterfragen. Denn schon vom medienmateriellen Standpunkt aus haben wir es bei diesem Bewegtbild-Typus mit einem Hybrid aus Simulation und Repräsentation zu tun. Mehr noch: Es liegt darin eine explizite Lesart begründet, welche geradezu auffordert, die inkommensurablen, ja inkompatiblen Elemente, aus welchen sich das rotoskopierte B(ewegtb)ild zusammensetzt, kritisch-reflexiv

¹ Nach der Kontroverse, die es deswegen auf der Berlinale gegeben hat, weil TEHRAN TABOO dort offenbar nicht gezeigt werden konnte. TEHRAN TABOO wurde seitens der iranischen Regierung als »anti-iranische Propaganda« eingestuft, sollte ursprünglich auf der Berlinale laufen, was jedoch revidiert wurde, als Anke Leweke, eine Mitarbeiterin des Filmfestivals, unter dubiosen Umständen im Iran festgehalten wurde. Genaueres ist nicht bekannt, was der Spekulation Tür und Tor öffnet. Vgl. Rodek, Hanns-Georg: »Prostitution in Teheran, Angst in Berlin«, in: Die Welt vom 17.11.2017, <https://www.welt.de/kultur/kino/article170681993/Prostitution-in-Teheran-Angst-in-Berlin.html>

zu hinterfragen. Darum ergeht der Vorschlag, die Stilistik, sowie die sich daraus ergebenden Interpretationsmöglichkeiten von TEHRAN TABOO im Sinne einer Katachrese zu begreifen. Eine Katachrese ist ursprünglich eine rhetorische Stilfigur, eine Trope genauer gesagt. Doch das Konzept dieses Tropus voller innerer Widersprüche wurde bisher auch in anderen Sinnzusammenhängen jenseits der Rhetorik fruchtbar gemacht. Das katachretische Bewegtbild – wie ich es nennen möchte – eröffnet somit nicht nur den Blick und die Einflüsse auf sozio-politische Sphären, sondern zeigt zudem eine Perspektive auf, in und durch welche TEHRAN TABOO als gegen\dokumentarisch angesehen werden kann.

2. Vom *reenactment* zur *rotoscoping technique* ...

Seine *b(ewegt)ildhafte* Entsprechung findet die Katachrese in TEHRAN TABOO nun einerseits im inszenatorischen Modus des *reenactment*, andererseits im Trickeffekt der *rotoscoping technique*. Allgemein bezeichnet *reenactment* »szenische Rekonstruktion«², das Nachstellen von vergangenen Ereignissen. Überwiegend kommt dieser Inszenierungs-Modus in non-fiktionalen oder dokumentarischen Erzeugnissen des Audiovisuellen vor, im Film oder Fernsehen³. Stets handelt es sich dabei um den Anspruch, »historische Ereignisse in ästhetische [zu] verwandeln, und dabei zwischen der Einmaligkeit der Aufführungssituation und ihrer medialen Re-Inszenierung eine eigentümliche Spannung entstehen [zu] lassen«⁴. Dabei soll zum einen der »Eindruck von Authentizität und Wahrhaftigkeit« erzeugt werden, zum anderen ist es das »Ziel, aufzuklären und den Zuschauer zum Mitdenken, zum Beziehen eines Standpunktes, zu Selbsterkenntnis, Verständnis und Toleranz, aber auch zu kritischer Distanz anzuregen«⁵. Selbst wenn bereits die ersten *documentaries* intensiv *reenactment* betrieben haben, brach der Boom dieses Modus ab den 1980ern an.⁶

2 Wortmann, Volker: »Reenactment als dokumentarisches Narrativ. Hybride Darstellungsverfahren im Dokumentarfilm der 30er und 40er Jahre«, in: Jens Roselt/Ulf Otto (Hg.), Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld: transcript 2012, S. 139–153, hier S. 139.

3 Doch es lassen sich auch »in vielen kulturellen Feldern und historischen Epochen inszenatorische Strategien des Reenactments« finden. Roselt, Jens/Otto, Ulf: »Nicht hier, nicht jetzt«, in: Dies. (Hg.): Theater als Zeitmaschine, S. 7–12, hier S. 7.

4 Ebd.

5 Behrendt, Esther Maxine: »Doku-Drama«, in: Thomas Koebner (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam 2011, S. 148–149, hier S. 149.

6 Linda Williams benannte dies als *anti-vérité documentaries*. Vgl. Williams, Linda: »Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary«, in: Film Quarterly 46 (1993), S. 9–21, hier S. 15.

They [*the reenactments*, M.K.] pose, however, a number of fascinating questions about the experience of temporality and the presence of fantasy in documentary. Although all aspects of documentary representation possess fantasmatic elements, it is the distinctive quality of these elements in reenacted scenes that provides the primary focus of this discussion. Reenactments occupy a strange status in which it is crucial that they be recognized as a representation of a prior event while also signaling that they are not a representation of a contemporaneous event. Unlike the contemporaneous representation of an event – the classic documentary image, where an indexical link between image and historical occurrence exists – the reenactment forfeits its indexical bond to the original event. It draws its phantasmatic power from this very fact.⁷

Das *reenactment* negiert demgemäß die indexikalische Verbindung zum (tatsächlichen) Ereignis. In temporaler Hinsicht schließt es die Vergangenheit mit der Gegenwart kurz, konstruiert so eine Brücke zwischen diesen Dimensionen. Wenn nun also Soozandeh Geschichten aus Teheran *nachspielen* ließ, was er quasi auf der ersten Ebene der Inszenierung getan hat, dann geht es dabei um ungefähre Annäherungen, niemals um das Gewesene selbst, sondern um ein vorformatiertes Imaginäres, in das bestimmte Interpretation(smöglichkeit)en eingeschrieben sind. Doch dabei blieb es bei TEHRAN TABOO nicht.

Die *reenactments* wurden in zweiter Inszenierungsinstanz per *rotoscoping technique* nachbearbeitet. Die Rotoskopie gestaltet sich dabei vom Eindruck her besonders prägnant (im Gegensatz zum reinen, bzw. klassischen Zeichentrick oder etwa zum *motion-comic*). Bei der Rotoskopie handelt es sich nach Barbara Flückiger um die ursprünglich »manuelle oder [nunmehr] computergestützte Extraktion von [...] Wandermasken«⁸. Dabei werden Realaufnahmen quasi Einzelbild für Einzelbild übermalt. Ziel ist es dabei, »gefilmte Personen einzelbildweise zeichnerisch nachzubilden und damit natürliche Bewegungen auf eine gezeichnete Figur zu übertragen.«⁹ Max Fleischer hieß der Erfinder dieses Animationsprinzips. Das dafür notwendige Gerät ließ er sich 1917 patentieren.¹⁰ Insbesondere bei Tanzszenen, so etwa bei Betty Boob, »die Max Fleischer in den 1930er Jahren

7 Nichols, Bill: »Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject«, in: *Critical Inquiry* 35 (2008), S. 72–89, hier S. 73f.

8 Flückiger Barbara: *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*, Marburg: Schüren 2008, S. 517.

9 Ebd.

10 Vgl. ebd. Die Patentierung soll am 9. Oktober 1917 erfolgt worden sein. Vgl. Flückiger, Barbara: »Emotion Capture. Wie es einer digitalen Figur gelingt, Emotionen zu wecken«, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hg.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln: Halem Verlag 2007, S. 402–421, hier S. 412.

erschuf«¹¹, kam die Bewegungserfassung eindrucksvoll zum Tragen, das Erfassen des menschlichen Körpers in *natürlicher* und somit *echter* Bewegung. Dabei entstand ein unwirklicher Eindruck, der sich zuweilen an den realistisch gehaltenen Bewegungen der Figuren unangenehm reiben kann.¹² Dies liegt daran, dass vor allem durch Mikroexpressionen, die gelegentlich über die Gesichter der Figuren huschen (ein Runzeln der Stirn beispielsweise, ein asynchrones Heben der Augenbrauen, ein Krausziehen der Nase, die Bewegungen und Regungen der Backen beim Kaugummikauen), Indexikalitäten entstehen, die auf nicht weniger verweisen, als dass dahinter ein lebendiger Mensch gestanden hat/haben muss. Es ist nicht wirklich fassbar, entspricht mehr einem impliziten Wissen. Im Bereich der Animation (gleich ob analog, elektronisch oder digital) mutet ein solches Aufblitzen deswegen so irritierend an, da die Indexikalität gemeinhin mit dem analogen Film und der Realität verbunden wird. Kombiniert mit Zeichentrick erscheinen flüchtige Momente solcherart als harsche Durchgriffe des Realen. Die Gefälligkeit des Zeichentrick wird quasi von hinten interpenetriert, um einen Begriff von Niklas Luhmann heranzuziehen.¹³ Damit ist gemeint, dass es sich zwei Systeme (*live-action* und *animation* in diesem Fall) »wechselseitig [...] ermöglichen, [...] in das jeweils andere ihre vorkonstituierte Eigenkomplexität ein[z]u bringen«¹⁴. Ab Ende der 1970er Jahre wurde versucht, die Rotoskopie an breiter Kinofront zu etablieren, wofür insbesondere die Bemühungen Ralph Bakshis erwähnenswert sind¹⁵, doch setzte sich dies nie im großen Stil durch. Stattdessen ging die Technik ab den 2000ern in das *motion capture* mit ein: »Zwar ist es etwas verwegen zu behaupten, dass Gollums Mimik mittels Rotoskopieren animiert worden sei, denn tatsächlich handelt es sich um ein komplexes Mischverfahren, das die Techniker ›rotomation‹ nannten«¹⁶, konstatierte hierzu Flückiger, aber »[d]er wichtigste Schritt [...] war es, mit dieser Technik einzelbildweise den Ausdruck von Andy Ser-

11 Ebd., S. 417.

12 Als frühe Form der *rotoscoping technique* im Realfilmischen muss daher auch der *point of view* des Gunslingers in *WESTWORLD* (US 1973, R.: Michael Crichton) angenommen werden. Hier wurden Realaufnahmen dahingehend verfremdet, als dass sie dem verpixelten Blick des Androiden auf die Welt genügen konnten, allerdings wurden dabei menschliche Bewegungsabläufe nicht ausgespart. Der gerasterte Blick auf die Welt wurde auf die Realaufnahmen gelegt.

13 Den er wiederum von Talbot Parson entliehen und umformuliert hat.

14 Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 290.

15 Vgl. *WIZARDS* (US 1977, R.: Ralph Bakshi), *THE LORD OF THE RINGS* (US 1978, R.: Ralph Bakshi) oder *AMERICAN POP* (US 1981, R.: Ralph Bakshi). Erwähnenswert ist zudem *TRON* (US 1982, R.: Steven Lisberger). Ab den 2000er Jahren kam es zur digitalen Rotoskopie, wovon eindrucksvoll *WAKING LIFE* (US 2001, R.: Richard Linklater) und *A SCANNER DARKLY* (US 2001, R.: Richard Linklater) zeugen können.

16 B. Flückiger: *Emotion Capture*, S. 412.

kis nachzubilden«¹⁷. Die *rotomation* muss demzufolge als »moderne Variante der Rotoskopie«¹⁸ angesehen werden. Parallel dazu wurde das *klassische* Verfahren der *rotoscoping technique* zunehmend für dokumentarische Formen verwandt, wofür exemplarisch WALTZ WITH BASHIR (ISR/D/F 2008, R: Ari Folman), THE GREEN WAVE (D 2011, R: Ali Samadi Ahadi), KURT COBAIN: MONTAGE OF HECK (US 2015, R: Brett Morgan), TOWER (U 2016, R: Keith Maryland), CHRIS THE SWISS (CH 2018, R: Anja Kofmel) oder KLEINE GERMANEN (D 2018, R: Mohammad Farokhmanesh/Frank Geiger) stehen können.¹⁹ Aufgrund dessen muss die *rotoscoping technique* mittlerweile als (neuer) dokumentarisierender Modus behandelt werden. Dies hat streng genommen in SANS SOLEIL (F 1983, R: Chris Marker) seine Wurzeln. Dort wurden reale Filmaufnahmen mithilfe eines Videosynthesizer verfremdet und wie folgt aus dem Off kommentiert: »Zumindest geben sie sich als das, was sie sind: Bilder. Nicht die transportable und konkrete Form einer Wirklichkeit, die schon unerreichbar ist.«²⁰ Wir haben es also mit Bildern zu tun, die ihren Abbildstatus negieren, die auf einer Ebene der zweiten Ordnung etwas abbilden wollen oder vielmehr *nur* sichtbar machen. Denn: »Sichtbarmachen kann, muss aber nichts mit Abbilden zu tun haben«, stellte hierzu Hans-Jörg Rheinberger fest, es »braucht Abbildung nicht notwendigerweise als referentiellen Bezugspunkt«²¹.

3. Das Gegen\Dokumentarische

Eine dokumentarische, ja gegen\dokumentarische Betrachtung von TEHRAN TABOO forciert nicht nur die Form. Es ist auch das Sujet, das nicht so fiktional ist, wie es anmutet. Als gegen\dokumentarisch wird hier zuvörderst eine den Bewegtbildern eingeschriebene Lektüeranweisung verstanden, welche auf einen kritisch-reflexiven Umgang mit dem zu Rezipierenden insistiert. Die von Dirk

17 Ebd., S. 413.

18 Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, Stuttgart: UTB 2012, S. 330. Exemplarisch können hierfür FINAL FANTASY: THE SPIRITS WITHIN (US 2001, R: Hironobu Sakaguchi/Motonori Sakakibara), THE POLAR EXPRESS (US 2004, R: Robert Zemeckis), BEOWULF (US 2007, R: Robert Zemeckis), A CHRISTMAS CAROL (US 2009, R: Robert Zemeckis) oder WELCOME TO MARWEN (US 2019, R: Robert Zemeckis) stehen.

19 Oft sind es nur einige Sequenzen, die rotoskopiert wurden.

20 Die ersten derart elektronisch verfremdeten Bilder im Kino finden sich übrigens in LIQUID SKY (US 1982, R: Slava Tsukerman), also ein Jahr vor SANS SOLEIL. Doch hier erfolge noch kein reflexiver Kommentar dazu. Die verfremdeten Bilder stellten die *points of view* der Außerirdischen dar.

21 Rheinberger, Hans-Jörg: »Objekt und Repräsentation«, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.), Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich/Wien/New York: Springer 2001, S. 55–61, hier S. 57.

Eitzen formulierte Frage zur Bestimmung des Dokumentarischen – »Might it be lying?«²² – muss dahingehend um die Frage ergänzt werden: Wenn ja, warum? Auf dem ersten *Blick* handelt es sich bei TEHRAN TABOO lediglich um einen weiteren animierten Film. Bei näherer Betrachtung haben wir es mit einem audiovisuellen Erzeugnis von hohem *documentary value* zu tun – trotz oder gerade wegen seiner extravaganteren Ästhetik. Inwieweit TEHRAN TABOO von daher als (*animated*) *documentary* bezeichnet werden kann²³, worin speziell der beweisende Charakter besteht, welcher ja das *documentum* und somit die Dokumentation als solche ausmacht, infolgedessen den *documentary value* generiert, woraus wiederum die Botschaft, der persuasive Grad des Belehrens (*docere*) entstehen kann, das muss näher konturiert werden.

Von Grund auf: TEHRAN TABOO spielt im Iran oder gibt vielmehr vor, dies in der dortigen Hauptstadt zu tun. Es werden alternierend die Schicksale von drei dort lebenden Frauen gezeigt.²⁴ In den jeweiligen Zentren der Episoden stehen die Iranerinnen Pari (Elmira Rafizadeh), Donya (Negar Mona Alizadeh) und Sara (Zahra Amir Ebrahimi). Wir haben es dabei rein inhaltlich mit einem fiktiv gestalteten, fiktionalisierten Episodenfilm zu tun. Pari ist gezwungen, der Prostitution nachzugehen, Donya hat nach einem drogengeschwängerten One-Night-Stand ihre Jungfräulichkeit verloren und muss diese nun rechtzeitig vor der Hochzeit (wie sie behauptet) wieder operativ herstellen lassen. Die Frage nach der Finanzierung dieses Eingriffs bestimmt den Verlauf dieser Episode. Und Sara möchte einer Erwerbstätigkeit nachgehen, um der Tristesse ihrer Ehe zu entkommen, benötigt dafür allerdings die Erlaubnis ihres Mannes (zudem ist sie wiederholt schwanger, ließ jedoch stets illegal abtreiben). In summa entspricht dies ungemein passgenau der Foucault'schen These über die Sexualität, dass Repression eine solche erst hervorzubringen imstande ist.²⁵ Weitläufig firmiert TEHRAN TABOO jedoch mehr als Animationsfilm denn als *dokumentarisch*. Doch obgleich, wie der Regisseur in zahllosen Interviews betonte, die Handlungen rein fiktiv seien, wurde im selben Atemzug stets akzentuiert, wie realistisch der Anspruch dahinter doch wäre: Es gehe um die Doppelmoral im Iran, darüber hinaus um die Muslima als Opfer des religiös fundamentierten Patriarchats. So werden peu à peu Authentifizierungsstrategien von Außen eingebracht, die eine dokumentarisierende Lektüre nahezu

22 Eitzen, Dirk: »When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception«, in: Cinema Journal 35 (1995), S. 81–102, hier S. 81.

23 Wobei angenommen wird, dass allen *animated documentaries* gegen\dokumentarisches Potential innewohnt.

24 Die Episoden sind zudem narrativ äußerst anspruchsvoll, will heißen alternierend ineinander verflochten.

25 Vgl. Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 197.

legen scheinen. Soozandeh erzählte beispielsweise im Interview, dass die Figur der Pari, der Prostituierten, die ihren Sohn mit zur Arbeit bringt, auf einer Erzählung beruht, die er in einer Bahn belauscht hat. In ähnlicher Manier wird auch die Figur der Sara plakativ von Zahra Amir Ebrahimi dargestellt, einem ehemals populären Soap-Opera-Sternchen im Iran²⁶. Und auch wenn Autobiografisierungen nach Paul de Man als Maskenspiel [*de-facement*], als Prosopopoeia angesehen werden müssen²⁷, sollte diesbezüglich nach den Gründen und expliziten Intentionen gefragt werden. Jene mitunter subtile dokumentarische Werterzeugung im Rahmen der Vermarktung des Films hat als Strategie begriffen zu werden. Denn der Bezug auf das Biografische hat uns auch schon in ähnlicher Manier die Augen bei offiziell anerkannten *animated documentaries* wie etwa PERSEPOLIS (F 2007, R: Vincent Paronnaud/Marjane Satrapi) oder WALTZ WITZ BASHIR über die fremde Welt des Orients geöffnet – selbstredend aus strikt okzidentaler Sicht. Und wie sich speziell in WALTZ WITH BASHIR aus persönlicher Perspektive an den Libanonkrieg erinnert wird, erinnern sich nunmehr hier Exiliraner_innen an Teheran und spielen die Szenen nach. Ein weiterer Grund, weshalb TEHRAN TABOO unter dem Aspekt des Gegen\ Dokumentarischen diskutiert werden sollte, ist, dass der deutsch-iranische Filmemacher Ali Samadi Ahadi als Produzent fungierte. Dieser hatte immerhin schon Regie bei THE GREEN WAVE geführt, einer *part-animated documentary* über den Aufruhr nach der iranischen Präsidentschaftswahl am 12. Juni 2009. Auch hier kam bereits die *rotoscoping technique* zum Einsatz, wenn auch nur in einzelnen Sequenzen.

So *gesehen* haben wir es bei TEHRAN TABOO mit einem audiovisuellen Erzeugnis zu tun, das überraschenderweise viel mit den ersten *documentaries* gemein hat. Denn es bescherte uns bereits Robert J. Flaherty einen zutiefst okzidental geprägten und damit nicht unbedingt vorurteilsfreien Blick auf fremde Welten, und dies in so überzeugender oder vielmehr persuasiver Manier, dass John Grierson dies als ein Dokument anerkannt hat, womit die Geschichte des Begriffs von *documentary* seinen Anfang nahm.²⁸ Charakteristisch für *documentaries* ist demnach ein gewisser *documentary value*, der jedoch nicht per se den Bewegtbildern innewohnt, sondern erst durch sie erzeugt werden muss. Authentizität ist dabei

26 Ebrahimi spielte 2006 in der Serie NARGESS (IRN, Channel 3, 2006, created by Siroos Moghadam), eine im Iran äußerst populäre Seifenoper über zwei Schwestern. Nachdem ein privates Sex-Video von ihr publik wurde, war sie gezwungen, das Land zu verlassen. Sie lebt seitdem in Frankreich im Exil.

27 Vgl. de Man, Paul : »Autobiography as De-Facement«, in : MLN 94 (1979), S. 919–930, hier S. 926.

28 Der Begriff des Dokumentarfilms oder eben der *documentary* kam am 8. Februar 1926 auf. In einer Filmkritik für *The New York Sun* über MOANA. A ROMANCE OF THE GOLDEN AGE (US 1926, R: Robert J. Flaherty), geschrieben hat sie der Schotte John Grierson. Ausgehend davon wurde NANOOK OF THE NORTH (US 1922, R: Robert J. Flaherty), der erste Film Flahertys, rückwirkend zum offiziell ersten (US-amerikanischen) Dokumentarfilm erklärt.

keine ontologische Kategorie, kein Wesensmerkmal, welches den B(ewegt)bildern inhärent wäre, es ist vielmehr ein Rezeptionsmodus, der sich aus bestimmten formalen Gestaltungen und Inszenierungs-Modi ergibt²⁹ – stets in Abhängigkeit von der jeweils vorherrschenden Rezeptionshaltung. So geht ja der Begriff *documentary* zum einen zurück auf das *documentum*, den Beleg einer Sache, die Beurkundung oder Verbrieftheit. Die Bewegtbilder müssen also derart gestaltet sein, dass wir bereit sind, sie als wahr, echt oder eben authentisch anzunehmen. Dazu gehört ebenso das bewusste Auslassen und Nicht-Zeigen(-Können). André Bazin stellte diesbezüglich an KON-TIKI (N/S 1950, R: Thor Heyerdahl) heraus, dass es gerade die »Unvollkommenheit«³⁰ wäre, die für Authentizität bürgen könne: »die fehlenden Bilder sind der Negativabdruck des Abenteurers, seine eingravierte Inschrift«³¹. Authentizität zu erzeugen ist zudem *summum bonum* aller Dokumentarschaffenden. Und dass es dabei auch *künstlerische Freiheiten* geben kann/soll/muss, schloss ja schon Grierson nicht aus, denn es gehe stets um »the creative treatment of actuality«³² und darum, dem Komplex von direkter Betrachtung Form und Muster zu geben.³³ Authentizität entsteht also durch bestimmte Inszenierungs-Modi³⁴, welche gegen sich selbst gerichtet sind. Und erst unter solchen Rahm(en)bedingungen kann ein *documentary value* generiert werden, woraus sich wiederum die/eine Botschaft und/oder Lehre (das *docere*) ergibt. Authentizität und Inszenierung stehen demzufolge in einem diffizilen Wechselverhältnis. Dies zeigt sich prägnant bei TEHRAN TABOO: Wir gehen in ein anderes Land, welches aus westlicher Sicht eben anders/fremd/exotisch ist und sehen uns an, wie die Menschen dort (über)leben.³⁵ Und ähnlich wie bei Flaherty *reenactment* betrieben wurde, um einen Einblick in die Welt von NANOOK oder MOANA geben zu können, betrieb es Soozandeh: In demselben Maß und Stil, sehr frei und mehr darauf bedacht, bestimmte Klischees beim adressierten Publikum zu bedienen.

29 Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Münster: Ölschläger 1994, S. 67.

30 Bazin, André: »Der Film und die Erforschung der Erde«, in: Ders. (Hg.), Was ist Film?, Berlin: Fischer 2009, S. 50–60, hier S. 59.

31 Ebd.

32 Grierson, John: »Flaherty's Poetic Moana«, in: Lewis Jacobs (Hg.), The Documentary Tradition. New York: W. W. Norton & Company, Inc. 1979 [1926], S. 25–26, hier S. 25.

33 Vgl. Grierson, John: »Postwar Patterns«, in: Hollywood Quarterly 1 (1946), S. 159–165, hier S. 160.

34 Es ist das »grundlegende Paradoxon des Authentischen, das Unmittelbarkeit postuliert, während es den Effekt der Unmittelbarkeit nur durch künstlerische Vermittlung zeigen kann.« Zeller, Christoph: Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970, Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 284.

35 Vgl. Grierson, John: »First principles of documentary«, in: Kevin MacDonald/Mark Cousins (Hg.), Imagining reality. The Faberbook of documentary, London: Faber 1998 [1934–36]. S. 97–102, hier S. 21.

Denn durchschnittliche Europäer_innen und Nordamerikaner_innen erfahren im Grunde nichts Neues über die Situation der Frau in Teheran, im Iran oder gar im Islam. Wie später noch per Zuhilfenahme von Gayatri Chakravorty Spivak genauer ausgeführt wird, liegt hier eine äußerst diffizile Konstellation vor: Einerseits ist TEHRAN TABOO schließlich von einem Iraner inszeniert worden, welcher aufgrund seiner Herkunft durchaus für sich in Anspruch nehmen kann, soziale Befindlichkeiten in Teheran dementsprechend adäquat (manche würden sogar annehmen authentisch) abzubilden. Andererseits handelt es sich bei Soozandeh dezidiert um einen Exil-Iraner und bei TEHRAN TABOO um eine europäische, ja eurozentristische Produktion, welche in erster Linie für ein westliches Publikum hergestellt worden ist (Dies zeigt sich auch daran, dass TEHRAN TABOO im Iran über keine legale Zugänglichkeit verfügt). Somit liegt der Fall vor, dass Soozandeh in erster Linie als westlich geprägte Vermittlungsinstanz auftritt, ähnlich wie die Produzenten Ali Samadi Ahadi und Mohammad Farokhmanesh, und somit aus hegemonialer Sichtweise der Intellektuellen eine subalterne Gruppe repräsentiert. Eine Perspektivisierung solcherart läuft daher Gefahr, den eigenen Anspruch zu untergraben, denn wenn dergestalt subalterne Stimmen unter dem Etikett der Authentizität erhoben werden, dann geschieht dies per Rückgriff auf explizit europäische Konzepte von Subjektivierung und dies stabilisiert und normalisiert doch zuallererst wieder die Macht- und Herrschaftsverhältnisse des Westens. Ein solches Unterfangen kann/darf/muss als unreflektiert betrachtet werden, entspricht jedoch aufgrund der ästhetischen Mittel dem *poetic mode of documentary* wie ihn Bill Nichols ausformulierte.³⁶ Fiktionalisierung hat demzufolge als erste gegen\dokumentarische Maßnahme begriffen zu werden, die Verwendung der *rotoscoping technique*, welche das zu dokumentierende Sujet eher sichtbar macht, als direkt und observierend abzubilden, als zweite.

4. Vom Tabu zum Tropus

Worum geht es nun in TEHRAN TABOO? Titulär um ein oder mehrere Tabus in Teheran oder gar um Teheran als Tabu? Und: Welches Teheran überhaupt? Das Teheran, welches wir in Europa aus den Nachrichten kennen, das Teheran aus PERSEPOLIS oder jenes aus TAXI TEHERAN (IRN 2016, R: Jafar Panahi)? Die rotoskopierten Bewegtbilder legen etwas anderes nahe. Dabei haben wir es weder mit einer realfilmischen, noch mit einer per AutorInnenfiktion gestützten Version der Metropole zu tun, geschweige denn der sie umgebenden Provinz. Beim *taboo* handelt es sich ja sinngemäß um folgendes:

36 Vgl. Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Bloomington, Indiana: Indiana University Press 2001, S. 13ff.

Das Wort Tabu im Sinne von Meidung ist aus dem polynesischen Verbotskomplex, der als *tapu* bezeichnet wurde, hervorgegangen. Der *tapu*-Begriff ist ein von James Cook im Jahre 1777 von seiner dritten Südsee-Expedition nach Europa importierter polynesischer Begriff. Ursprünglich bezeichnet *tapu* die Bindung an eine göttliche Kraft [...]. Mit *tapu* waren Menschen mit hohem sozialen Status belegt (wie etwa Häuptlinge), deren Namen nicht direkt genannt werden durften und denen man sich nur in unterwürfiger Form nähern durfte. [...] In Europa vollzog sich schnell ein Begriffswandel von *tapu* zu Tabu. Tabu wurde dabei zum Inbegriff jeglicher Art von Verbot und Meidung.³⁷

Dementsprechend wird in TEHRAN TABOO viel gemieden. (Freie) Sexualität auf der Ebene der Handlung, das Sprechen darüber, das feministische Subjekt par excellence. Die Bewegtbildlichkeit des Mediums und das Tabu ergänzen sich dabei, denn in dieser Repräsentation kann über das Tabu im wahrsten Sinne des Wortes weiterhin geschwiegen werden, während – direkt/indirekt – eine Visualisierung davon ergeht³⁸. Ausgehend von Spivak, bei welcher die *representation* nicht nur als das Darstellen, sondern ebenso als die oder eine Vertretung verstanden wird³⁹, scheint TEHRAN TABOO Partei zu ergreifen. Alle Topoi, die im hiesigen Gender-Mainstreaming Relevanz genießen, werden auf- und vorgeführt: alltägliche Diskriminierung der Frau, Fragen nach Gleichgestelltheit in der Erwerbstätigkeit, Sexarbeit sowie Schwangerschaft und Abtreibung. All dies geht jedoch so plakativ vonstatten, dass die Figuren, die die jeweiligen Standpunkte vertreten – die alleinerziehende Mutter, die sich prostituieren muss, die *damsel in distress*, die restriktiv eingeschränkte Ehefrau – zu Abziehbildern verkommen. Das mag zuvörderst parabelhaft anmuten, wird jedoch spätestens durch die Inszenierung konterkariert. Mehr noch: Es werden ausnahmslos alle Klischees bedient, welche hier in der westlichen Welt über den Iran vorherrschen. Auch das

37 Guzy, Lidia: »Tabu – die kulturelle Grenze im Körper«, in: Ute Frietsch et al. (Hg.), *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld: transcript 2008, S. 17–22, hier S. 17f.

38 Visualisierung verstanden nach Eva Hohenberger: »Verbildlichung abstrakter Tatbestände, Begriffe und Zusammenhänge, etwa in einer Infografik. Ich möchte im Folgenden, an solche Bestimmungen anschließend, sie aber auch erweiternd, unter Visualisierung jenen Prozeß verstehen, der etwas Unsichtbarem ein Bild gibt. Das schließt die grafische Präsentation von statistischen Daten noch ein, würde aber ebenso auf die Figur der Justitia zutreffen, die eine Visualisierung der Gerechtigkeit darstellt.« Hohenberger, Eva: »Bilder der Globalisierung. Visualisierungsstrategien in DARWINS ALPTRAUM, WE FEED THE WORLD und UNSER TÄGLICH BROT«, in: ZDOK 10 (2010), S. 1–16, hier S. 2.

39 Löw, Christine: »Gayatri C. Spivak«, in: Marianne Schmidbauer/Helma Lutz/Ulla Wischermann (Hg.), *Klassikerinnen feministischer Theorie*. Bd. III: Grundlagentexte ab 1986. Frankfurt a. M.: Ulrike Helmer Verlag, S. 311–317, hier S. 313.

muss als stillschweigende Übereinkunft mit dem anvisierten Publikum betrachtet werden. Schließlich wird sogar die Metropole selbst tabuisiert, denn der Dreh von TEHRAN TABOO erfolgte eben nicht an Originalschauplätzen, sondern fernab dessen, in Wien vor *greenscreen*, worauf keine Filmkritik vergessen hat hinzuweisen. Form, Narration und thematische Ausrichtung konvergieren in diesem Fall. Die Abhandlung und Reflexion des ursprünglich polynesischen Verbotskomplex sind dabei von Prägnanz. Denn das Tabu ist dezidiert eine Leerstelle, ein Uneigentliches. Etwas, wovon nicht gesprochen wird/werden darf. Deswegen stellt es auch etwas anderes als ein Verbot dar. Über Verbote kann gesprochen, sie können in Zweifel gezogen und hinterfragt werden, was beim Tabu per se ausgeschlossen wird. Dementsprechend wird in TEHRAN TABOO auch demonstrativ viel geschwiegen. Elias, der Sohn von Pari, ist stumm, kommuniziert wenn, dann mit obszönen Gesten, Sara hüllt sich gegen Ende immer mehr in Schweigen, und stets wiederkehrend werden Dialoge durch das Erscheinen von autoritären Instanzen, der islamischen Religionspolizei beispielsweise, harsch unterbrochen. Dennoch muss es möglich sein, über das Tabu zu sprechen, sonst kann es schließlich weder Etablierung noch Fortbestand erfahren: »Diese Verhaltensvorgaben führten zu Meidungsgeboten und Geheimsprachen.«⁴⁰ Somit ist es eben ein uneigentliches, indirektes Sprechen, durch welches das Tabu vermittelt wird,⁴¹ womit es immensen Einfluss auf das Sozialverhalten gewinnt. Deswegen muss all dies *uneigentlich* thematisiert, also regelrecht übertragen werden. Ulla Günther⁴² zog diesbezüglich schon die Parallele zur Rhetorik, zur Kunst der schönen Rede. Denn wenn es um Erfassung der Uneigentlichkeit geht, so hält dafür insbesondere die Rhetorik ein beeindruckendes Repertoire an Mitteln, an Mittlerfunktionen parat. Gemeint sind damit die Tropen, die sich doch vornehmlich aus der Substitution eines Wortes generieren. Gerald Posselt hierzu:

Den Tropus bestimmt Quintilian als ›die kunstvolle Vertauschung [*mutatio*] der eigentlichen Bedeutung [*proprio significatione*] eines Wortes oder Ausdruckes mit einer anderen‹. Dabei betrifft die Veränderung nicht nur die Einzelwörter, sondern auch den Sinn und die Wortverbindung. In der Folge unterscheidet Quintilian

40 L. Guzy: Tabu, S. 18.

41 Das sprichwörtliche Sprechen hinter vorgehaltener Hand beispielsweise, oder die Aussage, wenn nicht gar der Imperativ *Das macht man nicht!* oder *So was macht man nicht*. Dabei wird das betreffende *So was* von einer Geste begleitet, durch welche es Kontur und Sinn erhält. Der Aspekt, dass sich beim Sprechen oder vielmehr Nicht-Sprechen über ein Tabu des Gestischen, Performativen, kurz eines Handlungsaktes bedient werden muss, wird an späterer Stelle noch von Interesse sein.

42 Vgl. Günther, Ulla: »und also das isch gar need es Tabu bi üs, nei, überhaupt need«. Sprachliche Strategien bei Phone-in-Sendungen am Radio zu tabuisierten Themen, Karlsruhe: Peter Lang 1992.

zwischen zwei Arten von Tropen – man könnte auch sagen zwischen Tropen im engeren und Tropen im weiteren Sinne: die einen werden ›um der Wortbedeutung willen in Anspruch genommen‹, die anderen, ›um die Rede zu schmücken und zu steigern‹. Zu ersteren, den Tropen im engeren Sinne, gehören Metapher, Synekdoche, Metonymie, Antonomasie, Onomatopöie, Katachrese, Metalepse (in dieser Reihenfolge); zu letzteren zählt Quintilian Epitheton, Allegorie, Ironie, Periphrasis, Hyperbaton und Hyperbel.⁴³

Eine hohe Anzahl von Tropen liegt vor, erforscht werden sie bereits seit der Antike. Und es gibt nicht nur solche, bei welchen die eigentliche Begrifflichkeit (*verbum proprium*) durch eine uneigentliche (*verbum improprium*) ersetzt wird, sondern darüber hinaus existiert zudem der Fall, dass mitunter uneigentliche Begrifflichkeiten durch eigentliche und solche, die es noch werden sollen, getauscht werden:

[Tropen] geben neue Bezeichnungen für bisher noch nicht benannte Dinge an die Hand, sie sind also ein Produkt sprachlicher Notwendigkeit; oder sie dienen dem rednerischen Schmuck und liefern statt der üblichen gewähltere Ausdrücke. [...] Die auf einer sprachlichen Notwendigkeit beruhenden Übertragungen (Tropen) wurden als *κατάχρησις* bezeichnet; Übertragungen, bei denen dies nicht der Fall ist und die nur dem rednerischen Schmuck zuliebe vorgenommen werden, nannte man Metaphern schlechthin.⁴⁴

Wenn es also beim Tabu darum geht, dass ein Uneigentliches eigentlich wird, kann zur Erfassung dessen die Katachrese dienlich sein. So kennzeichnet sich diese doch vorrangig durch den Mangel einerseits und den Missbrauch andererseits, die *katáchrēsis* als Gebrauch über Gebühr, bis hin zum Abusus. Die Katachrese offeriert somit Wirkungsweisen und Ansätze, um das Tabu in TEHRAN TABOO zu beschreiben, mit der Intention, die Reflexionsfähigkeit bestimmter Vermittlungsakte hervorzuheben. Bei adäquater Justierung dieser Trope müssen sich die dementsprechenden Überlegungen nicht lediglich auf die sprachliche Ebene, jene des Dialogs beschränken. Das Prinzip der Katachrese gestattet es ebenso, bestimmte Aspekte, genauer Bedeutungspotentiale und Interpretationsangebote auf der Ebene des Bewegtbildlichen anzuvisieren. Demgemäß soll TEHRAN TABOO als katachretisches Bewegtbild begriffen werden.

43 Posselt, Gerald: Katachrese. Rhetorik des Performativen, München: Wilhelm Fink 2005, S. 133.

44 Barwick, Karl: Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik, Berlin: Akademie-Verlag 1957, S. 92f.

5. Katachrese als Mangel

Wenn es um die Bezeichnung einer Sache/eines Sachverhalts geht, wofür (noch) kein Name vorhanden ist, dann ist dies das klassische Grundprinzip der Katachrese. In der Übersetzung bedeutet *κατάχρησις* in erster Instanz das Missbrauchen, deswegen als *abusio* bei Cicero und Quintilian bezeichnet, allerdings in einem moralisch eher neutralen Sinne, denn »genauer gesagt, bezeichnet *katachrēsis* den ›exzessiven, übermäßigen Gebrauch‹ sowie das ›Verbrauchen‹ einer Sache«⁴⁵. Die Katachrese findet nach Quintilian offiziell, also im Dienste der *officia oratoris*, ihren Einsatz »als Bezeichnung für Dinge, die keine eigene Benennung haben«⁴⁶. Sie »stopft die Lücken im Vokabular der wörtlichen Bedeutungen«⁴⁷, wie es bereits Max Black formuliert hat. Gert Ueding und Bernd Steinbrink führen in dieser Hinsicht ein Beispiel aus der Kameratechnik an: Demnach »werden extreme Weitwinkelobjektive ›Fischaugen‹ genannt«⁴⁸. Dabei handelt es sich beileibe noch um das kreativste Beispiel. Deswegen moniert sich Posselt auch darüber, dass wenn »man jedoch nach Beispielen für die Katachrese [fragt], so wird man in der Regel mit solchen trivialen Dingen wie dem *Tischbein*, dem *Salatkopf*, der *Motorhaube*, dem *Bergfuß* oder der *Flußmündung* abgetan«⁴⁹. Dies ist nur folgerichtig, denn Black zufolge wäre es »das Los der Katachrese, zu verschwinden, wenn sie Erfolg hat«⁵⁰. Kurzum: »Auf den ersten Blick scheint die Katachrese ein recht banaler Tropus zu sein«⁵¹ – dem Neologismus eher zugehörig als den Tropen.⁵² Pauschal haben wir es dabei in der deutschen Sprache mit einer Vielzahl an Komposita zu tun, Kofferwörter (*portmanteaus*) also, rigorose Zusammenbauten von individuellen Bezeichnungen, die weniger in Sachen Modalität nebeneinander gestellt worden sind, sondern in erster Linie und scheinbar »nur« um etwas »Neues« zu bezeichnen – lediglich funktional unter der Voraussetzung, dass die Umstände des Zusammenschlusses nicht explizit hinterfragt werden. Der eine Teil des Kompositums kann dabei noch als metaphorisch aufgefasst werden, der andere hingegen als willkürlich mangels

45 G. Posselt: Katachrese, S. 9.

46 Quintilian, zit. n. Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode, Stuttgart: Metzler 1994, S. 290.

47 Max Black, zit. n. Bormann, Claus von: »Unglückliche Begegnungen. Gadamers philosophische Hermeneutik und Lacans psychoanalytische Theorie der Deutung«, in: Rodi Frithjog (Hg.), Dilthey – Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 1993, S. 11–56, hier S. 49.

48 G. Ueding/B. Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 291.

49 G. Posselt: Katachrese, S. 17 (Herv. i. O.).

50 C. Boormann: Unglückliche Begegnungen, S. 49.

51 G. Posselt: Katachrese, S. 7.

52 Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 377, Anm. 190.

Alternativen.⁵³ Wegen dieses Mangels an Eigentlichkeit, welcher den Tropus ausmacht, haben wir es bei ihm mit einem Sonderfall im Bereich der rhetorischen Stilfiguren zu tun. In der griechischen Antike findet sich die Katachrese darum noch nicht beschrieben, bei Aristoteles erscheint sie als der Metapher subordiniert. So wäre sie lediglich eine Unterart, eine geringfügige Weiterentwicklung der Metapher, mehr noch: eine »tote, erstarrte oder lexikalisierte Metapher«⁵⁴. Andere wenig schmeichelhafte Bezeichnungen wären »erzwungen, notwendig, kühn oder gemischt«⁵⁵. Wohl aufgrund dessen hat dieser Tropus in der modernen Rhetorik bislang eher wenig Beachtung erfahren. Posselt bringt dieses »Desinteresse« seitens der Rhetorik wie folgt auf den Punkt: »Die Katachrese scheint eine Art defekte oder mangelhafte Metapher zu sein, eine Metapher, die nicht überlegt und bewußt verwendet wird, sondern aus Zwang und Notwendigkeit«⁵⁶.

Quintilian hingegen trennte sie von der Metapher, »denn um Katachrese handelt es sich da, wo eine Benennung fehlte, um Metapher, wo sie eine andere war«⁵⁷. Im Original hieß es bei ihm noch *abusio*. Die Katachrese substitutioniert damit die Leerstelle, sie ersetzt einen Mangel, allerdings einen solchen, der »immer nachträglich in dieser Ersetzung, und zwar »im Raum der Sprache« intelligibel wird: Der Mangel, der durch die Katachrese supplementiert werden sollte, existiert nicht vor bzw. außerhalb der Sprache, sondern wird erst darin als Mangel nachträglich konstituiert«⁵⁸. Dementsprechend wird ein Mangel im doppelten Sinne artikuliert: »Kurz gesagt, man wird nur katachrestisch von der Katachrese sprechen können.«⁵⁹ Alldem liegt die Paradoxalität dieses Tropus zugrunde:

Die Katachrese steht unentscheidbar zwischen dem gewöhnlichen Wort und der Metapher. Sie ist ein gewöhnlicher Ausdruck, da sie eine ursprüngliche und genuine Bezeichnung ist; sie ist eine Metapher, da sie auf Übertragung und Ähnlichkeit beruht. Kurz, die Katachrese ist ein eigentlicher Ausdruck, da es keinen anderen Ausdruck gibt, der eigentlicher wäre, und doch ist sie figurativ, da sie immer auf einer tropologischen Bewegung basiert.⁶⁰

53 In den romanischen Sprachen sowie im angelsächsischen Raum werden eher ganze Phrasen des Satzes neu gebildet, bzw. abgewandelt, bildliche, metaphorische Ausdrücke werden unpassend kombiniert.

54 G. Posselt: *Katachrese*, S. 7.

55 Ebd., S. 17.

56 Ebd., S. 9.

57 Quintilian, Marcus Fabius: *Ausbildung des Redners*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 35.

58 G. Posselt: *Katachrese*, S. 117.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 19.

Eine griffigere Beschreibung der Katachrese ist jene des »Bildbruchs«⁶¹. Und auch wenn *bildhaft* im Sprachlichen, in der Literatur etwas anderes bedeutet als im Visuellen, so kann sie dennoch adäquat übertragen werden. Ähnlich sah dies bereits Arno Meteling. Er definierte die Katachrese im Audiovisuellen wie folgt: »Die Katachrese erfüllt die Funktion einer Prothese. Sie wird für etwas eingesetzt, für das man keine anderen Bilder hat, oder Bilder, die man nicht zeigen kann.«⁶² In diesem Sinne zeigen die katachretischen Bewegtbilder in TEHRAN TABOO die Hauptstadt des Iran und tun es in demselben Moment betont nicht, aufgrund des Einsatzes der *rotoscoping technique*.

6. Dekonstruktion der *katachresis*

Stand bei der Definition der Katachrese seit der römischen Antike eher der Mangel als charakteristische Eigenschaft sowie als *Movens* im Vordergrund, ferner die Überwindung dessen, so wurde in den Zeiten der Dekonstruktion (*déconstruction/déconstructionnisme*) der Tatbestand des Missbrauchs eingehender diskutiert.⁶³ Dabei stellt die Dekonstruktion *nach* Derrida keine klare Methode dar, viel eher eine kritische, misstrauische Haltung gegenüber (wie auch immer gearteten) Texten, unter dem Vorsatz, dass es im Bereich der (symbolischen) Ordnung, also vorrangig in der Sprache, keine eindeutigen und passenden Bezeichnungen geben könne. Judith Butler räsonierte folgendermaßen darüber: »Dekonstruieren heißt nicht verneinen oder abtun, sondern in Frage stellen und – vielleicht ist dies der wichtigste Aspekt – einen Begriff wie ›das Subjekt‹ für eine Wieder-Verwendung oder einen Wieder-Einsatz öffnen, die bislang noch nicht autorisiert waren.«⁶⁴ Die Katachrese definiert Derrida darum 1972 wie folgt: Es handle sich dabei um eine

gewaltsame, erzwungene, mißbräuchliche Inschrift eines Zeichens, die Auferlegung [*imposition*] eines Zeichens auf einen Sinn, der kein eigenes Zeichen in der Sprache hatte. So sehr, daß es hier keine Substitution, kein Übertragen der eigent-

61 G. Ueding/B. Steinbrink: Grundriß der Rhetorik, S. 292.

62 Meteling, Arno: Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm, Bielefeld: transcript 2006, S. 135.

63 Jacques Derrida vollzog diese Bewegung vom Mangel zum Missbrauch ebenso wie Irigaray, de Man, Spivak, Butler und Laclau.

64 Butler, Judith: »Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der Postmoderne«, in: Seyla Benhabib/Dies./Drucilla Cornell et al. (Hg.), Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 31–58, hier S. 48.

lichen Zeichen gibt, sondern eine irruptive Extension eines eigentlichen Zeichens auf eine Idee hin, auf einen Sinn beraubt seines Signifikanten.⁶⁵

Der Missbrauch findet demgemäß bereits auf der Ebene der Sprache statt und setzt sich von dort aus fort – bis hinein in sozio-politische Sphären. So hat Luce Irigaray das Inzesttabu bereits dahingehend kritisch beäugt, als dass »[d]er Übergang zur gesellschaftlichen, zur symbolischen Ordnung, zur Ordnung schlechthin [...] dadurch gewährleistet [wird], daß die Männer oder die Männergruppen unter sich die Frauen zirkulieren lassen«⁶⁶. Das Inzesttabu, immerhin nach Sigmund Freud, wie auch Claude Lévi-Strauss⁶⁷ Grundvoraussetzung für die Entwicklung von Natur zur Kultur, basiert somit zum einen auf einem Tabu, zum anderen auf der Katachrese, der den Mangel wie auch Missbrauch kenntlich macht und performativ auf andere Ebenen, jenseits von Sprache, überträgt. Somit ist explizit »die Frau immer nur katachrestisch benannt«⁶⁸. Klisierte Darstellungsweisen in TEHRAN TABOO lassen sich so erklären. Denn:

Zugleich ist die Katachrese ein ökonomisches Prinzip, da sie erlaubt, mit einer begrenzten Anzahl von Wörtern eine unendliche Zahl von Ideen auszudrücken. Sie erfindet keine neuen Namen, sondern ermöglicht neue Verwendungsweisen ›alter‹ Namen. [...] Anders gesagt, der Mißbrauch der Katachrese ist [...] ein Mißbrauch, der durch die Sprache und den Sprachgebrauch selbst sanktioniert ist.⁶⁹

Darüber hinaus bietet die Dekonstruktion der *katachresis* noch eine weitere Ebene an. Bei Paul de Man wurden 1979 die Tropen radikaler gefasst. So wäre Rhetorik zuvörderst »die schwindelerregende Suspendierung der Logik und eröffnet Möglichkeiten referentieller Verirrung.«⁷⁰ Mehr noch: Rhetorik müsse als ein »disruptives Ineinandergreifen von Tropus und Persuasion« aufgefasst werden. Tropen überdecken zwar gemeinhin Risse im Sprachsystem, füllen Leerstellen, das Logikloch und sind gar imstande, es zu kaschieren, doch ein solches kann die Katachrese nur bedingt leisten. Denn als Bildbruch baut sie – metaphorisch gesprochen – lediglich eine Brücke über die Leerstelle, wodurch jene allerdings

65 Derrida, Jacques: »Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text«, in: Ders. (Hg.), *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen 1988, S. 205–258, hier S. 246.

66 Irigaray, Luce: *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin: Merve 1979, 178f.

67 Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 641.

68 G. Posselt: *Katachrese*, S. 222 (Herv. i. O.).

69 Ebd., S. 204.

70 de Man, Paul: »Semiologie und Rhetorik«, in: Ders. (Hg.), *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 31–51, hier S. 40.

sichtbar bestehen bleibt. Aufgrund dessen ist »die Performativität der Sprache in der Struktur der rhetorischen Tropen selbst begründet«⁷¹, sie avanciert zur »allgemeinen Wesens- und Funktionsbestimmung«⁷². Annahmen solcherart wurden bei Judith Butler und Ernesto Laclau ab Ende der 1980er zugespitzt:

Es ist der zugleich performative und provisorisch-vorläufige Charakter, der die Katachrese interessant für eine Theorie der politischen Signifikanten macht. Politische Signifikanten, wie z. B. *Demokratie*, *Freiheit*, *Gerechtigkeit* oder *Nation*, sind nicht deskriptiv, sondern performativ. Weder repräsentieren sie noch referieren sie auf einen prädiskursiv gegebenen Gegenstand, noch lassen sie sich durch die Aufzählung deskriptiver Merkmale vollständig und abschließend bestimmen.⁷³

Genau darin liegt die Funktionalität der politischen oder eben leeren Signifikanten. Sie stecken Grenzen ab und erweisen sich dabei als flexibel und wandelbar in Sachen Interpretation. »Sie referieren somit auf nichts und niemanden mehr, sondern agieren rein rhetorisch, um das Phänomen hervorzubringen, das sie aussagen.«⁷⁴ Bei Gayatri Spivak hingegen geraten mehr die Auswirkungen in sozio-politischen Sphären des Postkolonialismus in den Fokus. Katachrese wird hier als erzwungene Vermengung inkommensurabler, ja inkompatibeler Elemente begriffen, welche die hegemoniale Ordnung aufrecht zu erhalten imstande sind:

The word ›true‹ in truly internationalist can be read as an affirmative ›misuse‹, a wrenching away from its proper meaning. This is among the important dictionary meanings of ›catachresis‹. One of the offshoots of the deconstructive view of language is the acknowledgment that the *political* use of words, like the use of words, is irreducibly catachrestic. Again, the possibility of catachresis is not derived. The task of a feminist political philosophy is neither to establish the proper meaning of ›true‹, nor to get caught up a regressive pattern to show how the proper meaning always eludes our grasp, nor yet to ›ignore‹ it, as would Rorty, but to accept the risk of catachresis.⁷⁵

Es geht also darum, Bezeichnungen ohne Eigentlichkeit, große Wörter wie beispielsweise Wahrheit, als bejahenden Missbrauch der jeweiligen Sache zu lesen und zu hinterfragen. Das ist bereits im *verbum improprium* so angelegt. Und

71 G. Posselt: Katachrese, S. 71.

72 Ebd.

73 Ebd., S. 233 (Herv. i. O.).

74 J. Butler: Körper von Gewicht, S. 285.

75 Spivak, Gayatri Chakravorty: Outside in the Teaching Machine. New York/London: Routledge 1993, S. 161 (Herv. i. O.).

wenn wir dem Entwurf von Spivak folgen, dann geht es in den heutigen Zeiten zuvörderst darum, die Möglichkeiten auszuloten, ob und wenn ja, wie Subalterne sprechen können.⁷⁶ Ferner geht es auch darum, die bisher gehaltenen Reden über Subalterne dahingehend zu untersuchen, ob sie ›wirklich‹ und ›wahrhaftig‹ für all jene sprechen oder nur vorgeben es zu tun – mit gänzlich anderer Intention.⁷⁷ Subalternität kann somit anhand bestimmter Praxen von Ausgrenzungen bestimmt werden und stellt das Resultat hegemonialer Diskurse dar. Und darin besteht das wahre Tabu von TEHRAN TABOO. Das Nicht-Sprechen-Können und die Fürsprache eines welchen Teils der (globalen) Gesellschaft auch immer hat an Aktualität, Relevanz und Brisanz zugenommen. Es gilt vor allem im Zeitalter der sozialen Medien, die Akte solchen Sprechens und Ausdrucks näher zu fokussieren, vor allem in Bezug auf innere Widersprüche. Der Spivak'sche Terminus für ein solch dialektisches Dilemma lautet *double-bind*⁷⁸. Bei ihr erfährt dieser Ansatz seine Übertragung in den Umgang der westlichen Welt mit der so genannten Dritten Welt. Ungeachtet aller Widersprüche besteht so das Risiko, dass der/die/das Subalterne »is even more deeply in shadow«⁷⁹.

7. Katachretisches Bewegtbild

Jene Art, wie eine oder *die* Muslima in TEHRAN TABOO repräsentiert wird, muss als rhetorische Stilfigur begriffen werden, als »concept metaphor without an adequate referent«⁸⁰. Und dies macht wiederum aus der Repräsentation einen dekonstruktivistischen Fall. Was Spivak dazu in ihrem berühmten Aufsatz über den Postkolonialismus herausgearbeitet hat, findet hier seine Entsprechung. Denn es

76 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak?«, in: Laura Chrisman/Patrick Williams (Hg.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York/Sydney: Harvester Wheatsheaf 1993, S. 66–111.

77 Subalternität ist ursprünglich eine Begrifflichkeit, welche von Antonio Gramsci geprägt wurde. Sie bezeichnet das Gegenstück zur Hegemonie, also Teile der Gesellschaft, welche aus verschiedenen Gründen keinen wie auch immer gearteten Einfluss nehmen können. Vgl. Gramsci, Antonio: »An den Rändern der Geschichte (Geschichte der subalternen gesellschaftlichen Gruppen)«, Heft 25, in: Ders., *Gefängnishefte*, Bd. 9. Hamburg: Argument Verlag 1999, S. 2185–2200.

78 Spivak, Gayatri Chakravorty: »The Double Bind starts to kick in«, in: Dies. (Hg.), *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2012, S. 97–118. Der Begriff ist den kommunikationstheoretischen Studien Gregory Batesons entlehnt und bezeichnet in nuce paradoxe Aussagen, welche bei den adressierten Personen innere Konflikte bis hin zu ernsthaft psychische Erkrankungen auslösen können.

79 G. C. Spivak: *Can The Subaltern Speak?*, S. 83.

80 Spivak, Gayatri Chakravorty: »Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality, and Value«, in: Peter Collier/Helga Geyer-Ryan (Hg.), *Literary Theory Today*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1990, S. 219–239, hier S. 225.

wird sich angemäÙt, über die Frau in Teheran aus westlicher, wie explizit männlicher Sicht sprechen zu können. Dies wird jedoch dahingehend perspektiviert, als dass es eben ein künstlich sichtbar gemachtes Bewegtbild ist, wodurch die Repräsentation erfolgt. »White Men Saving Brown Women from Brown Men«, benannte Spivak dies und die Frau ist am Ende doppelt missbraucht – von orientaler, wie auch von okzidentaler Seite. Das Sprechen wird durch Fürsprachen solcherart⁸¹ zur Unmöglichkeit, Diskurse darüber werden zu einem Rauschen. Bei TEHRAN TABOO misst sich die Problematik einer solchen Konstellation gar um ein Vielfaches komplexer aus. Denn bei genauerer Betrachtung sind es hier ja streng genommen keine *white men*, sondern qua ursprünglicher Herkunft *brown men*, solche allerdings, welche zuvor eine weiÙe Sozialisierung (*white identified*) erfahren haben. Ein derartiges Gefüge geht zwar über die simple Formel von *White Men Saving Brown Women from Brown Men* weit hinaus, es lässt sich eher als *Light-Brown Men Saving Brown Women from Brown Men through the enlightened Western Gaze of the Intellectual* bestimmen. Dennoch soll TEHRAN TABOO in erster Linie als eine Vermittlungsinstanz begriffen werden, welche explizit von den *Weltbildern* und *Sichtweisen* der *white men* herrührt, diesen entspricht, diese bestätigt und diese fortführt.

Exemplarisch hierfür ist bereits die Eröffnungssequenz von TEHRAN TABOO. Diese spielt im Inneren eines Taxis, also symbolträchtig abgeschottet von der Außenwelt. Da haben wir Pari, welche ostentativ Kaugummi kaut. Der Handel über die Sexarbeit für den Fahrer mündet in einem Fellatio, während die nächtliche Fahrt weiter geht. Der doppelmoralische Partikel erscheint, wenn der Fahrer seine Tochter mit ihrem Freund händchenhaltend auf der Straße sieht. Die Echauffiertheit darüber verursacht schließlich demonstrativ eine Kollision, einen Auffahrunfall an einer Ampel. So zeigt uns Soozandeh, worauf es ihm ankommt: Das doppelmoralische Dilemma im Iran⁸², welches sich westlich gesehen, also dialektisch nicht auflösen lässt. Zu einer akkuraten, allseits annehmbaren Synthese kann es somit nicht kommen. Das steht auf jeden Fall fest. Dafür schallt

81 Spivak bezieht sich hier ja auf den Begriff der *Vertretung* von Marx. Vgl. G. C. Spivak: *Can The Subaltern Speak?*, S. 71.

82 Dafür kreieren die Macher_innen von TEHRAN TABOO so einige einprägsame Gegenüberstellungen (auf der Ebene von Produktion und Regie sind es ausschließlich Männer, doch im Bereich des Drehbuchs firmiert immerhin eine Grit Kienzlen als Co-Autorin, weswegen das Gendern von Machern hier gerechtfertigt erscheint): der One Night Stand in der Toilette einer Diskothek zum Beispiel, bei dem das leidenschaftliche Stöhnen direkt in die wehklagende Litanei eines Muezzin übergeht; das Schild *Dormitory Moral Codes: No Women allowed*, das in einem Studierendenwohnheim hängt und in der darauf folgenden Szene mit einer weiblichen Silhouette unter der Dusche, bzw. hinter einem Duschvorhang kontrastiert wird; und dann natürlich das Zapping beim Fernsehen, das das Goutieren von erotischen Clips in dem einen Moment ebenso gestattet, wie das sprichwörtliche Umschalten auf die Übertragung einer Predigt im anderen.

allein schon das *Für-Sprechen-Wollen* für Subalterne zu sehr aus hegemonialen *Laut-Sprechern* – ziemlich genau so, wie es uns bereits Spivak als Problematisierung nahe gelegt hat⁸³. Aber bezieht die bewegtbildliche Gestaltung von Soozandeh nicht auch genau dazu eine klare Stellungnahme? Denn im Anschluss daran schwenkt die Kamera oder vielmehr die bildgebende Instanz, die wir mangels Alternativen gerne dafür halten (wollen), nach oben, über die Häuser, Hausdächer der Stadt hinweg, um uns die Skyline dieses (Handlungs-)Ortes repräsentieren zu können, vor welcher sodann – eindrucksvoll, wie ehrfurchtsvoll – der Titel in Englisch, sowie in Farsi seine Platzierung erfährt. Dann jedoch fällt ein Tropfen von oben ins *champ* (Wasser? Regen möglicherweise?) und offenbart das eben noch dargebotene Panorama, die Übersicht über die Metropole als unwirklich, als Spiegelung – der westlich mediensozialisierten Interpretation nach in einer Pfütze auf der Straße dieses Molochs. Ein solcher Sinn für Zwischentöne ist von *Interesse*, nicht nur deswegen, weil es ja eben gerade noch in der Szenerie geschneit hat. Es lässt Rückschlüsse auf die Lesart der B(ewegtb)ilder zu. Und darin liegt das politisch-emanzipatorische Element. Denn der rotoskopierte Blick auf die Szenerie demaskiert sich spätestens hier und immer wieder als hochgradig artifiziell und verdoppelt so das Klischee. Wir haben es hier mit einer Fürsprache zu tun, allerdings ist es eine, die sich nur in Oberflächlichkeiten auszudrücken vermag. Wenigstens tut sie dies dementsprechend, in animierter Form, ist also sich selbst gegenüber ehrlich. Per Rekurs auf Ernesto Laclau sind hier durch die katachretischen Bewegtbilder leere Signifikanten eingesetzt, weil der Diskurs durch etwas zusammengehalten werden muss, was kein Teil seiner selbst ist. Es müssen Leerstellen bestehen bleiben, durch die Grenzziehungen, Abgrenzungen, Eingrenzungen möglich werden. Dies »eröffnet Möglichkeiten hegemonialer Reartikulationen«⁸⁴, explizit durch Fortsetzung und Reiteration, indem der Mangel offensichtlich wird und als zeichengebackenes Klischee plakative Vorführung erhält. Denn so fordert und fördert die Katachrese ja eine *resignification*, mehr noch, sie treibt eine solche vehement voran, also dass spezifische B(ewegtb)ilder und rhetorische Strategien von Repräsentationen innerhalb einer wie auch immer gearteten Erzählung oder eines bestehenden Mythos verschoben werden, damit diese imstande sind/sein können, neue Bedeutungsfelder zu eröffnen und neue Interpretationspotentiale anzubieten. Somit liegen im katachretischen Bewegtbild durchaus die Möglichkeiten begründet, einen harschen Kontrast zu konventionellen Darstellungen und Begriffsbildungen zu schaffen.

83 Das Dilemma liegt gemäß Spivak auch darin begründet, dass Subalterne ohne elitäre Vermittlungsinstanzen nicht *gehört* werden können, gerade weil das subalterne Subjekt eben auch Konsequenz der hegemonialen Geschichte ist. Vielen Dank an Esra Canpalat für den diesbezüglichen Hinweis.

84 G. Posselt: Katachrese, S. 228.

Kurzum: Was sich hier finden lässt, ist ein neues dokumentarisches Ideal, ein neuer gegen\dokumentarisierender Modus. Die bewusste Negation einer konventionalisierten Wirklichkeitsdarstellung. Das Bild, das kein Abbild sein kann, so aber keinesfalls (miss)verstanden werden will und darf. Ein Bild, welches auf dieser Ebene wahrhaftig und ehrlich ist, indem es sich einer *vraisemblance* (Wirklichkeitsähnlichkeit) verweigert. Das ist nicht frei von Paradoxien, aber es handelt sich hierbei um bewusst gesetzte Paradoxien, unauflösbare Widersprüche die einen eigenen, jeweils ihren eigenen Diskurs forcieren wollen. Und das ist die Lektüreaufforderung des katachretischen Bewegtbildes, der wir nachkommen müssen.

Literatur

- Barwick, Karl: Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik, Berlin: Akademie-Verlag 1957.
- Bazin, André: »Der Film und die Erforschung der Erde«, in: Ders. (Hg.), Was ist Film?, Berlin: Fischer 2009, S. 50–60.
- Behrendt, Esther Maxine: »Doku-Drama«, in: Thomas Koebner (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam 2011, S. 148–149.
- Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, Stuttgart: UTB 2012.
- Bormann, Claus von: »Unglückliche Begegnungen. Gadammers philosophische Hermeneutik und Lacans psychoanalytische Theorie der Deutung«, in: Rodi Frithjog (Hg.), Dilthey – Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 1993, S. 11–56.
- Butler, Judith: »Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der Postmoderne«, in: Seyla Benhabib/Dies./Drucilla Cornell et al. (Hg.), Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 31–58.
- Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- de Man, Paul: »Autobiography as De-Facement«, in: MLN 94 (1979), S. 919–930.
- »Semiologie und Rhetorik«, in: Ders. (Hg.), Allegorien des Lesens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. S. 31–51.
- Derrida, Jacques: »Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text«, in: Ders., Randgänge der Philosophie, Wien: Passagen 1988, S. 205–258.
- Eitzen, Dirk: »When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception«, in: Cinema Journal 35 (1995), S. 81–102.
- Flückiger, Barbara: »Emotion Capture. Wie es einer digitalen Figur gelingt, Emotionen zu wecken«, in: Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hg.),

- Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote, Köln: Halem Verlag 2007, S. 402–421.
- Visual Effects: Filmbilder aus dem Computer, Marburg: Schüren 2008.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- Gramsci, Antonio: »An den Rändern der Geschichte (Geschichte der subalternen gesellschaftlichen Gruppen)«, Heft 25, in: Ders., Gefängnishefte, Bd. 9. Hamburg: Argument Verlag 1999, S. 2185–2200.
- Grierson, John: »Flaherty's Poetic Moana«, in: Lewis Jacobs (Hg.), *The Documentary Tradition*, New York: W. W. Norton & Company, Inc. 1979 [1926], S. 25–26.
- »Postwar Patterns«, in: *Hollywood Quarterly* 1 (1946), S. 159–165.
- »First principles of documentary«, in: Kevin MacDonald/Mark Cousins (Hg.), *Imagining reality. The Faberbook of documentary*, London: Faber 1998 [1934–6], S. 97–102.
- Günther, Ulla: »und aso das isch gar need es Tabu bi üs, nei, überhaupt need«. Sprachliche Strategien bei Phone-in-Sendungen am Radio zu tabuisierten Themen, Karlsruhe: Peter Lang 1992.
- Guzy, Lidia: »Tabu – die kulturelle Grenze im Körper«, in: Ute Friezsch et al. (Hg.): *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematization von Geschlecht*, Bielefeld: transcript 2008, S. 17–22.
- Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Münster: Ölschläger 1994.
- Hohenberger, Eva: »Bilder der Globalisierung. Visualisierungsstrategien in DARWIN'S ALPTRAUM, WE FEED THE WORLD und UNSER TÄGLICH BROT«, in: *ZDOK* 10 (2010), S. 1–16.
- Irigaray, Luce: *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin: Merve 1979.
- Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Löw, Christine: »Gayatri C. Spivak«, in: Marianne Schmidbauer/Helma Lutz/Ulla Wischermann (Hg.), *Klassikerinnen feministischer Theorie*, Band III: Grundlagentexte ab 1986, Frankfurt a. M.: Ulrike Helmer Verlag, S. 311–317.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- Meteling, Arno: *Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: transcript 2006.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press 2001.
- »Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject«, in: *Critical Inquiry* 35 (2008), S. 72–89.
- Posselt, Gerald: *Katachrese. Rhetorik des Performativen*, München: Wilhelm Fink 2005.

- Quintilian, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.
- Rheinberger, Hans-Jörg: »Objekt und Repräsentation«, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.), Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich/Wien/New York: Springer 2001, S. 55–61.
- Roselt, Jens/Otto, Ulf: »Nicht hier, nicht jetzt«, in: Dies. (Hg.), Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 7–12.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality, and Value«, in: Peter Collier/Helga Geyer-Ryan (Hg.): Literary Theory Today, Ithaca, New York: Cornell University Press 1990, S. 219–239.
- »Can the Subaltern Speak?«, in: Laura Chrisman/Patrick Williams (Hg.): Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader, New York/Sydney: Harvester Wheatsheaf 1993, S. 66–111.
- Outside in the Teaching Machine, New York/London: Routledge 1993.
- »The Double Bind starts to kick in«, in: Dies. (Hg.), An Aesthetic Education in the Era of Globalization, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2012, S. 97–118.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode, Stuttgart: Metzler 1994.
- Williams, Linda: »Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary«, in: Film Quarterly 46 (1993), S. 9–21.
- Wortmann, Volker: »Reenactment als dokumentarisches Narrativ. Hybride Darstellungsverfahren im Dokumentarfilm der 30er und 40er Jahre«, in: Jens Roselt/Ulf Otto (Hg.), Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: transcript 2012, S. 139–153.
- Zeller, Christoph: Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970, Berlin/New York: De Gruyter 2010.

Onlinequellen

- Rodek, Hanns-Georg: »Prostitution in Teheran, Angst in Berlin«, in: Die Welt vom 17.11.2017, <https://www.welt.de/kultur/kino/article170681993/Prostitution-in-Teheran-Angst-in-Berlin.html>

Filme

A CHRISTMAS CAROL (US 2009, R: Robert Zemeckis)
A SCANNER DARKLY (US 2001, R: Richard Linklater)
AMERICAN POP (US 1981, R: Ralph Bakshi)
BEOWULF (US 2007, R: Robert Zemeckis)
CHRIS THE SWISS (CH 2018, R: Anja Kofmel)
FINAL FANTASY: THE SPIRITS WITHIN (US 2001, R: Hironobu Sakaguchi/Motonori Sakakibara)
KLEINE GERMANEN (D 2018, R: Mohammad Farokhmanesh/Frank Geiger)
KON-TIKI (N/S 1950, R: Thor Heyerdahl)
KURT COBAIN: MONTAGE OF HECK (U 2015, R: Brett Morgan)
LIQUID SKY (US 1982, R: Slava Tsukerman)
MOANA. A ROMANCE OF THE GOLDEN AGE (US 1926, R: Robert J. Flaherty)
NANOOK OF THE NORTH (US 1922, R: Robert J. Flaherty)
NARGESS (IRN, Channel 3, 2006, created by Siroos Moghaddam)
PERSEPOLIS (F 2007, R: Vincent Paronnaud/Marjane Satrapi)
SANS SOLEIL (F 1983, R: Chris Marker)
TAXI TEHERAN (IRN 2016, R: Jafar Panahi)
TEHRAN TABOO (D/A 2017, R: Ali Soozandeh)
THE GREEN WAVE (D 2011, R: Ali Samadi Ahadi)
THE LORD OF THE RINGS (US 1978, R: Ralph Bakshi)
THE POLAR EXPRESS (US 2004, R: Robert Zemeckis)
TOWER (US 2016, R: Keith Maryland)
WAKING LIFE (US 2001, R: Richard Linklater)
WALTZ WITH BASHIR (ISR/D/F 2008, R: Ari Folman)
WELCOME TO MARWEN (US 2019, R: Robert Zemeckis)
WESTWORLD (US 1973, R: Michael Crichton)
WIZARDS (US 1977, R: Ralph Bakshi)

Was bleibt, wenn nichts bleibt?

Zur (gegen)dokumentarischen Praxis bei Tino Sehgal

Julia Reich

Was bleibt, wenn nichts bleibt? Diese rhetorische Frage im Titel ist angelehnt an Jacques Derridas Volte aus seiner Veröffentlichung *Dem Archiv verschrieben*.¹ Darin befragt er den Wunsch des Archivs, Gedächtnis zu sein. Im geläufigen Verständnis verpflichtet sich das Archiv dem Erinnern und lehnt sich gegen das Vergessen auf.

Derrida jedoch dreht diese Auffassung um, indem er die Lücken fokussiert: »Als ob man nicht eben genau das, was man verdrängt, erinnern und archivieren könne, es archivieren könne, indem man es verdrängt (denn die Verdrängung ist eine Archivierung), das heißt anders archivieren [...]«² Er verquickt seine Überlegungen zum Archiv mit Sigmund Freuds psychoanalytischem Modell des Wunderblocks, welches die Funktion unseres Gedächtnisses »als *interne Archivierung draußen vorzustellen*«³ vermag. Das Prinzip ähnelt einer Wachstafel, dessen Oberfläche unbegrenzt aufnahmefähig für das Einritzen von Notizen ist, da diese zugunsten neuer Informationen stets mit weiteren Wachsschichten überlagert wird. Obgleich die alten Informationen in die unteren Schichten »verdrängt« werden, bleiben diese dauerhaft gespeichert.⁴ Im Kontext seiner Archivtheorie weist Derrida darauf hin, »das Verdrängte«, welches latent ist, aufmerksam mitzulesen. Erst durch die Befragung des Archivs werde »das Verdrängte« sichtbar gemacht und mittels seiner Verneinung mitarchiviert.

Alle Komplexionen und Diskurse des Archiv-Begriffs hier außer Acht lassend, strebt der vorliegende Beitrag danach, den von Derrida eingenommenen Fragemodus zu adaptieren. Seine Frageperspektive spielt dahingehend eine Rolle, als

1 Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben*. Eine Freudsche Impression. Berlin: Brinkmann + Bosc 1997.

2 Ebd., S. 116.

3 Ebd., S. 29 (Herv. i. O.).

4 Vgl. Freud, Sigmund: »Notiz über den »Wunderblock««, in: Ders., *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, London: Imago Publishing Co. Ltd. 1955 [1948], S. 377–380.

dass auch dieser Beitrag den Blick auf das richtet, was nicht in Erscheinung tritt und dennoch da ist – anders formuliert: die Leerstelle.

In meinen Ausführungen widme ich mich in diesem Kontext dem Gegenwartskünstler Tino Sehgal, der sich in seiner materialbefreiten Praxis der Verweigerung jeglicher Dokumentation verschrieben hat. Sehgals künstlerischer Ansatz folgt der Idee, gänzlich auf die Produktion und Gestaltung von Handlungen und Situationen zu setzen statt auf die Produktion von Dingen – von denen es ihm zufolge zu viele auf dieser Welt gibt. In diesem Zusammenhang verfolgt er ein rigides Dokumentationsverbot, welches über Fotos und Videos hinausgeht.

Es gilt zu fragen, inwiefern Formen von Dokumentation trotz des Verbotes existent sind und welche Rolle hierbei das Nicht-Dokumentierte, also die Leerstelle, hat. Die Organisator_innen der Tagung Gegen\Documentation formulierten in ihrem Call for Papers vier zentrale Aspekte des Gegendokumentarischen: Versuche 1. anders und 2. Anderes zu dokumentieren; der Verweis auf eine 3. andere Rahmung und 4. das Andere des Dokumentarischen. Obgleich es lohnenswert ist, Tino Sehgals Praxis in Hinblick auf nahezu alle Aspekte zu analysieren, fokussiere ich mich hier auf die Perspektive, die das Gegendokumentarische als Verweis auf das Andere des Dokumentarischen versteht.

Der Beitrag basiert auf der These, dass das Andere des Dokumentarischen bei Sehgal die Leerstelle ist. Diese Leerstelle konstituiert sich einerseits durch seinen spezifischen Produktionsmodus, und andererseits durch die Handlungen der Akteur_innen, wie Kurator_innen und Besucher_innen, im Umgang mit seinen Arbeiten. Durch sie wird die Leerstelle als solche gerahmt und in der Konsequenz über die Auswirkungen ihrer Handlungsweisen sichtbar gemacht.

Zur Erläuterung meiner These werde ich in einer kurzen Einführung Tino Sehgals Praxis in Hinblick auf die Produktion medialer Leerstellen vorstellen. Um den Bezug von seiner Praxis hinsichtlich der Manifestationen von Leerstellen zu stärken, stelle ich im nächsten Punkt diverse Kommunikations-Materialien vor. Drei Ausstellungen, an denen Sehgal beteiligt war, dienen hier als Exempel. Anhand dieser Fallbeispiele soll aufgezeigt werden, wie und wo die Leerstellen in Sehgals Praxis in Erscheinung treten. Der Abschnitt zur stillen Produktion von Leerstellen geht darauffolgend der Frage nach, wie diese zustande kommen. Mithilfe von Michel de Certeaus Bezeichnung der stillen Produktion sollen die angepassten Handlungen als Reaktion auf Sehgals Praxis konturiert werden, um abschließend die Leerstelle als Beispiel für das Andere des Dokumentarischen zu verdeutlichen.

Tino Sehgal's Praxis

Spätestens seit der Biennale in Venedig 2005 ist der Deutsch-Brite Tino Sehgal nicht mehr vom Parkett der internationalen Kunstszene wegzudenken. Neben zahlreichen Gruppenausstellungen wurden ihm auch Soloausstellungen in renommierten Kunstmuseen gewidmet, wie jüngst im Stuttgarter Kunstmuseum. Auf der Museumswebseite heißt es: »Der Künstler erschafft keine materiellen Werke im herkömmlichen Sinne, sondern generiert mit Hilfe von Akteuren Situationen, die das soziale Handeln des Einzelnen wie auch der Gruppe fokussieren und subtil ins Bewusstsein rücken.«⁵

In diesen Situationen wird getanzt, gesungen, geküsst und gesprochen. Ausgewählte Akteur_innen, sogenannte Interpret_innen, folgen bestimmten, zuvor geproben Handlungsanweisungen, sobald sich Besucher_innen mit ihnen im selben Raum aufhalten. Sehgal selbst ist fast nie beteiligt, sondern eher Choreograf verkörperter Handlungen, die der Kunstkritikerin Claire Bishop zufolge als *delegated performances* zu bezeichnen sind.⁶

Nach jeder Aufführung, jeder *konstruierten Situation*, wie sie Sehgal selbst bezeichnet, bleibt nichts außer der erlebten Begegnung und subjektiven Erfahrung.⁷ Zumindest ist das sein künstlerischer Anspruch.

Die Verweigerung materieller Spuren und Dokumentationen beschränkt sich bei Sehgal nicht nur auf die Aufführungen, sie ist ferner auf den Ebenen von Produktion sowie Distribution konstitutiv. Denn sowohl bei der Anleitung der Interpret_innen als auch bei dem Verkauf einer Arbeit bleiben keinerlei Schriftstücke wie Konzept oder Vertrag für die Nachwelt erhalten, so seine Agenda. Wer einer Performance beiwohnt und mehr über das sich Ereignende herausfinden möchte, sucht meist vergeblich nach erklärenden Wand- oder Katalogtexten.

Doch nicht nur Ausstellungsbesucher_innen sind mit Sehgal's nachdrücklich immateriellem Produktionsmodus konfrontiert, sondern auch Kurator_innen, Galerist_innen und Sammler_innen stehen oftmals vor Herausforderungen im Umgang mit seinen Arbeiten. Daraus resultiert eine unausweichliche Rückkopplung, die eine Anpassung seitens der Akteur_innen des Kunstbetriebs bedingt und im Folgenden exemplifiziert werden soll.

5 Das Kunstmuseum Stuttgart realisierte die Einzelausstellung Tino Sehgal vom 22. Juni bis 29. Juli 2018 anlässlich Sehgal's Auszeichnung mit dem Hans-Molfenter-Preis in 2016. Auf der Website gibt ein Kurztext Informationen zum Künstler und zur Ausstellung: https://kunstmuseum-stuttgart.de/index.php?site=Ausstellungen;Vorschau_Details&id=115 vom 15.03.2019.

6 Den Begriff *delegated performances* prägte Claire Bishop. Sie beschreibt damit eine Form von Performancekunst, in der die_der Künstler_in die Performance nicht selbst, sondern von freiwilligen oder angestellten Performer_innen ausführen lässt. Vgl. Bishop, Claire: »Delegated Performances. Outsourcing Authenticity«, in: *October* 140 (2012), S. 91–112.

7 Im Original *constructed situation*. Tino Sehgal im Interview mit Hans Ulrich Obrist, in: Obrist, Hans Ulrich: *Interviews*, Vol. 2, Mailand: Charta 2010, S. 826–841, hier S. 826.

Manifestationen von Leerstellen – Fallbeispiele

»Well the text is usually just a single line«, kontert Tino Sehgal, als er in einem Interview darauf hingewiesen wird, dass seine Arbeiten dennoch auf irgendeine Weise dokumentiert sind.⁸ Kann jedoch eine einzige Zeile in einer Publikation als Dokumentation gelten oder ist es vielmehr der Verweis auf das Nichtvorhandensein, also die Leerstelle von Dokumentation?

Die 13. Ausgabe der internationalen Großausstellung zeitgenössischer Kunst, die *dOCUMENTA (13)*, firmiert 2012 unter dem Leitmotiv *Zusammenbruch und Wiederaufbau*. Es hat in zweifacher Hinsicht ein Beispiel in der Geschichte des Hauptstandorts Kassel gefunden: Einerseits verweist es auf die starke Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg und andererseits nimmt es Bezug auf die erste von Arnold Bode initiierte *documenta* 1955, die inmitten des Nachkriegstraumas Kunst als Anstöße für einen gesellschaftlichen Regenerations- und Heilungsprozess formulierte.⁹ Mehr als 300 Künstler_innen konzipierten und fertigten ortsspezifische Arbeiten an; unter ihnen Tino Sehgal.

Vor Ort in Kassel ist auf dem Umgebungsplan abseits der Hauptschauplätze im Grand City Hotel Hessenland eine Arbeit von Sehgal angekündigt. Dort angekommen hilft ein Aufsteller mit der Aufschrift *Tino Sehgal* den Weg über das Hugenottenhaus zum Bode-Saal zu finden. Welche Performance zu sehen ist, ist nicht zu entnehmen. Das Weglassen des Titels ist in diesem Fall allerdings keine Reaktion auf die Eigenheiten von Sehgal's Praxis, sondern durchgehendes Konzept der periodischen Ausstellungsreihe. Für weiterführende Informationen veröffentlicht die *documenta* ein Begleitbuch und verspricht darin: »Einführungen zu allen Künstlern der Ausstellung und [...] Abbildungen der Ausstellungsorte«.¹⁰ Im Verzeichnis der Publikation ist Tino Sehgal mit der Künstler_innennummer 159 gekennzeichnet. Rechts daneben befinden sich gefettete Seitenzahlen, die einen kurzen Text vermuten lassen. Der Versuch, die Seite 438 aufzuschlagen, scheitert. Seite 438 und 439 fehlen. Keine »single line«, kein blankes Papier. Alle anderen Arbeiten im Begleitbuch gehen mit jeweils einer Seite Bild- und Textma-

8 Moehrke, Una H.: »Another Mode of Production. Tino Sehgal«, in: Ingrid Hentschel/Una H. Moehrke/Klaus Hoffmann (Hg.), *Im Modus der Gabe. Theater, Kunst, Performance in der Gegenwart*, Bielefeld: Kerber 2011, S. 115–121, hier S. 116.

9 Vgl. Christov-Bakargiev, Carolyn: »Brief an einen Freund«, in: *documenta/Museum Fridericianum* (Hg.), *dOCUMENTA (13) Katalog 1/3. Das Buch der Bücher*, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 80–87, hier S. 81. Neben Kassel fanden Satellitenausstellungen an weiteren Nebenschauplätzen statt: in Kabul und Bamiyan, in Kairo und Alexandria sowie in Banff.

10 Die Texte zu den Künstler_innen im Begleitbuch umfassen biografische Angaben, Einführungen in die künstlerische Arbeitsweise und Beschreibungen zum jeweiligen *dOCUMENTA (13)* Beitrag. Vgl. *documenta/Museum Fridericianum* (Hg.): *dOCUMENTA (13) Katalog 3/3. Das Begleitbuch*, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 538.

terial in das öffentlich-materielle Gedächtnis der *dOCUMENTA (13)* ein; Sehgal Performance nicht, sie verbleibt in der Latenz. In Anbetracht der Arbeit selbst verwundert das nicht:

Tino Sehgal präsentierte [...] *This Variation*, einen Raum in völliger Dunkelheit, einen Ort im Verborgenen, wo eine Reihe von Leuten die Besucher erwartete, um sich ihnen zu nähern oder, wenn sie es für angebracht hielten, Lieder zu singen, und so die Erfahrung bereithielten, ein Kunstwerk als etwas rein Sensorisches zu erleben. [...] Daher sei [...] der einzige Weg, um sagen zu können, man habe ein Kunstwerk von Sehgal gesehen, es live zu erleben.¹¹

So beschreibt der Romanautor Enrique Vila-Matas seine Begegnung mit *This Variation* (2012), dessen Zeilen ich mir an dieser Stelle borge, um dem Bedrängnis zu entgehen, eigene Worte für eine Arbeit finden zu müssen, welche sich einer Beschreibbarkeit nahezu entzieht (und dennoch auf sie angewiesen scheint), da sie stärker als andere performative Arbeiten das individuelle Erlebnis als einzige Referenz zurücklässt.¹²

Improvisierter Gesang, gesprochenes Wort und Tanz sind variabel eingesetzte Elemente in Sehgal's Praxis, weil der Moment des Entstehens den eigenen Zerfall unwiderruflich in sich trägt: das Paradox von synchroner Produktion und De-Produktion ist ihnen inhärent, welches weiterführend als Schnittstelle zum Leitmotiv der *dOCUMENTA (13)* gelesen werden kann.

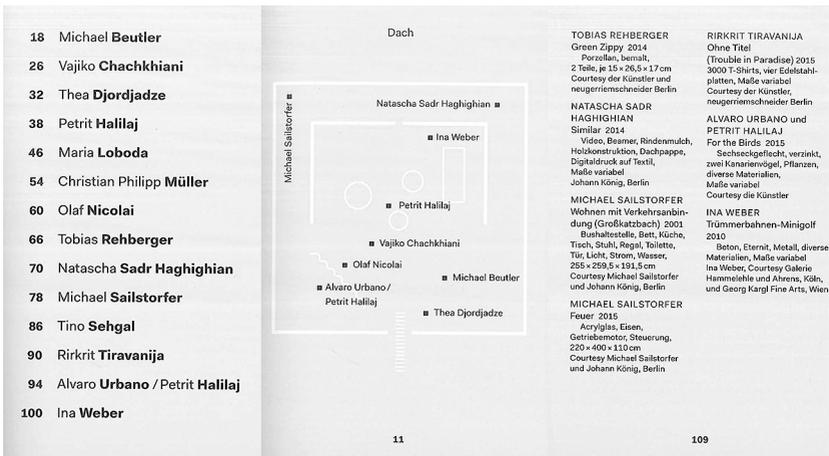
Die 2015 gezeigte Ausstellung *Ärger im Paradies* in der Bundeskunsthalle in Bonn befragt die vermeintliche Dichotomie zwischen Natur und Kultur sowie dessen kultur- und kunsthistorische Implikationen. Thematisch passend erstreckt sich die Gruppenschau an den architektonischen Schwellen zum Außenbereich – auf

11 Vila-Matas, Enrique: Kassel eine Fiktion, Berlin: Die Andere Bibliothek 2017, S. 66f. Der Autor wurde als *writer in residence* zur *dOCUMENTA (13)* eingeladen, um sich in einem chinesischen Restaurant sieben Tage lang dem Schreiben zu widmen und mit Besucher_innen zu interagieren. Ergebnis seines Aufenthaltes ist der hier zitierte Roman, in dem *This Variation* mehrfach Erwähnung findet und einen Anker für den ich-erzählenden Autor im Roman bildet.

12 Beschreibungen können in bestimmten Zusammenhängen eine das *Dokument* substituierende Funktion erhalten, zum Beispiel im Kontext von Berichterstattungen in Feuilletons oder Kunstmagazinen. Tino Sehgal ist sich dieser Funktion bewusst, wie folgendes Zitat über seine Arbeit auf der Biennale 2005 aufzeigt: »Although in my case the question of visibility is a bit paradoxical because even people in Germany, which will give it the highest press attention, will not see it either for obvious reasons.«, in: Obrist, Hans Ulrich: Interviews, Vol. 2, Mailand: Charta 2010, S. 826–841, hier S. 838. Die Thematik ist weiterführend hier bearbeitet: Reich, Julia: »Die Rolle der Augenzeugenschaft in Tino Sehgal's Praxis – eine alternative dokumentarische Strategie?«, in: Claudia Hattendorff/Lisa Beißwanger (Hg.), Augenzeugenschaft als Konzept. Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst und visueller Kultur seit 1800, Bielefeld: transcript 2019, S. 177–191.

dem Vorplatz, dem Foyer sowie dem Dachgarten des postmodernen Repräsentationsgebäudes. In einer zur Eröffnung erschienenen, begleitenden Publikation heißt es im Vorwort: »Ärger im Paradies sucht bewusst die Reibung, aber auch die Verführung und Verlockung [...]«. ¹³ Neben zentralen Gedanken der Ausstellung gibt das Begleitheft einerseits Einblicke in die künstlerischen Arbeiten durch Kurztexte sowie Abbildungen und bietet andererseits durch die Auflistung aller teilnehmenden Künstler_innen, Werke und einem Ausstellungsplan Orientierung für Besucher_innen (vgl. Abb. 1).

Abbildung 1: Scans des Künstler_innen- und Werkverzeichnisses sowie des Ausstellungsplans des Begleitheftes der Ausstellung Ärger im Paradies. © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH.



Auch hier taucht Sehgal namentlich im Künstler_innenverzeichnis auf. Die Werkauflistung lässt ihn und seine Arbeit *This You* (2006) hingegen missen. Anders als im documenta-Begleitheft existieren im Bonner Ausstellungsführer drei Seiten zum Künstler. In gewohnter Manier fehlen im Weiteren Abbildungen der Performance. Umso mehr überrascht ein Kurztext der Kuratorin Susanne Kleine, der eine Autorisierung erfahren hat. ¹⁴ Im Vergleich mit den anderen beschreibenden Kurztexten ist anzumerken, dass der Text zu Sehgal weniger konkret ist und mehr einen assoziativen Spielraum entfaltet. Denn er gibt keine eindeutigen Rückschlüsse darauf, welches Konzept der Performance zugrunde liegt. Einzig nachfolgender Satz verweist auf einen Handlungszusammenhang: »Die Kommu-

13 Wolfs, Rein: »Vorwort«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Ärger im Paradies* (2015), S. 6–9, hier S. 8.

14 Telefoninterview zwischen der Kuratorin Susanne Kleine und Autorin am 25.09.2018.

nikation, die bei *This you* stattfindet, basiert auf dem intuitiven Geschenk eines Gesangs, das eine Interpretin einem zufällig vorbeigehenden Besucher spontan und intuitiv macht.«¹⁵ Von dieser Zeile abgesehen ist der Text bewusst offener gehalten und von Sehgal und seiner Assistentin freigegeben worden, so die Kuratorin. In Anbetracht dessen, verwundert die fehlende Ortsangabe der Performance im Kurztext nicht. Auch der Ausstellungsplan gibt keinen Aufschluss darüber, wo die singende Interpretin anzutreffen ist. Diese Beobachtung bricht sich mit Sehgal's grundsätzlicher Prämisse. Denn seine *konstruierten Situationen* sind, wie Werke der bildenden Kunst, an einem festgelegten Ort und konstant während der Öffnungszeiten zu sehen, sodass auf dem Umgebungsplan ein fester Standort hätte angegeben werden können. Susanne Kleine bestätigt, dass Sehgal für *This you* einen bestimmten Ort wählte. Das Fehlen seines Namens im Plan ist also kein Zufall. Im Vergleich mit performativen Praxen anderer Künstler_innen, bei denen zumeist Datum, Uhrzeit und Ort genannt sind, um die Teilhabe an der Performance zu ermöglichen, sind die zeitlichen Faktoren – im Gegensatz zur Ortsbestimmung – bei Sehgal unerheblich.

Zwischen dem Fehlen auf dem Ausstellungsplan und der Arbeit als solcher kann ein Zusammenhang hergestellt werden. *This you* konstituiert sich aus und innerhalb einer indirekten Interaktion zwischen einer Performerin und sich ihr nähernden Besucher_innen, denen sie ein Lied singt. Die Performerin fällt als solche neben den anderen Flanierenden der Ausstellung nicht auf. Die umherschreitenden Besucher_innen sind impuls- und inspirationsgebend für die Entstehung von *This you*: »The singers can sing whatever they want, depending on how the person inspires them«¹⁶, sagt eine Interpretin der Performance. Zweifellos sind viele Besucher_innen erstaunt und überrascht, plötzlich besungen zu werden, so auch der Journalist Thomas Kliemann: »Wo gibt es eine Ausstellung, bei der man unvermittelt von einer Sängerin mit einem individuell ausgesuchten Lied beschenkt wird? Der Autor dieser Zeilen wurde mit einem *Over The Rainbow* beglückt, kehrte nochmals zurück und bekam ein hübsch gesungenes *Kommt ein Vogel geflogen* mit auf den Heimweg.«¹⁷

15 Kleine, Susanne: »Tino Sehgal«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Ärger im Paradies, Ausst.-Publ., Bonn: Eigenverlag 2015, S. 86–89, hier S. 88.

16 Boucher, Brian: »You Can See a Tino Sehgal Rehearsal in City Hall Park Today. In New York, there's nothing you can't do«, in: artnet news, dort datiert am 25.04.2016, <https://news.artnet.com/exhibitions/tino-sehgal-rehearsal-city-hall-park-481340> vom 23.10.2019. Aufgrund der angelegten Wiederhol- und Wiederaufführbarkeit seiner Arbeiten ist eine strukturelle Vergleichbarkeit gegeben. Vgl. Hantelmann, Dorothea von: How to do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007, S. 150.

17 Kliemann, Thomas: »Garten der Bundeskunsthalle. Sinnesrausch auf dem Bonner Dach«, in: Generalanzeiger, dort datiert am 23.04.2015, https://www.general-anzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/regional/sinnenrausch-auf-dem-bonner-dach_aid-42339259 vom 22.10.2019.

Gesang als Mittel für Verlockung und Verführung erinnert an den betörenden Sirenengesang in der homerischen Odyssee, der eine kaum überwindbare Anziehungskraft besitzt. Die Seefahrer laufen Gefahr, sich verführen zu lassen, indem sie sich den Stimmen hingeben, was letztlich ihren Tod zur Folge hat. Auch wenn die Ausstellungsbesucher_innen in Bonn keinem Risiko ausgesetzt sind, können sie sich dem Gesang nicht entziehen, sind durch ihn unmittelbar angezogen; sind von ihm affiziert. Intensiviert ist diese Erfahrung durch das Überraschungsmoment, welches sich auch auf das Fehlen vorangehender Hinweise stützt: Weder hebt sich die Performerin durch Kleidung, Kennzeichen oder ähnlichem von den Besucher_innen ab, noch bereiten mündliche oder schriftliche Verweise das Publikum auf *This you* vor. In diesem Zusammenhang kann die Leerstelle auf dem Ausstellungsplan als konstitutives Element für die Performance selbst gewertet werden.

2018 widmet sich die Ausstellung *Welt ohne Außen. Immersive Räume seit den 60er Jahren* im Berliner Gropius Bau verschiedenen Kunstformen – von der Aufführung über die Installation bis hin zur Virtual Reality-Szenerie und partizipativen Formaten –, die der Frage des Distanzverlusts zwischen Betrachter_in und Werk nachgehen.

Sehgal nimmt hier eine Doppelrolle ein, denn er ist Co-Kurator und partizipiert als Künstler. Die Ausstellung umfasst Künstler_innenpositionen in einzelnen Räumen sowie interaktive Angebote in zwei weiteren Räumen. Die Raumaufteilung ist neben der vollständigen Künstler_innenliste sowie den üblichen Werkangaben auf der Website einsehbar (vgl. Abb. 2).

Abbildung 2: Rechts Screenshot der Werkliste auf der Website der Berliner Festspiele, links Raumplan der Ausstellung *Welt ohne Außen* mit Markierungen der Autorin. © Berliner Festspiele/Immersion.

Veranstaltungen
Führungen
Kalender

Lee Bul
Bestandsaufnahme Guriltt
Bewegte Zeiten

Quicklinks
► BESUCHERINFORMATION

Suchbegriff

Folgen Sie uns auf:

[f](#) [t](#) [i](#) [g](#) [+](#)

Raum 3

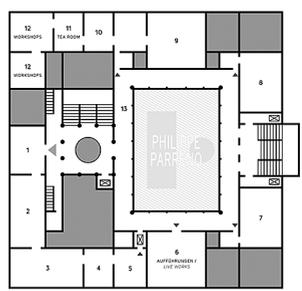
Doug Wheeler
Untitled
1969/2014
Vakuumgeformtes Acryl, Sprühlack auf Acryl, elektronischer Transformator, Neonlampen
Courtesy David Zwirner, New York/London/Hong Kong

Raum 4

Carsten Höller
Light Wall
2000/2018
LED-Lampen, Kontrolleinheit, Dimmer-Pack, Sound, Holzpaneele, Strukturelemente, Kabel
Courtesy of the artist

Raum 5

Tino Sehgal
This is so contemporary
2004



1. LARRY BELL
2. LUCIO FONTANA & NANDA VIGO
3. DOUG WHEELER
4. CARSTEN HÖLLER
5. DIE GRUPE LE FRAU
6. CYPRIEN GALLARD
7. WOLFGANG GEORGESSORF
8. DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
9. NONNY DE LA PERA
10. TEA ROOM: DANBI KIM & ISABEL LEWIS
11. WORDSHOPS
12. JEPPE HEIN

Die Dauerkarte ermöglicht den Besuch aller Aufführungen und die Teilnahme an allen Workshops im Ausstellungsraum. Plätze nach Verfügbarkeit. The permanent ticket allows participation in the workshop programme and live works over the exhibition's duration. Slots depending on availability.

Sehgal ist dort Raum fünf zugeordnet und zeigt den Angaben zufolge die Arbeit *This is so contemporary* (2004). In der Auflistung auf dem Raumplan jedoch fehlt Raum fünf gänzlich. Einen Katalog zu der Ausstellung gibt es nicht. Stattdessen bespricht ein Printmagazin der Berliner Festspiele die Ausstellung und weiterführende Themen. Trotz eines mehrseitigen Textes zu *Welt ohne Außen* ist Sehgal lediglich dreimal namentlich genannt und nicht näher beachtet. Seine Arbeit *This is so contemporary* ist gar nicht aufgeführt.

Um einen Eindruck zu gewinnen, wie und wann sich *This is so contemporary* im Berliner Ausstellungskontext ereignet, greife ich an dieser Stelle auf Fragmente meines Erinnerungsprotokolls vom 28.08.2018 zurück: Nach einigen Ausstellungsräumen finden wir uns in Carsten Höllers Lichtinstallation *Light Wall* (2000) wieder. Eine glühbirnenbesetzte Wand flackert im stroboskopartigen Rhythmus, sodass die visuelle Überstimulation einen leichten Orientierungs- und Aufmerksamkeitsverlust zur Folge hat. Umso stärker und irritierender ist der Bruch beim Übergang in den nächsten Raum: dieser ist auf den ersten Blick leer. Meine Begleiter_innen und ich tasten mit suchenden Blicken den scheinbar kunstbefreiten Raum nach *Kunst* ab. Neben unserer Gruppe befinden sich zwei Frauen und ein Mann im Raum. Sie tragen dunkelblaue Wärter_innenkleidung und stehen verstreut in den Raumecken. Ein Gefühl des Exponiert-Seins tritt auf. Der erste unserer Gruppe setzt zum Weitergehen an und blickt Bestätigung suchend zu uns beiden. Kurz bevor wir gemeinsam unsere Schritte gen Ausgang richten, kommen die Wärter_innen im Hüpfschritt auf uns zu und wiederholen im Gleichklang singend *Ohhhhh, this is so contemporary, contemporary, contemporary*. Unsere Gruppe bildet für die Bewegungen der Performer_innen den Radius, auf den sie zu- und von dem sie wieder wegsteuern. Nach kurzer Zeit weichen die drei langsamer und stiller werdend, uns weiterhin zugewandt, in ihre Ursprungsposition zurück. Dort angekommen, spricht eine Wärterin *Tino Sehgal*, die nächste folgt mit *20*, woraufhin der Wärter mit *04* endet. Eine Wärterin deutet mit unmissverständlicher Geste auf die Tür, um uns zu verabschieden und hinter uns zu schließen.¹⁸

Stille Produktion von Leerstellen

Die gezeigten Leerstellen sind Ergebnisse eines Handelns. Durch Tino Sehgal spezifische, der Immaterialität verpflichteten Praxis passen – so die These – all diejenigen, die mit seiner Praxis in Berührung kommen, ihre Handlungsweisen

¹⁸ Ebenso wie bei Seghals Arbeit *This you* in der Bundeskunsthalle ist auch hier der Konnex zwischen fehlender Information auf den Kommunikationsmaterialien und dessen Auswirkung auf die Performancerezeption auffällig. Dieser Zusammenhang bedarf einer intensiveren Auseinandersetzung, welche in diesem Beitrag nicht geleistet werden kann.

und Umgangsformen an. Hierfür ist der Ausspruch von Kunstkritikerin Noemi Smolik symptomatisch: »As I write these lines, I can't help but wonder, if I'm betraying Tino Sehgal [...]«.¹⁹ Das Zitat verweist einerseits auf Sehgal als Produzenten und andererseits auf die Auswirkung, die seine Praxis auf Smoliks Handeln hat. Daraus resultiert, dass Smolik ihr reguläres Tun, nämlich das Schreiben einer Kritik, befragt. Dieses Befragen kann perspektivisch zu einem Anders-Handeln führen, was an Überlegungen von Michel de Certeau in der Publikation *Kunst des Handelns* anknüpft.²⁰ Denn, mit ihm gesprochen, ist nicht nur die_der Produzent_in – hier Tino Sehgal – als handelnde_r Akteur_in innerhalb eines Gefüges zu betrachten, sondern ebenso die_der Konsument_in. Wobei anzumerken ist, dass sein theoretischer Fokus nicht auf dem konsumierenden Subjekt liegt, sondern auf den gelebten Praktiken, welche im Umgang mit dem Produkt wiederum das Gefüge prägen.²¹ Certeau gelangt hier zum Ausdruck der stillen Produktion, der einen Anschluss an Sehgal's künstlerische Praxis bietet. Den Ausdruck nutzt Certeau, um zu erläutern, dass alltägliche Handlungen, wie lesen, sich unterhalten, wohnen und kochen, entgegen der ihnen zugeschriebenen Passivität als aktive Prozesse, zu begreifen sind, innerhalb derer und durch die eine stille Produktion stattfindet.²² Damit bricht er im ersten Schritt die Dichotomie von Produktion und Konsum und im zweiten ihre Attribuierung von aktiv und passiv. Jene Praktiken verschränkt er mit seinem Aneignungsbegriff; da sie durch die Inbesitznahme des kulturellen Produkts in der Lage sind, (durch ihr subversives Potential) Umdeutungen vorzunehmen und sie »[...] in die Ökonomie ihrer eigenen Interessen und Regeln um[zu]frisieren«.²³

Die stille Produktion der Leerstelle resultiert aus der Anpassung von Handlungen von Akteur_innen, die im institutionellen Rahmen mit Tino Sehgal's Praxis und seinen Arbeiten umgehen müssen. Außerhalb des institutionellen Rahmens ist jedoch trotz oder gerade wegen des Dokumentationsverbots ein konstantes Anwachsen eines visuellen und schriftlichen Dokumentationskorpus zu beobachten.²⁴

19 Smolik, Noemi: »Tino Sehgal. Galerie Johnen + Schöttle«, in: Artforum (Dezember 2004), <https://www.artforum.com/print/reviews/200410/tino-sehgal-46120> vom 12.06.2018.

20 Vgl. Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Merve Verlag: Berlin 1988.

21 Vgl. ebd., S. 12ff.

22 Vgl. ebd.

23 Ebd., S. 15 (Herv. i. O.).

24 Vgl. Saaze, Vivian van: »In the Absence of Documentation. Remembering Tino Sehgal's Constructed Situations«, in: *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art* (= *Revista de História da Arte*, Band 4), Lissabon 2015, S. 55–63, hier S. 59.

Dieses Phänomen kann als konsequente Reaktion auf die Leerstelle gelesen werden, steht hier aber nicht im Fokus.²⁵

Ein Schema wird sichtbar. Anhand der angeführten Ausstellungsmaterialien zeigen sich diverse Manifestationen von Leerstellen im Kontext von Sehgal's Praxis und seinen Performances. Die wohl radikalste Manifestation einer Leerstelle zeigt sich im Begleitbuch zur *dOCUMENTA (13)*: Kein Text, kein Foto, noch nicht mal eine Seite – nur der Name. Selbst der Kurztext zur Bonner Schau *Ärger im Paradies* erfüllt nicht den Anspruch, eine Leerstelle zu füllen. Vielmehr rahmt er diese und hält sie somit aufrecht.

Auch wenn nicht von Kongruenz zu sprechen ist, zeichnet sich die grundsätzliche Tendenz bei Tino Sehgal ab, über Leerstellen in Erscheinung zu treten. Diese Leerstellen sind wiederum die Auswirkungen jener stillen Produktion, die den Handlungsweisen eines Nicht-Aufnehmens und Nicht-Niederschreibens entspringen. Auf diese Weise ist seine Teilnahme an Ausstellungen dokumentiert, ohne dabei seinem Grundsatz des Immateriellen zu widersprechen. Was bleibt, sind Manifestationen von Leerstellen – das Andere des Dokumentarischen.

Die Leerstelle als das Andere des Dokumentarischen

Im Zeitalter materieller Übersättigung und digitaler Bilderflut entsteht durch Sehgal's Praxis ein blinder Fleck, eine mediale und dingfreie Leerstelle, die im Umkehrschluss eine Abhängigkeit des Kunstbetriebs von materiellen und artifiziellen, haltbaren Objekten zeigt und sich antithetisch dazu verhält. Über die Manifestation der medialen Leerstelle wird das perpetuierte Verständnis von Dokumentation als materiell fixiertes, objektiviertes Wissen erst offengelegt und sichtbar.

Sehgal arbeitet somit dezidiert innerhalb dieser institutionalisierten Prozesse und Mechanismen, welche die Autorität der Dokumentation stützen, indem er dieser die Dokumentation der Leerstelle entgegensetzt. Können diese Leerstellen als das Andere des Dokumentarischen gelesen werden? Die Leerstelle stellt sich gegen Dokumentation im konventionellen Verständnis, denn sie hat keinen An-

25 Certeau formuliert im zehnten Kapitel zur Ökonomie der Schrift: »Die Insel der Seite ist ein Durchgangsort, an dem eine industrielle Umformung vorgenommen wird: was hereinkommt, ist etwas *Übernommenes*, und was herauskommt, ist ein *Produkt*. Die hereinkommenden Dinge sind Indizien für eine *Passivität* des Subjektes gegenüber einer Tradition; die herauskommenden Dinge sind Kennzeichen für seine Fähigkeit und seine Macht, Gegenstände herstellen zu können.« M. de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 247 (Herv. i. O.). Vor diesem Hintergrund können die eingefügten Textpassagen des Romanautors Enrique Vila-Matas, des Journalisten Thomas Klieman und meine Fragmente des Erinnerungsprotokolls als Unternehmungen gelesen werden, die aus verschiedenen Intentionen Sehgal's Arbeiten textlich perspektiveren und konturieren.

spruch etwas zu beweisen, wirklichkeitsnah abzubilden oder ein Ereignis zu fixieren.

Mittels seiner spezifischen künstlerischen Praxis formt Tino Sehgal eine mediale Silhouette seiner Werke aus kurzen, meist namentlichen Verweisen, die ins Leere führen. Auf diese Weise gibt er der Leerstelle einen Rahmen. Dieser erzeugt einerseits die Sichtbarkeit der Leerstelle und dokumentiert sie in Form von Textverweisen und fixiert sie andererseits materiell.

In den eingangs zitierten Worten des Stuttgarter Museums ist die Erzeugung einer interaktiven Situation zwischen Interpret_innen und Besucher_innen – also *in situ* und *in actu* – als zentrales Moment von Sehgals Aufführungen angesprochen. Wie dieser Beitrag gezeigt hat, trifft die Aussage nicht nur auf Sehgals künstlerische Arbeit zu, sondern geht maßgeblich darüber hinaus. Seine künstlerische Praxis fordert eine Anpassung bestimmter Handlungen und Umgangsformen, die außerhalb der Aufführung zu verorten sind und mit Michel de Certeau als stille Produktion der Konsument_innen verstanden werden können. Die hier gezeigten Materialien sind Resultate jener stillen Produktion von Leerstellen. Anhand der hier angeführten Kommunikationsmedien und -mittel konnten die Leerstellen identifiziert und exemplarisch erschlossen werden.

Derrida und seine Überlegungen erinnernd, entsagt sich Tino Sehgal dem Archiv auf der einen und verschreibt sich ihm auf der anderen Seite. Denn auch wenn seine oberste Prämisse die material- und dokumentationsbefreite Praxis ist, wird ›das Verdrängte‹, also das, was nicht dokumentiert wurde, im Umkehrschluss als Leerstelle mitarchiviert.

Literatur

- Berliner Festspiele (Hg.): *Immersion 2018, Magazin 2 #immersion*, Berlin 2018.
- Bishop, Claire: »Delegated Performances. Outsourcing Authenticity«, in: *October* 140 (2012), S. 91–112.
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, Merve Verlag: Berlin 1988.
- Christov-Bakargiev, Carolyn: »Brief an einen Freund«, in: *documenta/Museum Fridericianum* (Hg.): *dOCUMENTA (13) Katalog 1/3. Das Buch der Bücher*, Ostfildern: Hatje Cantz 2012.
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin: Brinkmann + Bose 1997.
- documenta/Museum Fridericianum* (Hg.): *dOCUMENTA (13) Katalog 3/3. Das Begleitbuch*, Ostfildern: Hatje Cantz 2012.
- Freud, Sigmund: »Notiz über den ›Wunderblock‹«, in: *Ders., Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Bd. 14: *Werke aus den Jahren 1925–1931*, London: Imago Publishing Co. Ltd. 1955 [1948].

- Hantelmann, Dorothea von: *How to do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.
- Kleine, Susanne: »Tino Sehgal«, in: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hg.), *Ärger im Paradies* (2015), S. 86–89.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hg.): *Ärger im Paradies*, Ausst.-Publ., Bonn: Eigenverlag 2015.
- Moehrke, Una H.: »Another Mode of Production. Tino Sehgal«, in: Ingrid Hentschel/Una H. Moehrke/Klaus Hoffmann (Hg.), *Im Modus der Gabe. Theater, Kunst, Performance in der Gegenwart*, Bielefeld: Kerber 2011, S. 115–121.
- Reich, Julia: »Die Rolle der Augenzeugenschaft in Tino Sehgal's Praxis – eine alternative dokumentarische Strategie?«, in: Claudia Hattendorff/Lisa Reißwanger (Hg.), *Augenzeugenschaft als Konzept. Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst und visueller Kultur seit 1800*, Bielefeld: transcript 2019, S. 177–191.
- Saaze, Vivian van: »In the Absence of Documentation. Remembering Tino Sehgal's Constructed Situations«, in: *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art* (= *Revista de História da Arte*, Band 4), Lissabon 2015, S. 55–63.
- Vila-Matas, Enrique: *Kassel eine Fiktion*, Berlin: Die Andere Bibliothek 2017.
- Wolfs, Rein: »Vorwort«, in: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hg.), *Ärger im Paradies*, S. 6–9.

Onlinequellen

- Boucher, Brian: »You can see a Tino Sehgal Rehearsal in City Hall Park today in New York, there's nothing you can't do«, in: *artnet news*, dort datiert am 25.04.2016, <https://news.artnet.com/exhibitions/tino-sehgal-rehearsal-city-hall-park-481340> vom 23.10.2019.
- https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/gropiusbau/programm_mgb/gropius_bau_ausstellungen/gropius_bau_18_welt_ohne_aussen/welt_ohne_aussen_ausstellung/gb18_welt_ohne_aussen_werkliste.php vom 07.11.2018.
- https://kunstmuseum-stuttgart.de/index.php?site=Ausstellungen;Vorschau_De tails&id=115 vom 15.03.2019.
- Kliemann, Thomas: »Garten der Bundeskunsthalle. Sinnesrausch auf dem Bonner Dach«, in: *Generalanzeiger*, dort datiert am 23.04.2015, https://www.generalanzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/regional/sinnenrausch-auf-dem-bonner-dach_aid-42339259 vom 22.10.2019.
- Smolik, Noemi: »Tino Sehgal. Galerie Johnen + Schöttle«, in: *Artforum* (Dezember 2004), <https://www.artforum.com/print/reviews/200410/tino-sehgal-46120> vom 12.06.2018.

Das Dokugramm

Die Gegen/Dokumentation von Verhältnissen

Jens Schröter

Er betrachtete die zahllosen Gegenstände in seinem Anwesen als ein paar sichtbare Punkte auf einem unsichtbaren Diagramm von überwältigender Komplexität.

Gerald Murnane, *Die Ebenen*.¹

1. Einleitung

Bertolt Brecht bemerkte, dass

weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich etwas aufzubauen, etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹.²

Dieses Zitat ist bekannt und soll Anlass der folgenden Überlegungen sein.

Zunächst kann man festhalten, dass Brecht die bloße Aufzeichnung der visuellen Aspekte eines Gebäudes offenbar für ungeeignet hält, um etwas Signifikantes über das Gebäude auszusagen (außer man wäre z. B. Architekturhistoriker_in). Ihm geht es darum, dass die sozialen Strukturen, Praktiken, Zwecke und Effekte, die mit diesem Gebäude verbunden sind bzw. in ihm durchgeführt werden, dem bloßen Foto nicht angesehen werden können. Über den eher trivialen Punkt hinaus, dass ein Foto des Gebäudes sein Inneres nicht zeigt, sind *Vollzüge* nicht sichtbar, da das Foto einen Moment aus dem Zeitfluss ausschneidet – und

1 Murnane, Gerald: *Die Ebenen*, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 23.

2 Brecht, Bertolt: »Der Dreigroschenprozeß«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, hg. in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 18: *Schriften zur Literatur und Kunst 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, S. 139–209, hier S. 161–162.

die ›Verhältnisse‹ und ›Strukturen‹, auf die Brecht mit Begriffen wie ›Verdinglichung‹ und ›Funktionale‹ anspielt, sind ohnehin unsichtbar. Freilich: Das Problem der temporalen Momenthaftigkeit könnte durch zeitlich ausgedehnte Aufzeichnungen gelöst werden und auch Verhältnisse und Strukturen – was immer diese genau sind – könnten durch die zeitlich ausgedehnte Darstellung von Ketten von Handlungen oder Interviews etc., audio-visualisiert werden. Das Konzept einer solchen Montage von verschiedenen Darstellungsweisen verweist schon auf Brechts Forderung, dass etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹ zu konstruieren sei – nur so könnten die nicht-sensuellen Aspekte der Wirklichkeit überhaupt vermittelt werden. Gegen manche konventionellen Modelle des Dokumentarischen als möglichst unverfälschter und radikal passiver Abschilderung wird von Brecht mithin auf die enthüllende Kraft des Konstruktiven gesetzt.

2. Die Dokumentation und das Abstrakte

Zunächst gilt es darauf hinzuweisen, dass Brecht mit der Kritik an der ›einfachen Wiedergabe der Realität‹ einen wichtigen Punkt trifft. Er verbindet diese ›einfache Wiedergabe‹ mit der Fotografie – bekanntlich ist ein immer wieder anzutreffendes Argument, dass die Fotografie dank ihres indexikalischen Charakters, den sie mit vielen anderen visuellen, auditiven und audiovisuellen Medien teilt,³ eine besondere dokumentarische Potenz besäße. Insofern es sich bei analogen wie bei digitalen *Aufzeichnungen* um eine direkte, kausale Verbindung zwischen Referent und Bild – etwa qua reflektiertem Licht – handelt, scheint der Charakter einer besonders aussagekräftigen ›einfachen Wiedergabe‹ gegeben. Aber dies wurde vielfach kritisiert: Eine solche Aufzeichnung benötigt zumeist Interpretation, um überhaupt verständlich zu sein – was aber wiederum nicht heißt, dass jede Interpretation möglich und jede Konstruktion willkürlich wäre. Ich möchte hier auf eine besondere Art der Interpretation eingehen – nämlich auf die Frage, ob eine Fotografie, um bei Brechts Beispiel zu bleiben, notwendig ein *konkretes Objekt oder Szenario* zeigen muss – bekannt ist Roland Barthes' Ausruf »das da, genau das, dieses eine ist's!«,⁴ ein Ausruf, der genau diese Fixierung der Fotografie auf das Singuläre behauptet. Nelson Goodman hat hingegen argumentiert, dass ein Foto, z. B. im Kontext eines Lexikons, obwohl es ein konkretes *Dieses* zeigt, auch als Bild eines *Allgemeinen* verstanden werden kann.⁵

3 Jasmin Kathöfer wird in ihrer in Arbeit befindlichen Dissertation endlich und dankenswerterweise die Differenzierungen des Index in ganz verschiedenen Medien systematisch nachzeichnen.

4 Barthes, Roland: Die Helle Kammer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 12.

5 Vgl. Goodman, Nelson: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis, Indiana/New York: Bobbs-Merrill 1968, S. 21; vgl. Schröter, Jens: »Media and Abstraction«, in: Zeitschrift für Medienkomparatistik 1/1 (2019), S. 21–35.

Abbildung 1: Ein Foto von Pferden.



Ein Beispiel: Wir können aus Abbildung 1 einige Informationen über diese Pferde entnehmen – sie haben z. B. eine bestimmte Farbe, hier: grau. Auch können wir entnehmen, dass das Wetter zum Aufnahmezeitpunkt sonnig mit ein paar Wolken war. Das Bild dokumentiert irgendwelche (ehemals) existenten grauen Pferde an irgendeinem Ort an einem sonnigen Tag. Man beachte nun, was geschieht, wenn das Foto als Beispielbild im Wikipedia-Eintrag über Pferde verwendet wird.

Abbildung 2: Dasselbe Foto von Pferden im Zusammenhang eines Lexikon-Artikels.



WIKIPEDIA
The Free Encyclopedia

Article: [Talk](#) [Read](#) [View source](#) [View history](#)

Horse

From Wikipedia, the free encyclopedia
(Redirected from Horses)

For other uses, see [Horse](#) (disambiguation).

The horse (*Equus ferus caballus*)^[H] is one of two extant subspecies of *Equus ferus*, or the wild horse. It is a single-toed (ungulate) mammal belonging to the taxonomic family Equidae. The horse has evolved over the past 45 to 55 million years from a small multi-toed creature into the large single-toed animal of today. Humans began to domesticate horses around 4000 BC, and their domestication is believed to have been widespread by 3000 BC. Horses in the subspecies caballus are domesticated, although some domesticated populations live in the wild as feral horses. These feral populations are not true wild horses, as this term is used to describe horses that have never been domesticated, such as the endangered Przewalski's Horse, a separate subspecies, and the only remaining true wild horse.

There is an extensive, specialized vocabulary used to describe equine-related concepts, covering everything from anatomy to life stages, size, colors, markings, breeds, locomotion, and behavior.

Horses' anatomy enables them to make use of speed to escape predators and they have a well-developed sense of balance and a strong fight-or-flight instinct. Related to this need to flee from predators in the wild is an unusual trait: horses are able to sleep both standing up and lying down. Female horses, called mares, carry their young for approximately 11 months, and a young horse, called a foal, can stand and run shortly following birth. Most domesticated horses begin training under saddle or in harness between the ages of two and four. They reach full adult development by age five, and have an average lifespan of between 25 and 30 years.

Horse breeds are loosely divided into three categories based on general temperament: spirited "hot bloods" with speed and endurance; "cold bloods", such as draft horses and some ponies, suitable for slow, heavy work; and "warmbloods", developed from crosses between hot bloods and cold bloods, often focusing on creating breeds for specific riding purposes, particularly in Europe. There are over 300 breeds of horses in the world today, developed for many different uses.

Horses and humans interact in a wide variety of sport competitions and non-competitive recreational pursuits, as well as in working activities such as police work, agriculture, entertainment, and therapy. Horses were historically used in warfare, from which a wide variety of riding and driving techniques developed, using many different styles of equipment and methods of control. Many products are derived from horses, including meat, milk, hide, hair, bone, and pharmaceuticals extracted from the urine of pregnant mares. Humans provide domesticated horses with food, water and shelter, as well as attention from specialists such as veterinarians and farriers.

Domestic horse



Conservation status

Domesticated

Scientific classification

Kingdom:	Animalia
Phylum:	Chordata
Class:	Mammalia
Subclass:	Theria
Infraclass:	Eutheria
Order:	Perissodactyla
Family:	Equidae
Genus:	<i>Equus</i>
Species:	<i>E. ferus</i>
Subspecies:	<i>E. f. caballus</i>

Trinomial name

Equus ferus caballus

Linnaeus, 1758^[R]

Synonyms

48^[?]

Der Artikel beschäftigt sich nicht mit *diesen* grauen Pferden an einem sonnigen Tag. Er befasst sich mit der Gattung ›Pferd‹, dem ›Pferd-im-Allgemeinen‹. Das Bild ist nur ein *Beispiel*⁶ – und kann in diesem Zusammenhang auch weiße Pferde bei Regenwetter bezeichnen und im Übrigen auch alle Pferde der Zukunft.⁷ Nehmen wir an, man hätte einen Ausdruck des Wikipedia-Artikels oder einen Tablet-computer, auf dem dieser Artikel aufgerufen ist, bei sich, während man bei regnerischem Wetter auf einer Wiese steht, auf der sich verschiedene Tiere tummeln: diverse Kühe, weiße Pferde und Füchse. Anhand des Bildes könnte man mit einiger Sicherheit die weißen Pferde bei Regenwetter als Pferde identifizieren, selbst wenn das Bild graue Pferde bei Sonnenschein zeigt. In dem speziellen Kontext des Enzyklopädie-Eintrags kann ein abstrahierender Gebrauch von dem Bild gemacht werden, mit dieser speziellen Beschriftung wird es ein *generelles* Bild von Pferden überhaupt.

Mit diesem, zugegeben etwas skurrilen, Beispiel will ich darauf hinaus, dass selbst eine Fotografie, die scheinbar zwingend ein konkretes *Dieses* dokumentiert, unter bestimmten Bedingungen ein Allgemeines zeigen kann. Brechts Kritik der einfachen Wiedergabe kann man zunächst zu der These erweitern, dass unter speziellen Bedingungen vielleicht auch ein Foto – oder eine Sequenz von Fotos, evtl. in einem speziellen textuellen oder auditiven Kontext, vielleicht doch irgendwie allgemeine oder abstrakte (was nicht notwendig das gleiche ist, aber sich durchaus berührt)⁸ Verhältnisse zeigen kann.

Das gilt wohl umso mehr für Bildtypen, die von vorneherein nicht durch eine indexikalische Bindung an ein singuläres *Dieses* geprägt sind, z. B. Zeichnungen und Malerei.⁹ So kann man etwa ›den Angriffskrieg des Großdeutschen Reichs‹, anders als konkrete Soldaten und Panzer, die lokaler Teil dieses Krieges sind, nicht fotografieren.

6 Vgl. z. B. Willer, Stefan/Ruchatz, Jens/Pethes, Nicolas: »Zur Systematik des Beispiels«, in: Dies. (Hg.), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen* (= Literaturforschung, Band 4), Berlin: Kadmos 2007, S. 7–59. Leider gibt es in dem Band keine Diskussion von (generellen) Bildern als Beispielen.

7 Vgl. Schröter, Jens: »Die Zukunft fotografieren«, in: Ekaterina Lazareva/Esther Ruelfs/Wolf Iro (Hg.), *Die Zukunft fotografieren* (Ausstellungskatalog), Heidelberg/Berlin: Kehrer 2014, S. 110–117.

8 Insofern etwas Allgemeines sich von jedem konkreten Einzelfall unterscheiden muss, ist es gegenüber der Konkretion des Einzelnen abstrakt.

9 Bestimmungsbücher für Pflanzen oder Pilze funktionieren in etwa so, dass die Fotografien von Exemplaren (zusammen mit dem Text) es erlauben sollen, aus einem Feld von (zukünftigen) Vorkommnissen die richtigen Exemplare zu bestimmen. Gerade wegen dieser Funktion werden in Bestimmungsbüchern aber oft Zeichnungen statt Fotografien eingesetzt, da Zeichnungen gleichsam allgemeintypisch idealisiert werden können – während Fotos von konkreten Exemplaren oft von Kontingenzen der Situation behaftet und dadurch ›untypisch‹ sind.

Abbildung 3: Still aus WHY WE FIGHT? (US 1942–45, R: Frank Capra).



Aber man kann z. B. Frontverläufe als Animation darstellen, wie das ähnlich Frank Capra in seiner expositorischen Dokumentarfilmreihe *WHY WE FIGHT?* (US 1942–45) getan hat. Eine solche Zeichnung dokumentiert auch etwas: Kein konkretes Vorkommnis, sondern eher etwas Allgemeines, das so ohne Weiteres nicht sichtbar wäre. Hier zeigt sich eine wichtige Funktion nicht, oder nicht in erster Linie, indexikalischer Bildtypen für dokumentarische Strategien: Sie können etwas Abstraktes und/oder Allgemeines zeigen, dass für das Verständnis des gegebenen Themas wichtig ist, aber auf keine Weise durch eine ›einfache Wiedergabe‹ erfasst werden kann. Dies gilt auch für bestimmte computergenerierte Darstellungen, die auch auf keiner Aufzeichnung beruhen – sie können dokumentarisierende Effekte haben. Wie etwa Ralf Adelman¹⁰ und andere gezeigt haben, werden computergenerierte Animationen in dokumentarischen Zusammenhängen immer wieder eingesetzt, um entweder prinzipiell Unsichtbares, aber für die betreffenden Vorgänge Relevantes zu zeigen; oder um etwas aus Spuren zu rekonstruieren: ein computergrafisches Reenactment sozusagen. So deutet sich *ein* erster Ausweg aus Brechts Problem an: Man könnte versuchen, die Verhältnisse, die ›Funktionale‹, die man nicht fotografieren kann, mit irgendeiner Art von Grafik und/oder Animation zu visualisieren.

10 Adelman, Ralf: »Digitale Animationen in analogen Fernsehformaten«, in: Jens Schröter/Alexander Böhnke (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?*, Bielefeld: transcript 2004, S. 387–406.

Am Ende dieses Abschnitts möchte ich auf eine politische Implikation dieser Problematik verweisen, die Brecht durchaus vorgeschwebt haben könnte: Die Fixierung auf ein fotografierbares *Dieses* kann auch, bei der Darstellung z. B. ökonomischer Phänomene, um die es ja zentral bei Brecht geht, zu einer Personalisierung des Phänomens führen: Man kann z. B. nicht Krisendynamiken des Kapitalismus fotografieren oder filmen, aber sehr wohl Bäcker_innen und Manager_innen – und so die Personen als Ursachen von Krisen erscheinen lassen. Solche Personalisierungen können zu hochgefährlichen, strukturell anti-semitischen, Ideologemen führen.¹¹ Ein ›Fotozentrismus‹, der implizierte, dass nur relevant ist, was das ›Licht der Wahrheit‹ buchstäblich reflektiert und so die unsichtbaren Abstraktionen, die man vielleicht eben nur zeichnen oder rendern kann, verdrängt, könnte mit reaktionären Ideologien verbündet sein.¹²

3. Die Verhältnisse und das Diagramm

Nun kann man bestreiten, dass es so etwas wie abstrakte Strukturen und Verhältnisse überhaupt gibt und dies zu einer Metaphysik ›des Sozialen‹ erklären – wie es manchmal im Gefolge der Akteur-Netzwerk-Theorie geschieht, detailliert entfaltet Bruno Latour dies z. B. in *Reassembling the Social*.¹³ Man kann umgekehrt behaupten, dass es sehr wohl Realabstraktionen gibt, die unser Leben strukturieren, wie es in verschiedenen Formen marxianischer Theoriebildung geschieht (Alberto Toscano hat dazu einen maßgeblichen Essay vorgelegt¹⁴) – und so etwa Latour vorwerfen, dass es einigermaßen inkonsistent sei, einerseits ›Gott‹ als möglichen nicht-menschlichen Akteur zu akzeptieren (wenn Akteur_innen ihn_sie als Beweggrund, *agency* angeben), andererseits z. B. die nicht-menschlichen Akteur_innen der ›Gesellschaft‹ oder ›des Kapitals‹ kategorisch auszuschließen. Aber es ist hier schlicht unmöglich, diese komplexe Diskussion nachzuzeichnen.¹⁵

Hier ist nur entscheidend, dass es Verfahren gibt – wieder basierend auf nicht-fotografischen Medien – die, wenn schon vielleicht nicht die verdinglichenden Verkehungen des Kapitalfetischs, so doch zumindest organisationale Verhältnis-

11 Vgl. Grigat, Stephan: Fetisch und Freiheit. Über die Rezeption der Marx'schen Fetischkritik, die Emanzipation von Staat und Kapital und die Kritik des Antisemitismus, Freiburg: ça ira 2007.

12 Allerdings könnten Personalisierungen als Komplexitätsreduktionen auch für progressive Politiken genutzt werden, z. B. indem ›dem Elend ein Gesicht gegeben wird‹.

13 Vgl. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press 2007.

14 Toscano, Alberto: »The Open Secret of Real Abstraction«, in: *Rethinking Marxism*, 20/2 (2008), S. 273–287.

15 Vgl. J. Schröter: *Media and Abstraction*.

se abzubilden vermögen. Organigramme wären so ein Verfahren. Bei Reber kann man lesen: »Im Fremdwörterbuch des Dudenverlags [...] ist folgende Definition des Begriffs ›Organigramm‹ zu finden: ›(griechisch, Kunstwort): Stammbaumschema, das den Aufbau einer [...] Organisation erkennen lässt und über Arbeitsteilung oder Zuweisung bestimmter Aufgabenbereiche an bestimmte Personen Auskunft gibt.«¹⁶ Reber führt aus, dass »in der Praxis Organisationen selten auf ein Schaubild zur Darstellung ihrer Organisationsstruktur verzichten.«¹⁷ Das gilt wohl auch für die meisten der von Brecht erwähnten Fabriken. Streng den Akteur_innen folgend, scheint es, als ob institutionelle Akteur_innen – Bannsprüche aus Paris gegen die ›Struktur‹ nonchalant ignorierend – sehr wohl die Struktur ihrer Organisationen kennen, visualisieren und mithin performativ herstellen wollen.¹⁸ So bemerken Kieser und Walgenbach zu Organigrammen, sie zeigten:

- die Art der Spezialisierung der größten organisatorischen Einheiten (Suprastruktur),
- der Umfang der Abteilungsspezialisierung und der Stellenspezialisierung nach Funktionen und nach Produkten,
- die Struktur der generellen Weisungsbefugnisse und Verantwortungsbereiche,
- die Gliederungstiefe, die Leitungsspannen und die Relation zwischen verschiedenen Arten von Stellen.¹⁹

Das Organigramm, als eine Form des Diagramms²⁰, dokumentiert mithin, was man weder von außen, noch irgend von innen an einer Fabrik fotografieren kann, nämlich die Logik ihrer Organisation: ihre Ebenen; die Befehlsflüsse etc. Das Organigramm verdient eine viel ausführlichere Archäologie, Praxeologie, Ästhetik und schließlich Medientheorie als hier geleistet werden kann, aber seine Operationen zeigen, dass es historische Praktiken und Ästhetiken der Struktur, leicht-

16 Reber, Gerhard: »Organigramm«, in: Wolfgang Mayrhofer/Michael Meyer/Stefan Titscher (Hg.), Praxis der Organisationsanalyse. Anwendungsfelder und Methoden, Stuttgart: UTB 2010, S. 133–155, hier S. 33.

17 Ebd., S. 134.

18 Vgl. Schüttpelz, Erhard: »Die Struktur der Grenzobjekte«, in: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.), Grenzobjekte und Medienforschung, Bielefeld: transcript 2017, S. 229–242, hier S. 239: »Strukturen: waren Abstraktionen und wurden daher meist durch Diagramme veranschaulicht.« In der Argumentation von Schüttpelz ist aber das Problem, dass es so klingt, als seien die durch Diagramme veranschaulichten abstrakten Strukturen Erfindungen einer gewissen ›strukturalistischen‹ Theorie. Aber solche Abstraktionen sind (auch) Leistungen der Akteure selbst, vgl. J. Schröter: Media and Abstraction.

19 Kieser, Alfred/Walgenbach, Peter: Organisation, Stuttgart: Schäffer-Poeschel 2007, S. 170.

20 Vgl. Ernst, Christoph: Diagramme zwischen Metapher und Explikation. Studien zur Medien- und Filmtheorie der Diagrammatik, Bielefeld: transcript 2020. (= Habil. Univ. Erlangen-Nürnberg 2015).

sinnig verallgemeinert: der Verhältnisse gibt, die eine dokumentarische Praxis informieren können.²¹

Nun taucht interessanterweise der Begriff des Diagramms an zentralen Orten bei Foucault und Deleuze auf. Foucault schreibt: »[D]as Panopticon ist nicht als Traumgebäude zu verstehen: es ist das Diagramm eines auf seine ideale Form reduzierten Machtmechanismus; [...] tatsächlich ist es eine Gestalt politischer Technologie, die man von ihrer spezifischen Verwendung ablösen kann und muss.«²² Und Deleuze kommentiert: »Das *Diagramm* ist nicht mehr das audio-visuelle Archiv, es ist die Karte, die Kartographie [... wie ein Organigramm, JS], koextensiv zur Gesamtheit des sozialen Feldes. Es ist eine abstrakte Maschine.«²³ Dabei befinden sich die Diagramme offenbar in andauernder Transformation (oder ›Modulation‹, wie Deleuze schreibt):

Wenn Foucault sich auf den Begriff des Diagramms beruft, so geschieht dies in bezug [sic!] auf unsere modernen Disziplingesellschaften [...] Betrachtet man jedoch demgegenüber die alten Souveränitäts-Gesellschaften, so sieht man, daß auch sie Diagramme besaßen, auch wenn diese aus anderen Materien und anderen Funktionen bestanden: [...] Es ist ein anderes Diagramm, eine andere Maschine, die dem Theater näher steht als der Fabrik: andere Kräfteverhältnisse.²⁴

Natürlich ist das Diagramm bei Foucault nicht dasselbe wie ein schlichtes Organigramm – auch wenn Deleuze das Diagramm immerhin als »Darstellung der Kräfteverhältnisse«²⁵ bezeichnet. Das Diagramm ist nach Deleuze jedoch *erstens abstrakt* und entzieht sich so dem, wie Deleuze sagt, audio-visuellen Archiv – eine schlichte fotografische oder filmische Wiedergabe ist offenbar nicht möglich, Deleuze schreibt ausdrücklich, dass das »übersinnliche Diagramm [...] sich nicht mit dem audiovisuellen Archiv«²⁶ vermische. *Zweitens* drückt es ›Kräfte-Verhältnisse‹ aus und *drittens* illustriert Deleuze das zeitgenössische, mindestens auch noch disziplingesellschaftliche, Diagramm ausgerechnet an der *Fabrik*, die auch bei Brecht das zentrale Beispiel ist.²⁷ Es gibt so gesehen abstrakte Machtformen, de-

21 Ein Diagramm ist so gesehen unablösbar von einer Pädagogik des Abstrakten.

22 Foucault, Michel: Überwachung und Strafen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 264.

23 Deleuze, Gilles: Foucault, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 52.

24 Ebd., S. 53.

25 Ebd., S. 55.

26 Ebd., S. 117.

27 Vgl. aber ebd., S. 54: »Das Diagramm manifestiert hier seinen Unterschied zur Struktur, insofern die Allianzen ein dehnbare und transversales Netz weben, das senkrecht zur vertikalen Struktur steht, eine Praxis, ein Verfahren oder eine Strategie definieren, die verschieden sind von jeder Kombinatorik, und ein instabiles, in permanentem Ungleichgewicht befindliches phy-

ren Darstellung nicht über eine audio-visuelle Aufzeichnung gelingen kann. Aber wie wir ja schon oben diskutiert haben, gibt es vielleicht andere Wege, das zu tun: Generelle Bilder, Zeichnungen, Organigramme, Animationen: Alleine oder kombiniert können sie als *Doku-Gramme* operieren.

4. Die Kunst, das Doku-Gramm und die Gegen/Dokumentation

Bislang wurde das Ende von Brechts berühmtem Zitat ausgespart: Es lautet gar nicht so schlicht: »Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig.«²⁸ Für Brecht besteht mithin die Möglichkeit, die in die Funktionale gerutschte Realität (ihre abstrakten Diagramme) durch eine Art von Inszenierung sichtbar zu machen: Man könnte sein episches Theater mithin als kritische Inszenierung gesellschaftlicher Diagramme, also als eine gegen-dokumentarische Praxis lesen. Man müsste jetzt genau diskutieren, woher die »Kunst« die Distanz von den Diagrammen nimmt und welche genau ihre Strategien der Audio-Visualisierung dessen sind, was gerade nicht dem »audio-visuellen Archiv« entspricht – zunächst könnte man festhalten, dass Brecht zumindest an diese Möglichkeit glaubt.

Abbildung 4: Andreas Gursky, 99 CENT, 1999.



sisches System bilden anstelle eines geschlossenen Austauschsystems.« D. h. Deleuze unterstreicht eine fundamentale Differenz von Diagramm und Struktur, die man noch detaillierter berücksichtigen müsste. Allerdings betont Petra Gehring wiederum die Nähe beider Begriffe. Vgl. Gehring, Petra: »Paradigma einer Methode. Der Begriff des Diagramms im Strukturdenken von M. Foucault und M. Serres«, in: Dies./Thomas Keutner/Jörg F. Maas/Wolfgang M. Ueding (Hg.), *Diagrammatik und Philosophie. Akten des 1. Interdisziplinären Kolloquiums der Forschungsgruppe Philosophische Diagrammatik*, 15.–16. Dezember 1988, Amsterdam: Rodopi 1992, S. 89–107.

28 B. Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst 1*, S. 161–162.

Ich möchte abschließend ein Beispiel aus der von Brecht beschworenen Kunst diskutieren. Ein Foto von Andreas Gursky – vielleicht das letzte, auf das man käme, wenn es um Dokumentarisches ginge. Aber hier geht es ja um das Gegen/Dokumentarische, um andere Formen der Dokumentation. These ist, dass man dieses Foto als Doku-Gramm eben jener Verhältnisse lesen kann, auf die Brecht in seinem berühmten Zitat hinweist. Gurskys Bild ist natürlich kein Organigramm im engeren Sinne, aber so wie ein Organigramm ein Dokugramm sein kann, so können dies auch Darstellungen sein, die weniger abstrakt anmuten. Der Punkt ist: Gursky fotografiert ein zentrales Institut des Kapitalismus, einen Supermarkt, in dem die Produkte aus der vieldiskutierten ›Fabrik‹ verkauft werden – doch durch seine digitale Nachbearbeitung baut er etwas Künstliches, Gestelltes auf, das die abstrakte Maschine (um es mit Deleuze zu sagen) des (um es mit Brecht zu sagen) Kapitals ahnbar macht.²⁹

Marx bemerkt: »Der Reichtum der Gesellschaften, in welchen kapitalistische Produktionsweise herrscht, erscheint als eine ›ungeheure Warensammlung«, die einzelne Ware als seine Elementarform.«³⁰ Das heißt, die unaufhörliche Kapitalakkumulation führt dazu, die Welt mit Waren zuzuschütten. Genau eine solche Warenansammlung zeigt uns Gursky in seiner computermanipulierten Fotografie. *99 Cent* heißt das Foto und im Hintergrund an den Wänden ist eben diese Preisbeschriftung lesbar. Ob nun alle Waren auf dem Bild *99 Cent* kosten oder nicht, sei dahingestellt; jedenfalls existieren hier die ungeheure Warenansammlung und das Geld in einem diskursiven Feld, und wenn wirklich alle Waren *99 Cent* kosten, würde das Foto nochmals unterstreichen, wie der Tauschwert, dessen selbstständige Form das Geld ist, alle Gebrauchswerte auf eine Äquivalentform bringt. Besonders ironisch ist, dass *99 Cent* zwar heute nicht mehr die teuerste Fotografie der Welt ist, aber jedenfalls eine der teuersten. So gesehen thematisiert der Kontrast zwischen dem singulären, exzeptionellen Kunstfoto, das jede Werttheorie zu sprengen scheint,³¹ und der dargestellten Flut gleichförmiger Standardwaren auch die Frage nach dem selbst abstrakten Wert, der jeder Warenansammlung zugrunde liegt. Der Wert erscheint nicht an der Ware³² – außer in jenem titelgebenden Preis, der ggf. per Preisschild an die Ware geheftet ist.

29 Dass diese abstrakte Maschine heute ein ebenso abstraktes, digitales ›metrisches Wir‹ (vgl. Mau, Steffen: *Das metrische Wir: Über die Quantifizierung des Sozialen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017) hervorbringt, ist also nicht überraschend. Zum Hervorgehen konkreter Technologien aus abstrakten Diagrammen, vgl. G. Deleuze: Foucault, S. 60.

30 Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, hg. v. Friedrich Engels, Bd. 1 (= MEW, Band 23), Berlin: Dietz 1962, S. 49.

31 Vgl. Beech, Dave: *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden: Brill 2015.

32 K. Marx: *Das Kapital*, S. 52: »Als Gebrauchswerte sind die Waren vor allem verschiedner Qualität, als Tauschwerte können sie nur verschiedner Quantität sein, enthalten also kein Atom Ge-

Gursky nutzt in seiner Darstellung eine in der abstrakten amerikanischen Nachkriegsmalerei entwickelte kompositorische Strategie – das *all-over*. Damit erzeugt er eine Rasterstruktur, die nach Rosalind Krauss eine der charakteristischen Strategien der abstrakten Malerei überhaupt ist – und, wie sie betont, »auf einen [...] entschiedenen Materialismus verweist.«³³ Zugleich spiegelt eine solche Komposition das Diagramm der, um noch einmal Deleuze zu zitieren, »modernen Disziplingesellschaften, in denen die Macht eine rasterförmige Erfassung des gesamten Feldes«³⁴ bewirkt. Überdies bildet Gurskys formal-kompositorische Abstraktionstendenz die Realabstraktion des Geldes ab. Das mag einem abwegig vorkommen, aber Sebastian Egenhofer hat, ähnlich wie vorher schon Jean-Joseph Goux³⁵, in seiner kunsttheoretischen Studie *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität* tatsächlich versucht, die Entstehung abstrakter Darstellungsformen an die Herrschaft der Abstraktion zurückzubinden. »So ist die *Realabstraktion*, die Abstraktion des Tauschwertes oder des Geldes, der Hintergrund, vor dem die Beziehung zwischen dem Paradigma des Ready-made und der abstrakten Malerei ihren Halt und Sinn gewinnt.«³⁶ Oder: »Es geht darum, die von der Epistemologie des Bildes her aufgefasste Arbeit der Abstraktion in ihrem Verhältnis zur Logik der industriellen Produktion [da ist sie wieder: Die Fabrik, JS], zur abstrakten Arbeitszeit zu begreifen.«³⁷ Oder: »Die Abstraktion ist die stärkste und genaueste Reflektion der Modernisierung [...]. Es ist der Atomismus der Zahl, der in Seurats Malerei die szenisch-narrative Kontinuität der Bilderscheinung zerlegt [...].«³⁸ Das heißt, dass das konsequenteste Bild des Wertes und seiner selbstzweckhaften Vermehrung als Kapital, dem automatischen Subjekt der Gesellschaft, wie Marx quasi-systemtheoretisch sagt³⁹, ein abstraktes Bild wäre. Gursky zeigt durch die radikale Akkumulation des Konkreten das abstrakte Diagramm des automatischen Subjekts. Er zeigt kein Bild *dieser* Waren, der indexikalische Bezug ist

brauchswert.«; vgl. Lohoff, Ernst/Pahl, Hanno/Schröter, Jens: »Triolog: Geld als Medium oder als (ausgesonderte) Ware?«, in: Die Gesellschaft nach dem Geld, Projektgruppe (Hg.), Postmonetär denken. Eröffnung eines Dialogs, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 149–184.

33 Krauss, Rosalind: »Raster«, in: Herta Wolf (Hg.), Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne (= Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Band 2), Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 51–67, hier S. 54.

34 G. Deleuze: Foucault, S. 53. Zur Nähe von Marx und Deleuze siehe u. a. Thoburn, Nicolas: Deleuze, Marx, and Politics, London/New York: Routledge 2003.

35 Vgl. Goux, Jean-Joseph: The Coiners of Language, Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press 1994.

36 Egenhofer, Sebastian: Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne, München u. a.: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 230.

37 Ebd., S. 215.

38 Ebd., S. 229.

39 K. Marx: Das Kapital, S. 169.

durch die Nachbearbeitung und die damit erzeugte kompositionelle Rasterung aufgehoben – Gursky zeigt die Ware überhaupt, die allgemeine Ware. Und die allgemeine Ware ist: Das Geld.⁴⁰

Brecht hatte recht: Eine bloße Wiedergabe bleibt an das Sichtbare und mit-hin auch an das Handeln von Personen gekoppelt, reduziert also die Dokumentation anthropozentrisch auf Singularitäten und eröffnet so potentiell das Feld von reaktionären Verschwörungstheorien – eine diagrammatische Abstraktion des Gezeigten kann den Blick auf die abstrakten Diagramme öffnen. So gesehen, und das wäre meine freilich hochgradig spekulative These, müsste eine Gegen-/Dokumentation von Verhältnissen, eine *abstrakte Dokumentation* sein. So gesehen bräuchte man einen *abstrakten Dokumentarismus* – eine Praxis des Dokugramms. Diese muss freilich nicht, wie in *99 Cent*, auf das ökonomische Diagramm bezogen sein, man könnte sich auch ein Dokugramm des Staates vorstellen – wofür sich eine Relektüre von Kracauers schönem Essay über das ›Ornament der Masse‹ anböte. Aber das ist ein anderer Text.

Literatur

- Adelmann, Ralf: »Digitale Animationen in analogen Fernsehformaten«, in: Jens Schröter/Alexander Böhnke (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?*, Bielefeld: transcript 2004, S. 387–406.
- Barthes, Roland: *Die Helle Kammer*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Beech, Dave: *Art and Value. Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden: Brill 2015.
- Brecht, Bertolt: »Der Dreigroschenprozeß«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, hg. in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 18: *Schriften zur Literatur und Kunst 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, S. 139–209.
- Egenhofer, Sebastian: *Abstraktion – Kapitalismus – Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München u. a.: Wilhelm Fink Verlag 2008.
- Ernst, Christoph: *Diagramme zwischen Metapher und Explikation. Studien zur Medien- und Filmästhetik der Diagrammatik*, Bielefeld: transcript 2019. (= *Habil. Univ. Erlangen-Nürnberg* 2015).
- Foucault, Michel: *Überwachung und Strafen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Gehring, Petra: »Paradigma einer Methode. Der Begriff des Diagramms im Strukturdenken von M. Foucault und M. Serres«, in: Dies./Thomas Keutner/Jörg F. Maas/Wolfgang M. Ueding (Hg.), *Diagrammatik und Philosophie. Akten des 1. Interdisziplinären Kolloquiums der Forschungsgruppe Philosophische Diagrammatik*, 15.–16. Dezember 1988, Amsterdam: Rodopi 1992, S. 89–107.

40 Vgl. ebd., S. 104.

- Deleuze, Gilles/Foucault, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Goodman, Nelson: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis, Indiana/New York: Bobbs-Merrill 1968.
- Goux, Jean-Joseph: The Coiners of Language, Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press 1994.
- Grigat, Stephan: Fetisch und Freiheit. Über die Rezeption der Marxschen Fetischkritik, die Emanzipation von Staat und Kapital und die Kritik des Antisemitismus, Freiburg: ça ira 2007.
- Kieser, Alfred/Walgenbach, Peter: Organisation, Stuttgart: Schäffer-Poeschel 2007.
- Krauss, Rosalind: »Raster«, in: Herta Wolf (Hg.), Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne (= Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Band 2), Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 51–67.
- Latour, Bruno: Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford: Oxford University Press 2007.
- Lohoff, Ernst/Pahl, Hanno/Schröter, Jens: »Trialog: Geld als Medium oder als (ausgesonderte) Ware?«, in: Die Gesellschaft nach dem Geld, Projektgruppe (Hg.), Postmonetär denken. Eröffnung eines Dialogs, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 149–184.
- Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, hg. v. Friedrich Engels, Bd. 1 (= MEW, Band 23), Berlin: Dietz 1962.
- Mau, Steffen: Das metrische Wir: Über die Quantifizierung des Sozialen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.
- Murnane, Gerald: Die Ebenen, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Reber, Gerhard: »Organigramm«, in: Wolfgang Mayrhofer/Michael Meyer/Stefan Titscher (Hg.), Praxis der Organisationsanalyse. Anwendungsfelder und Methoden, Stuttgart: UTB 2010, S. 133–155.
- Schröter, Jens: »Die Zukunft fotografieren«, in: Ekaterina Lazareva/Esther Ruelfs/Wolf Iro (Hg.), Die Zukunft fotografieren (Ausstellungskatalog), Heidelberg/Berlin: Kehrer 2014, S. 110–117.
- Schröter, Jens: »Media and Abstraction«, in: Zeitschrift für Medienkomparatistik 1/1 (2019), S. 21–35.
- Schüttpelz, Erhard: »Die Struktur der Grenzobjekte«, in: Sebastian Gießmann/Nadine Taha (Hg.), Grenzobjekte und Medienforschung, Bielefeld: transcript 2017.
- Thoburn, Nicolas: Deleuze, Marx, and Politics, London/New York: Routledge 2003.
- Toscano, Alberto: »The Open Secret of Real Abstraction«, in: Rethinking Marxism 20/2 (2008), S. 273–287.
- Willer, Stefan/Ruchatz, Jens/Pethes, Nicolas: »Zur Systematik des Beispiels«, in: Dies. (Hg.), Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen (= Literaturforschung, Band 4), Berlin: Kadmos 2007, S. 7–59.

Kritik der Kritik

Der militante Dokumentarfilm der italienischen Neuen Linken zwischen Gegenermittlung und Selbstbefragung

Cecilia Valenti

Divergierende Ton/Ton- und Ton/Bild-Verhältnisse sollen im Zentrum meiner Untersuchung zur politischen Ästhetik militanter Dokumentarfilme stehen. Methodisch grenzt sich mein Ansatz zum Dokumentarischen von der bereits ausgiebig geführten filmtheoretischen Realismusdebatte ab, die nach dem ontologischen Status des Bildes und nach der referenziellen Logik des Visuellen fragt. So möchte ich militante Dokumentarfilme nicht ikonozentrisch, im Hinblick auf die Herstellung einer außerfilmischen Realität, untersuchen, sondern nach deren Fähigkeit fragen, die eigene Arbeit an der Schnittstelle von Visuellem und Akustischem selbst zu dokumentieren. Auf das Akustische in seiner Verbindung zum Visuellen bei einer Analyse zum militanten Dokumentarfilm zu fokussieren ist insofern passend, da dieses minoritäre, kaum theoretisierte¹ Subgenre des politischen Films stets auf Kommunikation angewiesen ist, die innerhalb der Filme, zwischen den sozialen Akteur_innen (sympathetischen Filmemacher_innen und Filmsubjekten) in Interviews stattfindet, in Form also interaktiven Sprechens, das zur Herstellung einer Gegenöffentlichkeit dienen soll. Grundsätzlich hat das gesprochene Wort viel mit den Zielen militanter Filme zu tun: konkrete Ereignisse der Gegenwart einer politischen Analyse zu unterziehen, den Informationsaustausch zwischen verschiedenen politischen Gruppen zu ermöglichen und Diskussionen im Publikum auszulösen.

Drei Filmbeispiele werden untersucht, die dem Umfeld der italienischen Neuen Linken zugeschrieben werden können und einer didaktischen und autoritären Tendenz des damaligen militanten Kinos kritisch gegenüberstehen. Wir haben

¹ Neben zwei Publikationen, die den militanten Dokumentarfilm der 60er und 70er Jahre im Frankreich um die Ereignisse vom Mai 1968 analysieren, ist der Produktion der italienischen Neuen Linken noch keine systematische wissenschaftliche Untersuchung gewidmet worden. Eine umfassende Geschichte des militanten Dokumentarfilms blieb also bis heute aus und muss noch geschrieben werden. Vgl. Grant, Paul Douglas: *Cinéma Militant. Political Filmmaking and May 1968*, London/New York: Columbia University Press 2016 und vgl. Harvey, Silvia: *May '68 and Film Culture*, London: BFI 1978.

also drei Fälle vorliegen, die den eigenen Standpunkt der Militanz hinterfragen, indem sie nach einer Form für kritische Aussagen im Dokumentarischen suchen und das Problem der »voice of documentary«², von Bill Nichols als »a text's social point of view« definiert, ästhetisch auf je spezifische Weise adressieren.

Ich möchte mit Bildern der Wut aus einem verschollen geglaubten Dokumentarfilm der italienischen Neuen Linken beginnen, mit Bildern aus *12 DICEMBRE* (I 1972, R: Lotta Continua), produziert von der außerparlamentarischen Gruppe *Lotta Continua* (Ständiger Kampf) zwischen 1970 und 1972. Das Datum im Filmtitel verweist auf den 12. Dezember 1969, den Tag, an dem auf der Mailänder Piazza Fontana vor der Banca Nazionale dell'Agricoltura eine Bombe explodierte und 17 Menschen tötete. In der Nacht vom 15. zum 16. Dezember stürzte Giuseppe Pinelli, der als Verdächtiger im Rahmen von Massenverhaftungen unter Mailänder Anarchist_innen festgenommen und verhört worden war, unter ungeklärten Umständen aus dem vierten Stock des Polizeipräsidiums und starb. Das Attentat von der Piazza Fontana war der Höhepunkt der sogenannten *strategia della tensione* (Strategie der Spannung), einer Serie von Anschlägen gegen die Zivilbevölkerung in Italien bis Anfang der 80er Jahre. Die meisten davon können später eindeutig neofaschistischen Gruppierungen zugeschrieben werden, andere wiederum bleiben unbekanntem Ursprungs. Dabei werden immerzu linke, vor allem anarchistische Kreise für die Attentate verantwortlich gemacht. Diese Tatsache ist im Zusammenhang mit der systematischen Irreführung während der Ermittlungen durch Geheimdienste und Teile des Staatsapparats sowie der Verschleierung und Verfälschung von Beweisstücken zu lesen. Die Ablenkungsmanöver erschwerten eine plausible Rekonstruktion der Attentate und wirkten sich auch auf die Prozesse zur Piazza Fontana aus.³

1970, ein Jahr nach den Bombenanschlägen, erscheint ein in Millionenauflage verkaufte Buch: *La strage di Stato. Controinchiesta* (Das Staatsmassaker. Gegenre-

2 Nichols, Bill: »The Voice of Documentary«, in: *Film Quarterly* 36/3 (1983), S. 17–30, hier S. 18.

3 Heute wird in Italien die Schlagwortrhetorik des *strage senza colpevoli*, eines Massakers ohne Schuldigen, bei öffentlichen Debatten, an nationalen Gedenktagen, in Talkshows und journalistischen TV-Sendungen, zur Geschichte der 70er Jahre des Bombenanschlags auf der Piazza Fontana selten infrage gestellt. Die Wahrheit ist aber mittlerweile genauer rekonstruiert worden, auch wenn der Fall nach über 35 Jahren sich hinziehenden Ermittlungen und Prozessen am 30. September 2013 archiviert wurde, ohne dass die Tatbegehenden, Mitglieder der neofaschistischen *Ordine Nuovo*, juristische Konsequenzen tragen mussten. Mit den Bomben auf der Piazza Fontana plante der *Ordine Nuovo* die Destabilisierung des sozialen Klimas, die Angst vor einem Bürgerkrieg in der italienischen Gesellschaft, die 1969 wegen radikaler Studierenden- und Arbeiter_innenkämpfe bereits sehr angespannt war, zu steigern und somit einen Staatsstreich oder eine autoritäre Regierung vorzubereiten. Die italienische Tageszeitung *Il fatto quotidiano* hat am 30. September 2014 die gesamte Einstellung aller Verfahren online gestellt: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/09/30/strage-di-piazza-fontana-archivate-tutte-indagini-gip-non-si-puo-indagare-allinfinito/728682/> vom 26.02.2020.

mittlung).⁴ Wie der Titel vorwegnimmt, setzt sich diese Dokumentation mit den offiziellen Ermittlungen der Mailänder Polizei auseinander, die sich unter der Leitung des Kommissars Luigi Calabresi,⁵ des Polizeichefs Marcello Guida und des Chefs der politischen Abteilung Antonino Allegra gleich nach den Bombenanschlägen einseitig gegen die Anarchist_innen richteten. Die Autor_innen der Gegenermittlung, 15 anonyme Angehörige der außerparlamentarischen Linken, zerlegen nach und nach die Versionen der Polizei über das Massaker auf der Piazza Fontana als auch die über den Tod Pinellis. 12 DICEMBRE knüpft an die forensische Arbeit des Buchs an und setzt die Gegenermittlung im Medium Film fort: Zeug_innen, die von offizieller Seite ignoriert worden waren, sollten interviewt, Widersprüche und blinde Flecken ans Licht gebracht werden. Die Witwe Pinellis kommt zu Wort sowie die Arbeiterklasse von Carrara, Bagnoli, Neapel und Viareggio. Die Zeug_inneninterviews zum Attentat auf der Piazza Fontana wechseln sich also ab mit dokumentarischen Aufnahmen, die den Kampf des italienischen Proletariats von Mailand bis zur Reggio Calabria dokumentieren. Laut Pasolini sollte ein »Chor der Arbeiter« den Film begleiten und die »klassenkämpferische Stimmung« im Lande zeigen, die, weiter nach Pasolini, »in den zwei vergangenen Jahren wieder aufgeflammt und im Bombenanschlag kulminiert«⁶ ist. Mehr als ein Film zum Jahrestag, mehr als eine Untersuchung einer Verschwörung, leistet 12 DICEMBRE einen anthropologischen Beitrag zur Geschichte der Arbeiter_innenkämpfe.

Die Montage dieser zwei Ebenen, der Zeug_inneninterviews und der Arbeiterklasse-Aufnahmen, vollzieht sich in 12 DICEMBRE bis zum Ende. Ein gegendokumentarischer Impuls lässt sich auf den beiden Ebenen feststellen: Bei den Zeug_inneninterviews betrifft er den Inhalt der zu hörenden Aussagen, die der offiziellen Erzählung eine andere Perspektive entgegenstellen möchten. Die Worte wenden sich in diesen Bildern gegen die offizielle Geschichtsschreibung. Bei den Arbeiterklasse-Aufnahmen geht es nicht um die Offenbarung von blinden Flecken in der Geschichtsschreibung, nicht um die Gegenüberstellung konträrer Aussagen. Vielmehr verbindet sich der gegendokumentarische Impuls in den Bildern der Arbeiterkämpfe mit Modi des Dokumentierens und mit filmischen Verfahren, die zum Teil gegen den »klassischen«, militanten Dokumentarfilm der 70er Jahre operieren. Das heißt, gegendokumentarisch sind diese Bilder nicht, weil sie eine andere Geschichte zu den Ermittlungen über das Attentat auf der

4 Odradek (Hg): *La strage di stato. Controinchiesta*, Rom: Odradek 2000 [1970].

5 Luigi Calabresi wurde am 17. März 1972 von Angehörigen der linksradikalen Gruppe Lotta Continua erschossen. Für die radikale Linke bleibt Calabresi der Hauptverantwortliche für den Tod Pinellis.

6 Pasolini, Pier Paolo: »Le bombe secondo Pasolini«, in: Ders., *Tutte le opere*, Bd. II: *Per il cinema*, hg. v. Walter Siti und Franco Zabagli, Milano: Arnoldo Mondadori 2001, S. 2987–2990.

Piazza Fontana erzählen, sondern weil sie eine kritische Auseinandersetzung mit dokumentarischen Ästhetiken der Militanz ermöglichen – zunächst mit einem die Bilder erläuternden, monotonen Voiceover.

Gegen die monolithische Voice of God⁷

Abbildung 1: 12 DICEMBRE (I 1972, R: Lotta Continua) (Filmstill).



Italsider, das größte Stahlwerk Italiens, bei Neapel gelegen, erscheint aus der Ferne. Es wird überflogen durch einen langsamen Panoramascwenk. Wie von Frost erstarrt, zeigt das grobkörnige, verwaschene Schwarz-Weiß-Material den Industriekoloss in einer zugleich natürlichen und technischen Landschaft. Die Aufnahmen des stummen Stahlwerks werden begleitet von einem rätselhaften

7 Für Bill Nichols wird ein Voiceover in Dokumentarfilmen zur ›Stimme Gottes‹, wenn es einen didaktischen und autoritativen Überzeugungsanspruch erhebt, Bilder zum Beleg einer These illustrativ oder konterkarierend verwendet und diese den Zuschauer_innen erläutert. Voice-of-God-Kommentarstimmen fänden sich laut Nichols zuerst in den expositorischen Dokumentarfilmen (»expository documentaries«) von John Grierson und Robert Flaherty, wo die Zuschauer_innen direkt angesprochen werden. Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press 1991, S. 32 und S. 34. Mo Beyerle knüpft an Nichols' Definition des Voiceover als ›Stimme Gottes‹ an und verwendet sie im Kontext des US-amerikanischen militanten Dokumentarfilms. Vgl. Beyerle, Mo: »Das Direct Cinema und das Radical Cinema«, in: Mo Beyerle/Christine N. Brinkmann (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 1991, S. 29–53, hier S. 41–42.

Geräusch: Ein Vogelschrei? Das Geheul eines verletzten Tiers? Oder vielleicht eine Sirene?

Gleich in der nächsten Einstellung wird dieser Sound diegetisch verankert. Einer der Arbeitslosen, die sich vor der Fabrik in Bagnoli versammelt haben, ist stumm, aber dennoch sehr beredt. Sein Protest äußert sich in präverbalen Ausdrucksformen, in unartikulierten Tönen und wütenden Gesten. Die um ihn gruppierten Arbeiter unterstützten ihn bei der Artikulation, verbalisieren die Bewegungen seiner geballten Fäuste und die Grimassen seines Gesichts. Wie bei einem eingesprochenen Voiceover entsteht dabei eine leicht groteske Komik.

Diese Übersetzungsarbeit eines sich vor der Kamera formierenden Kollektivsubjekts wirft die Frage auf, was im Prozess des Zur-Sprache-Bringens verloren geht, welchen Überschuss an sprachloser, nicht kanalisierbarer Wut ein mehr oder weniger kodifiziertes klassenkämpferisches Reden mittels agitatorischer Parolen produziert. So wird die Figur des stummen, aber gestikulierenden, des außer sich geratenden Arbeiters zum Negativbild eines geschwätzig Sprechens im Dienste der Vermittlung politischer Programme und wirkt als Plädoyer für ein anderes, nicht bloß illustratives Verfahren des kritischen Dokumentierens sozialer Kämpfe im militanten Kino.

Militante Dokumentarfilme haben immer einen eigenartigen Ursprung. Sie entstehen in Krisensituationen, aus außergewöhnlichen Umständen heraus. Spontan, aus einem konkreten Anlass gedreht, sind es Filme, die schnell zum Einsatz kommen sollen. Die agitatorische Funktion bestimmt dabei das ästhetische Konzept: Filmemacher_innen arbeiten oft mit hochempfindlichem Schwarz-Weiß-Material, mit preiswerten Kopien, an denen weder ein Lichtausgleich noch eine Reparatur von Kratzspuren vorgenommen werden. Das direkte Agitationskino vertritt eine anti-kontemplative Handlung, es ist für die Aktion, aktivistisch, wie es das Wort *militante* andeutet, ein Partizip Präsens, das einen Vorgang beschreibt, der sich gerade vollzieht.

Durch das Festhalten am Ideal medialer Unmittelbarkeit tritt das direkte Agitationskino in Konkurrenz zu den Massenmedien, insbesondere zum Fernsehen. So verstehen sich die militanten, Ende der 60er Jahre aufkommenden Filmkollektive, beispielsweise das 1967 in New York gegründete Kollektiv *Newsreel*, als Korrektiv einer als defizitär und verzerrend empfundenen TV-Berichterstattung. Ziel war es, durch einen alternativen, radikalen Nachrichtendienst mit Ablegern in mehreren amerikanischen Städten – San Francisco, Boston, Chicago und Los Angeles –, der Gegeninformationen liefern sollten, eine Gegenöffentlichkeit herzustellen.⁸

Mit der Idee eines flächendeckenden und klandestinen Arbeitsmodus schließt das militante Kino praktisch an die Kampfstrategie der Guerilla an, die auch mit der wiederkehrenden Metapher der Kamera als Gewehr in militanten Filmmani-

8 Vgl. M. Beyerle/C. N. Brinkmann: Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre, S. 41–42.

festen versinnbildlicht wurde. »Die Kamera ist der unerschöpfliche Enteigner von Bild-Waffen, der Projektor ein Geschütz, das 24 Bilder in der Sekunde feuert«⁹, schreiben die argentinischen Filmemacher Fernando Solanas und Octavio Getino 1969 in einem der zentralen Texte zur Theorie des Dritten Kinos. Mit diesem drastischen Bild wird im Grunde die Vorgehensweise eines Kollektivs adressiert, in dem jede_r Beteiligte mit der Gesamtheit des verwendeten Equipments sowie allen Funktionen hinreichend vertraut ist, mithin austauschbar sein soll; in dem organisatorische Detailversessenheit, Fleiß und ein hohes Arbeitstempo vorherrschen; in dem sich alle Mitglieder bereit erklären, Verzicht zu leisten auf Komfort, auf alte Gewohnheiten und auf »dieses ganze Klima der Normalität, wohinter sich der alltägliche Kriegszustand verbirgt«.¹⁰

An dieser Stelle ließe sich der negative, reaktive Impuls, der als Daseinsberechtigung des militanten Dokumentarfilms dienen sollte, einer Kritik unterziehen und dabei das Modell eines politischen Kinos als einer rein oppositionellen, dem Ästhetizismus der Kulturindustrie und dem Vertriebsapparat entgegenstehenden Praktik, als veraltet beschreiben. Angenommen also, dass gesellschaftliche Praxis für die Ästhetik heute nur einen projektiven Fluchtpunkt (und keine reine und reale Praxis) darstellen kann, erweist sich das Festhalten an der Kopplung Ästhetik/Politik dennoch als produktiv, denn »im Glauben an das politische Potenzial ästhetischer Praxis reinszeniert sich in erster Linie der Glaube an die Bedeutsamkeit von Ästhetik überhaupt, ihr letztlich kaum verhüllter, idealistischer und versöhnlicher Anspruch«¹¹, so Helmut Draxler. Die konstitutiven Prämissen eines militanten Dokumentarfilms – das Vertrauen in die Möglichkeit eines Eingreifens in den Geschichtsprozess und der Glaube, politisch konsequent agieren zu können – kommen nicht ohne die Vorstellung eines zu bekämpfenden Gegenübers aus.

Auch in *12 DICEMBRE* wird der Handlungsimperativ aus einem als unerträglich empfundenen Status quo abgeleitet, der projektiv, in eine mögliche Zukunft hinein, auf einen Zusammenstoß hinausläuft. Haus- und Fabrikbesetzungen, Streiks und Konfrontationen werden folglich nicht in einer Gegenwart der Bilder gezeigt. Abgesehen von spärlichem sogenannten *battle footage*¹² – einem Topos des militanten Kinos –, das Auseinandersetzungen zwischen der Neuen Linken und der Polizei ausstellt, wird der Kampf in *12 DICEMBRE* als logische Konsequenz einer bedrückenden Realität heraufbeschworen:

9 Solanas, Fernando/Getino, Octavio: »Towards a Third Cinema«, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods. An Anthology*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1976 [1969], S. 44–64, hier S. 44–64.

10 Ebd., S. 58.

11 Draxler, Helmut: »Ästhetik oder Antiästhetik«, in: [igkultur.at](https://igkultur.at/artikel/aesthetik-oder-antiaesthetik), dort datiert am 12.01.2004, <https://igkultur.at/artikel/aesthetik-oder-antiaesthetik>

12 M. Beyerle/C. N. Brinkmann: *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre*, S. 44.

Abbildung 2: 12 DICEMBRE (I 1972, R: Lotta Continua) (Filmstill).



Die Totale auf die Stahlfabrik wird durch die Einblendung »Napoli. Es herrscht Hunger, es steigt die Wut« geografisch verankert. Durch eine Schrift, die, würde sie vom Bild abgelesen, als eine laute, aggressive männliche Stimme im Zuschauerraum ertönen könnte. Stattdessen erfahren wir vom ersten Arbeiter, der aus dem Straßentumult heraus das Wort ergreift, wo wir uns befinden: weiterhin in Neapel, weiterhin in einer Hungersnot. Diese Auslassung deiktischer Schrift lässt sich als eine gegendokumentarische Strategie beschreiben, die Video- und Audio-Footage nicht prosaisch, sachlich-informativ verwenden möchte. Auch das monologisierende Sprechen der Arbeiter, die einer nach dem anderen im Sinne einer kollektiven Autonarration das Wort ergreifen, koppelt sich immer wieder von den sprechenden Körpern ab und schwächt so die indexikalische Funktion der Stimmen. Hier spricht die Arbeiterklasse für sich. Das Projekt einer sich selbst dokumentierenden Arbeiterklasse stellt eine für den militanten Film der 60er und 70er Jahre immer wieder vehement debattierte Frage: Wer spricht für wen,¹³ oder, anders gesagt, wer wird zum Objekt des Blicks gemacht? Und auch im Sinne einer Gegendokumentation ist diese Frage von Bedeutung, denn sie impliziert eine Auseinandersetzung mit den Hierarchien, die dem Akt des Dokumentierens zugrunde liegen, und befördert eine demokratisierende Neuverteilung von Kommunikationsmitteln von oben nach unten.

Die Kamera steht in dieser Szene mittendrin, unter den Leuten, sie nimmt Anteil. Es ist Pier Paolo Pasolini, der in die Kulisse hineinfragt – aufgeregt, fast außer Atem. Pasolini war von Beginn an in unterschiedlichen Rollen an der Pro-

¹³ Vgl. P. D. Grant: *Cinéma Militant*, S. 19.

duktion beteiligt.¹⁴ »Pasolini, der Interviewer, löst sich auf; Pasolini, der Filmmacher, hört konzentriert zu«¹⁵, schreibt Michel Foucault in einem Text zu Pasolinis *COMIZI D'AMORE* (I 1964, R: Pier Paolo Pasolini), einem Interviewfilm, der 12 DICEMBRE stilistisch in vielerlei Hinsicht nahesteht. Meistens bekommt Pasolini auf seine Fragen keine unmittelbaren Antworten, eine Frage muss er sogar mehrfach wiederholen. Es entsteht ein versetzter Dialog, ein asynchrones Sprechen, das Spuren der chaotischen Lebendigkeit von Straßengesprächen trägt, wodurch die altrömische Bedeutung von *comizi* als Forum und Bürgerversammlung unter freiem Himmel eingelöst wird.

Die Wehklage der Arbeiter geht ins nächste Bild rüber, vermischt sich dabei mit dem Gesang von Kindern, mit dem Tumult des Alltags. Gerade aber diese operativen Verunreinigungen und Vermischungen, die zur Formierung eines Soundteppichs beitragen, richten sich gegen die Vorstellung einer zentralisierten autoritativen Stimme als Sprachrohr politischer Wahrheit. Und so entzieht sich der Ton bei diesen Aufnahmen dem bei militanten Dokumentarfilmen stets latenten Vorwurf, das Sprechen der Figuren sei bloß eine Introjektion eines belehrenden Voiceovers zur Übermittlung einer *message*, zur Illustration eines politischen Programms.

Anzumerken ist bei diesem Verfahren der Ton-Stratifizierung im Dienste einer Pluralisierung des politischen Sprechens auch, dass eine Schar von Kindern das Lied *Bandiera rossa* singt, eines der bekanntesten Arbeiterlieder überhaupt, das hier zum Ohrwurm wird, mal leise im Hintergrund zu hören, mal wiederum in den Vordergrund drängend.

Nicht nur enthält diese Aneignung des kommunistischen Lieds durch die von Spontaneität bestimmte Kinderwelt ein antiautoritäres Moment. Die Aufnahmen von Kindern, eingefügt als energetische Intervalle, sequenziell zwischenmontiert, liefern ein anderes Bild vom gemeinsamen Laufen und Marschieren, mal nach rechts, mal nach links, ins Bild hinein und wieder heraus. Eine weniger gerichtete Vorstellung von Bewegungen (bzw. einer Bewegung im Sinne von *movement*) wird aufgemacht, als sie beispielsweise der eher kanonisch aufgenommene Demonstrationszug zu Anfang des Films vermittelt:

In einer fünfeinhalbminütigen Fahrt bewegt sich die Kamera an den Reihen einer Demonstration entlang. Wir sind in Mailand, nach dem Attentat auf der

14 Zu den ästhetischen und ideologischen Differenzen zwischen Pasolini und den Aktivisten von *Lotta Continua* während des Filmdrehs vgl. Tietke, Fabian: »Gegenermittlung. Pasolini und Lotta continua – Eine Relektüre«, in: Cargo 24 (2014), S. 68–73, hier S. 71–72.

15 Foucault, Michel: »Eine Meinung zum Film Pasolinis. Der graue Morgen der Toleranz«, in: 12. Internationales Forum des jungen Films, Infoblatt, Berlin 1982 [1977]. Foucaults Rezension ist mit geändertem Titel ebenfalls abgedruckt in: Foucault, Michel: »Die grauen Morgen der Intoleranz«, in: Ders., Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Bd. 3: 1976–1979, S. 354–356.

Abbildung 3: 12 DICEMBRE (I 1972, R: Lotta Continua) (Filmstill).



Abbildung 4: 12 DICEMBRE (I 1972, R: Lotta Continua) (Filmstill).



Piazza Fontana. Einmal reckt ein Fahrer kurz die geballte Faust ins Blickfeld – ein Augenblick der Widerspiegelung. Die Filmemacher hinter der Kamera solidarisieren sich mit den Aktivist_innen vor der Kamera. Solche Widerspiegelungseffekte finden sich in den spezifischen Adressierungsmodi militanter Dokumentarfilme im Allgemeinen häufig, denn es sind Filme, die sich in erster Linie an die »bereits

Bekehrten«¹⁶ richten, mit dem Anliegen, eine schon für die Sache gewonnene Gemeinschaft zur politischen Tat zu bewegen. Militante Filme wollen den Kampf intensivieren, nicht erweitern. So zirkulierte 12 DICEMBRE ausschließlich in den parallel zu *Lotta Continua* existierenden Kulturkreisen der *Circoli Ottobre*, das heißt, er kam nie in den regulären Verleih und somit auch nicht in die normalen Kinosäle.¹⁷

»Agitation im Film und durch den Film heißt immer noch Mobilisierung der Agitatoren – ein gefährlicher Mechanismus, dessen einziger Effekt meist die unkritische, einflussende Selbstbestätigung bleibt«¹⁸, schreibt Wolf Lepenies und kritisiert dabei die selbstglorifizierenden und selbstbeglaubigenden Tendenzen des militanten Kinos. In Italien monierte bereits Anfang der 70er Jahre der neugeborene Feminismus der zweiten Welle die blinden Flecken der dokumentarischen Praktiken der Neuen Linken.

Feministische Kritik an der Selbstglorifizierung

In *LA LOTTA NON È FINITA* (Der Kampf ist nicht zu Ende) (I 1973) des *Collettivo femminista di cinema-Roma*¹⁹ von 1973 geht es nicht um die nachträgliche Glorifizierung des Kampfes, nicht um das bereits Erreichte, sondern um das noch Umkämpfte. Sechs Frauen, sechs Freundinnen, ziehen sich auf eine sonnige Dachterrasse in Rom zurück, um zu diskutieren. Alle sechs rauchen, eine von ihnen strickt.

Oft erscheint diejenige, die gerade spricht, nicht im Bild. Gezeigt wird eher das Zuhören als das Sprechen: Gesichter, die ganz auf das konzentriert sind, was eine weibliche Stimme von außerhalb des Bildes sagt. Durch die Absenz der Sprechenden wird das Gesagte zum kollektiven Gedankenfluss. Die Bilder konzentrieren sich darauf, Frauen im Prozess der Selbstäußerung und des Zuhörens zu zeigen, eine Praxis, die in den 60er und 70er Jahren als *autocoscienza* (als Praxis der Selbsterfahrung) bekannt wurde. Die *autocoscienza* war von der Erfahrung der *Consciousness-raising*-Gruppen aus den USA geprägt und zugleich ein spezi-

16 Nichols, Bill: *Newsreel. Documentary Filmmaking on the American Left*, New York: Arno Press 1980, S. 99.

17 Chiesi, Roberto: »Pasolini und 12 DICEMBRE«, in: Willi Baer/Karl-Heinz Dellwo (Hg.), *Verdeckter Bürgerkrieg und Klassenkampf in Italien II*, Hamburg: Laika-Verlag 2015, S. 317–335, hier S. 330.

18 Lepenies, Wolf: »Der Italo-Western – Ästhetik und Gewalt«, in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 15–38, hier S. 27.

19 Begründet wurde dieses Kollektiv 1971 von militanten Feministinnen der römischen Gruppe *Rivolta Femminile* und *Lotta Femminista*. Der erste Film der Gruppe, *L'ACCESSIONE DONNA* (I 1974), stellte zugleich die Abschlussarbeit ihres Mitglieds Rony Daopoulos am *Centro Sperimentale di Cinematografia* dar. Vgl. Licciardello, Annamaria: »Io sono mia. Esperienze di cinema militante femminista negli anni Settanta«, in: Zapruder 39 (2016), S. 86–87.

Abbildung 5: LA LOTTA NON È FINITA (I 1973) (Filmstill). © Aamod – Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico in Rom



fisches Merkmal des italienischen Feminismus der zweiten Welle. Es stellte ein zentrales Mittel dar, mit dem italienische Feministinnen ansetzten, um zu einer eigenen, vom männlichen Ausdruck unabhängigen Sprache zu gelangen. Der Begriff wurde von der *Rivolta-Femminile*-Bewegung eingeführt und in den Schriften der Mailänder Gruppe der *Libreria Delle Donne* (Frauenbuchhandlung) der Debatte um zwei weitere richtunggebende Instrumente des italienischen feministischen Kampfes, des *separatismo* (Separatismus) und der *pratica dell'inconscio* (Praxis des Unbewusstseins) hinzugefügt.²⁰ Unter dem Motto *ripartire da sè* (bei sich selbst neu beginnen) wird subjektive Erfahrung bei der Praxis der *autocoscienza* als Nullpunkt des politischen Sprechens betrachtet. Diese Bewegung nach innen korrespondiert filmisch mit Zooms auf Gesichtsausdrücke sowie auf Hände, die im Unterschied zur klassisch linken Ikonografie nicht demonstrativ zur Faust geballt werden, sondern zwanglos eine Zigarette halten oder stricken.²¹

20 Vgl. dazu Paola Bono/Sandra Kemp (Hg.), *Italian Feminist Thought. A Reader*, Oxford/Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell 1991, S. 8–12, über den spezifischen Kontext der *Libreria Delle Donne* vgl. ebd. S. 82–129.

21 Ähnliche filmische Verfahren, das politische Sprechen zu dokumentieren, finden sich im ersten Film des *Collettivo di cinema-Roma*, in *L'AGGETTIVO DONNA*, wo ein Protest von Arbeiterfrauen dokumentiert wird, wie sie vor einer Fabrik sitzen, streiken, rauchen und reden. Close-ups der Gesichter fokussieren auch hier eher das Zuhören als das Sprechen.

Ausgangspunkt der Diskussion der sechs Frauen sind gemeinsame Erlebnisse auf den Demonstrationen zum 8. März. Hier draußen unter freiem Himmel, die Geräusche der Stadt im Hintergrund, reden sie darüber, welcher Formen sich ihr feministischer Kampf bedienen soll, um sich vom agonalen Stil der Männer zu unterscheiden, »dessen einzige Dynamik die der Auseinandersetzung mit der Polizei ist.«²² An dieser Stelle gerät das dokumentarische Format zur performativen Experimentalanordnung: Zwei divergierende Modi des Demonstrierens werden einander gegenübergestellt und miteinander verglichen, indem Straßen-Footage zweier Demonstrationen zum Internationalen Frauentag am 8. März 1972 sowie im darauffolgenden Jahr in das Gespräch auf der Terrasse hineingeschnitten wird.

Das erste Beispiel dokumentiert die Proteste mit chaotischen Aufnahmen in der klassischen Militanzästhetik der Neuen Linken: Auf Augenhöhe sympathisiert die Kamera mit den Frauen, die Plakate halten oder mit Schaulustigen disputieren. Eine verzerrte weibliche Stimme erklingt aus dem Megafon und denunziert die reproduktive Rolle der Hausfrau in der kapitalistischen Gesellschaft, andere schreien: »In der Familie sind die Männer die Bourgeoise und die Frauen das Proletariat!« Schließlich interveniert die Polizei mit Gewalt und verhaftet einige Demonstrantinnen. Ganz anders, weniger didaktisierend, dafür verspielter und offener, ist das Straßen-Footage vom 8. März 1973. Auf dem Markt hat sich das Frauenkollektiv versammelt, singt und tanzt, improvisiert Straßentheater und begleitet mit der Gitarre Popsongs aus der Zeit, deren humorvoll angepasste Texte Löhne für die Hausarbeit²³ sowie die Abschaffung der Ehe fordern. Die Wirkung ist ansteckend: Eine Marktverkäuferin folgt dem Rhythmus mit lächelnden Augen und beginnt mitzusingen.

Militanter und weniger fragmentarisch in seinem Aufbau als *LA LOTTA NON È FINITA IST L'AGGETTIVO DONNA* (ITA 1974), der erste Film des *Collettivo femminista di cinema-Roma*, vom Erscheinen des Manifests »Per un cinema clitorideo vaginale« (Für ein Klitoris-Kino) begleitet, das in seinem situationistischen Ton an Solanas'

22 So eine der Frauen im Film (Übersetzung CV).

23 Die internationale Kampagne für Löhne für die Hausarbeit startet in Italien 1972 in Padua mit der italienisch- und englischsprachigen Publikation des Manifests von Maria Dalla Costa und Selma James: »The Power of Women and the Subversion of the Community« (auf Deutsch: Dalla Costa, Mariarosa/James, Selma: Die Macht der Frauen und der Umsturz der Gesellschaft, Berlin: Merve Verlag 1973 [1971]). Dort wird für eine Politisierung des Kampfes plädiert: Die Forderung zur Entlohnung der Hausarbeit sei der erste Schritt auf dem Weg zur deren Abschaffung. Für den Lohn zu kämpfen, so auch Silvia Federici, eine weitere zentrale Figur unter den italienischen radikalen Feministinnen, heißt, die Betrachtung der Hausarbeit als »natürlichen« Ausdruck der Frau zu verneinen und somit auch die kapitalistische Arbeitsteilung von Mann und Frau abzulehnen. Vgl. Federici, Silvia: »Salario contro il lavoro domestico«, in: Deborah Ardilli (Hg.), *Manifesti femministi. Il femminismo radicale attraverso i suoi scritti programmatici (1964–1977)*, Milano: Morellini Editore 2018, S. 92–104, hier: S. 98–99.

Abbildung 6: L'AGGETTIVO DONNA (I 1974). © Aamod – Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico in Rom



und Getinos Manifest »Towards a Third Cinema« erinnert.²⁴ Wie das historische Dritte Kino, so beschwört auch das *Collettivo femminista di cinema-Roma* ein Guerilla-Kino herauf, das die Filmvorführung nicht als ein in sich abgeschlossenes Ereignis einer entfremdeten Zuschauermasse betrachtet, sondern als Überleitung der politischen Debatte hin zur konkreten Praxis ernst nimmt: »Non ci rivolgiamo a chi va al cinema per passare il tempo o per distrarsi. Il nostro è un appello alla riflessione e alla critica che diventano azione«²⁵, schreiben die Feministinnen in ihrem Klitoris-Kino-Manifest.

24 »Per un cinema clitorideo vaginale« ist hier zu lesen: www.nelvento.net/archivio/68/femm/aggettivo.htm. Der Begriff »Klitoris-Kino« ist zugleich Anspielung auf und Fortschreibung von Carla Lonzis Gründungsmanifest »La donna clitoridea e la donna vaginale« (Die Klitoris-Frau und die Vagina-Frau) aus dem Jahr 1971. Hier betont Lonzi das Recht der Frau auf klitoralem Sex, der im Unterschied zum vaginalen, der patriarchalischen Ordnung nicht unterworfen sei, insofern er keine reproduktive Funktion erfülle und weibliche Lust vom koitalen, heterosexuellen Geschlechtsverkehr befreie. Es ist diese Idee eines Kampfes für ein autonomes, nicht männlich-derivatives, weibliches Begehren, das das *Collettivo femminista di cinema-Roma* mit ihrem Manifest für eine Analyse der Herrschaftsverhältnisse im Kino produktiv machen möchte: Zwar wird im Manifest die Idee eines Klitoris-Kinos aus dem Titel nicht mehr direkt adressiert, dennoch lässt sich in Anlehnung an Lonzis Ausführungen eine Kinopraxis darunter verstehen, die sich von männlichen Produktions- und Distributionswegen unabhängig macht und zugleich auf der Repräsentationsebene das stereotype Bild der passiven, dem Mann unterworfenen Frau durch das eines selbstbestimmten weiblichen Subjekts zu ersetzen versucht.

25 Wir wenden uns nicht an die, die zum Zeitvertreib oder zur Ablenkung ins Kino gehen. Wir appellieren an das Nachdenken und an die Kritik, die zur Aktion werden (Übersetzung CV).

In *L'AGGETTIVO DONNA* ist der Wohnungsbalkon im Unterschied zu *LA LOTTA NON È FINITA*, kein ruhiger Treffpunkt in der Sonne, sondern Außenposten einer Plattenbauwohnung,²⁶ von welchem der Blick einer Hausfrau kurz in die Ferne schweift, bevor er sich auf die noch abzuhängende Wäsche richtet.

In einer Passage aus *L'AGGETTIVO DONNA* über die gewalttätige Trennung zwischen dem Öffentlichem (Produktion, Lohnarbeit) und dem Privaten (Reproduktion, unbezahlte Hausarbeit) ist das der einzige Augenblick, der außerhalb der eigenen vier Wände spielt. Die kleine Wohnung ist eine Festung für die Frau, die für sieben Kinder und den Ehemann verantwortlich ist. Ihre reduzierte, isolierte Welt spiegelt sich in der Enge des Bildraums: Man sieht Frauenhände den im schmutzigen Wasser versunkenen Wischlappen suchen, Kinderkleidung reinigen oder Geschirr spülen – erbarmungslose Details routinierter Arbeit, die den Blick der Frau nach unten sinken lassen und ihren Körper nah am Dreck zeigen. Gelegentlich erweitert sich das visuelle Feld, und die Kinder kommen ins Bild, an dessen Ränder gerückt. Sie schauen ihrer Mutter schweigend dabei zu, wie sie das Bett frisch bezieht.

Diese Montage von Fragmenten der Hausarbeit ist stumm.²⁷ Oder genauer, der diegetische Originalton ist durch eine mehrstimmige Collage aus Frauenstimmen ersetzt worden, ganz im Einklang mit dem ersten Manifest von *Rivolta Femminile*,²⁸ wo es am Ende lakonisch heißt: »Comuniciamo solo con donne«, wir sprechen nur mit Frauen. So sind die melancholischen Klänge eines traditionellen italienischen Volkslieds der Reispflückerinnen zu hören. Es handelt von einer Hausfrau, die von ihrem erbärmlichen Alltag erzählt, davon, wie sie sich die ganze Woche lang nach dem Samstagabend sehnt, nach der Pizza oder dem Eis mit dem Ehemann. Dazu werden Ziele der radikalen Frauenbewegung skandiert. Eine dialogische Montage setzt also auf der Tonspur eine Aussage in der ersten Person neben deren politische Analyse: Es ist im Interesse des Kapitals, die Rolle der Hausfrau als »natürliche« Frauenrolle zu definieren und sie an den Rand des Produktionsprozesses zu verbannen. Für die Entnaturalisierung der Kopplung Frau/Hausarbeit in der patriarchalischen Familie und für die Belohnung reproduktiver, weiblicher Arbeit kämpft der Zweite-Welle-Feminismus und mit ihm seine Filme.

26 Mehrfach steht der modernistische Plattenbau im Nachkriegskino der Neuen Linken für eine Architektur der Alltagsentfremdung und sozialne Ausgrenzung im städtischen Raum. Siehe zum Beispiel die Plattenbauten in Jean-Luc Godards *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (F 1967) und in Solanas' und Getinos *LA HORA DE LOS HORNOS* (ARG 1968).

27 Ein ähnliches Verfahren, das Aussetzen des Originaltons bei Bildern des Familienalltags (darunter weibliche Hausarbeit), übertönt von einer weiblichen Voiceover-Stimme, findet sich auch in *CLASSE DE LUTTE* (F 1968), dem ersten Film der Groupe Medvedkine. Nicht aber eine Hausfrau spricht hier, sondern die Arbeiterin Suzanne Zedet, die von ihrer Militanz in einer Uhrenfabrik in Besançon erzählt.

28 Vgl. Lonzi, Carla: *Sputiamo su Hegel. E altri scritti*, Milano: Et al. 2013 [1970], S. 5–11.

Diesen Kampf macht *L'AGGETTIVO DONNA* ästhetisch sichtbar, in der Diskrepanz von Bild und Ton erfahrbar: Die verstummten Bilder aus dem Alltag einer Hausfrau wirken trotz ihres vertrauten Inhalts auf einmal fremd. Mit anderen Worten: Die Hausarbeit erscheint als mechanische, leblose Alltagsroutine, die eine Frau einfach durchführt, ohne sich von dieser bestimmen zu lassen. Die Hausarbeit ist nicht mehr als ein ›Adjektiv‹, lateinisch für das ›Hinzugefügte‹, ein Attribut und kein ursprüngliches Fundament.

Ausblick. Nah an der Gegenwart, eine Kritik von innen

Wie bei den militanten italienischen Dokumentationen der Lage der Arbeiterklasse, so bedienen sich auch die feministischen Frauenkollektive der 70er Jahre des Mediums Film, um ihre eigene Gegenwart zu kritisieren: Von den untersuchten Gegendokumentationen legt *12 DICEMBRE* durch Zeug_inneninterviews eine historische Perspektive frei, die sich konträr zu den Ermittlungen der Mailänder Polizei zu den Bombenanschlägen von 1969 auf der Piazza Fontana verhält; in *LA LOTTA NON È FINITA* dokumentieren die Feministinnen ihre eigene militante Praxis während des Frauentages vom 8. März 1972 und 1973, und merken dabei, dass sie mit den Bildern der zweiten Demonstration die klassische männlich geprägte Militanzästhetik der Neuen Linken hinter sich lassen. *L'AGGETTIVO DONNA* richtet den Blick schließlich vom Öffentlichen ins Private, um mit divergierenden Bild-Ton-Verhältnissen die Pseudo-Normalität des isolierten Alltags einer Hausfrau in Rom zu offenbaren.

Die politische Analyse der Klassen- und Geschlechterverhältnisse ging dabei stets mit einer kritischen Auseinandersetzung filmischer dokumentarischer Mittel einher: Wie adressiert man das Politische im Film, ohne das Gespenst eines programmatisch-autoritären Voiceovers beim Sprechen der politischen Akteur_innen und Filmsubjekte wiederentstehen zu lassen? Wie fügt man Footage-Bildmaterial des Straßenkampfes in die Filmstruktur ein, ohne dass Ermüdungs- und Redundanzeffekte eintreten? Das sind Fragen, die italienische Feministinnen bereits in den 70er Jahren filmisch verhandelt haben, indem sie den militanten Dokumentarfilm der Neuen Linken von innen auf Brüche und blinde Fläche hin geprüft haben.

Literatur

Beyerle, Mo/Brinkmann, Christine N. (Hg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 1991.

- Bono, Paola/Kemp, Sandra (Hg.): *Italian Feminist Thought. A Reader*, Oxford/Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell 1991.
- Chiesi, Roberto: »Pasolini und 12 dicembre«, in: Willi Baer/Karl-Heinz Dellwo (Hg.), *Verdeckter Bürgerkrieg und Klassenkampf in Italien II*, Hamburg: Lalka-Verlag 2015, S. 317–335.
- Dalla Costa, Mariarosa/James, Selma: *Die Macht der Frauen und der Umsturz der Gesellschaft*, Berlin: Merve Verlag 1973 [1971].
- Federici, Silvia: »Salario contro il lavoro domestico«, in: Deborah Ardilli (Hg.), *Manifesti femministi. Il femminismo radicale attraverso i suoi scritti programmatici (1964–1977)*, Milano: Morellini Editore 2018, S. 92–104.
- Foucault, Michel: »Eine Meinung zum Film Pasolinis. Der graue Morgen der Toleranz«, in: 12. Internationales Forum des jungen Films, Infoblatt, Berlin 1982 [1977].
- »Die grauen Morgen der Intoleranz«, in: Ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Bd. 3: 1976–1979, S. 354–356.
- Grant, Paul Douglas: *Cinéma Militant. Political Filmmaking and May 1968*, London/New York: Columbia University Press 2016.
- Harvey, Silvia: *May '68 and Film Culture*, London: BFI 1978.
- Lepenies, Wolf: »Der Italo-Western – Ästhetik und Gewalt«, in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 15–38.
- Licciardello, Annamaria: »Io sono mia. Esperienze di cinema militante femminista negli anni Settanta«, in: Zapruder 39 (2016), S. 86–87.
- Lonzi, Carla: *Sputiamo su Hegel. E altri scritti*, Milano: Et al. 2013 [1970].
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press 1991.
- »The Voice of Documentary«, in: *Film Quarterly* 36/3 (1983), S. 17–30.
- *Newsreel. Documentary Filmmaking on the American Left*, New York: Arno Press 1980.
- Odradek (Hg): *La strage di stato. Controinchiesta*, Rom: Odradek 2000 [1970].
- Pasolini, Pier Paolo: »Le bombe secondo Pasolini«, in: Ders., *Tutte le opera*, hg. v. Walter Siti und Franco Zabagli, Bd. II: *Per il cinema*, Milano: Arnoldo Mondadori 2001, S. 2987–2990.
- Solanas, Fernando/Getino, Octavio: »Towards a Third Cinema«, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods. An Anthology*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1976 [1969], S. 44–64.
- Tietke, Fabian: »Gegenermittlung. Pasolini und Lotta continua – Eine Relektüre«, in: *Cargo* 24 (2014), S. 68–73.

Onlinequellen

Draxler, Helmut: »Ästhetik oder Antiästhetik«, in: igkultur.at, dort datiert am 12.01.2004, <https://igkultur.at/artikel/aesthetik-oder-antiaesthetik>
<https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/09/30/strage-di-piazza-fontana-archivate-tutte-indagini-gip-non-si-puo-indagare-allinfinito/728682/> vom 26.02.2020.
www.nelvento.net/archivio/68/femm/aggettivo.htm

Filme

CLASSE DE LUTTE (F 1968, R: Groupe Medvedkine)

COMIZI D'AMORE (I 1964, R: Pier Paolo Pasolini)

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (F 1967, R: Jean-Luc Godard)

L'AGGETTIVO DONNA (I 1971, R: Collettivo di cinema-Roma)

LA HORA DE LOS HORNOS (ARG 1968, R: Octavio Getino, Fernando E. Solana)

LA LOTTA NON È FINITA (I 1973, R: Collettivo di cinema-Roma)

12 DICEMBRE (I 1972, R: Lotta Continua)

Im Bau

Zur Ästhetik des Gegen-Dokumentarischen in Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*

Simon Zeisberg

1. Kluges *Schlachtbeschreibung* als Gegen-Dokumentation von Stalingrad

Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* – seit 1964 in insgesamt sechs Fassungen erschienen – ist ein Text, der wie wohl kein zweiter der deutschen Nachkriegsliteratur die Paradoxien des Dokumentarischen zum reflexiven Ausgangspunkt seines Verfahrens macht. Lange bevor sich die postmoderne Theoriebildung mit dem Phänomen der *documentary uncertainty* befasst und dabei festgestellt hat, dass im dokumentarischen Artefakt die diskursontologische Differenz von *fictum* und *factum* zugunsten eines – im besten Fall Zweifel erregenden – Dritten aufgehoben werde,¹ hat sich Kluge in Schreibweisen geübt, die auf die kritisch-dekonstruktive Durchleuchtung von in Dokumenten kondensierten Machtstrukturen zielten und zielen.² Wohl auch weil dies zu Beginn der Rezeption zu Missverständnissen geführt hat,³ hat sich der Autor seit den 1970er Jahren darum bemüht, die kon-

1 Vgl. Steyerl, Hito: »Documentary Uncertainty«, in: *Re-Visionen* 1 (2011), Online-Zeitschrift ohne Paginierung, <http://re-visionen.net/antiores/spip.php%3Farticle37.html> vom 07.02.2020.

2 Dies gehört zu den allgemein geteilten Einsichten der (neueren) Kluge-Forschung: »Kluge ›inszeniert‹ Dokumente. Anders als der Dokumentarismus, an dessen breiter Wiederentdeckung die ›Schlachtbeschreibung‹ doch mit beteiligt war, verzichtet Kluge darauf, die Dokumente, mit denen er arbeitete, als solche auszuweisen und von ihrer Faktizität und Belegbarkeit den beweisführenden Gebrauch zu machen. Im Gegenteil stellen seine Texte und insbesondere ›Schlachtbeschreibung‹, indem sie Dokumente benutzen, deren Anspruch auf Authentizität in Frage. Sie zweifeln an der Beweiskraft eines Dokuments für die Tatsächlichkeit von Tatsachen und an der Relevanz solcher Beweisführung.« Carp, Stefanie: *Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges*, München: Wilhelm Fink 1987, S. 109.

3 Typisch – und viel zitiert – in diesem Fall: Die abwertende Kritik Marcel Reich-Ranickis, der Kluge in seiner 1964 erschienenen Rezension einen fragwürdigen Umgang mit Dokumenten und eine Verschleierung des historischen Quellenmaterials vorwarf. Vgl. Reich-Ranicki, Marcel: »Alexander Kluge: Schlachtbeschreibung«, in: Ders., *Literatur der kleinen Schritte. Deutsche Schriftsteller in den sechziger Jahren*, München: Piper 1991, S. 48–55.

zeptuelle Spezifik seines Ansatzes deutlicher herauszustellen. Für die ständig erweiterte paratextuelle Einordnung von *Schlachtbeschreibung* spielten dabei Gedanken aus dem 1975 erschienenen Essay *Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft* die entscheidende Rolle. So wie Kluge dort von der Realität als Wirklichkeit gewordener »geschichtliche[r] Fiktion« spricht – man könne an ihr konkret zugrunde gehen, gleichzeitig sei sie aber »gemacht durch die Arbeit von Generationen von Menschen« – und ihr unter anderem die »aggressive[...] Montage« als Protestmittel des Individuums entgegengestellt,⁴ wird Stalingrad in den rahmenden Paratexten der 1978er Fassung als ein ›Gemachtes‹ aufgefasst, dem man mit einfachem Faktenwissen nicht beikommen könne. In diesem Sinne werden eingangs des Textes die Lesenden instruiert, das Buch »gegen den Strich« zu lesen, »so antirealistisch wie die Wünsche und die Gewißheit, daß Realitäten, die Stalingrad hervorbringen, böse Fiktionen sind.«⁵ Und in der ebenfalls neu hinzugekommenen ›Nachbemerkung‹ wird der Unterschied zum Dokumentarismus als faktenbasiertes Verfahren klar benannt. Dabei scheint Kluge zunächst dem Begehren seiner Kritiker nachzukommen, etwas zu den von ihm verwendeten Dokumenten zu sagen. Doch das täuscht. Tatsächlich bleibt die Nennung der ›Quellen‹ geradezu absurd oberflächlich, und es verwundert nicht, wenn der Text dokumentarische Rezeptionserwartungen schließlich ausdrücklich zurückweist. Wenngleich »die im Buch beschriebenen Szenen dokumentarisch belegt werden« könnten, sei dies für seine Bedeutung letztlich nicht relevant (»Das Buch wird dadurch nicht dokumentarischer.«). Kein Dokument und kein einzelner Mensch könnten das Geschehen von Stalingrad, die »Maschinerie von 300000 Menschen«, epistemologisch adäquat erfassen. Es bleibe daher nur der Weg über die Erzeugung einer (zweiten) Fiktion, die den Lesenden die Möglichkeit biete, sich kreativ in das historische Unglücksgeschehen zurückzu-

4 Kluge, Alexander: »Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft.«, in: Ders., *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, hg. v. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 114–134, hier S. 127f.

5 Alexander Kluge: *Schlachtbeschreibung. Der organisatorische Aufbau eines Unglücks*, München: Wilhelm Goldmann Verlag 1978, S. 7. Im direkten Anschluss an die zitierte Stelle wird der ›Protestgrund‹ für die Herstellung des Buches hervorgehoben: »Daß ich auf Stalingrad beharre, hat den Protestgrund, daß Erinnerungslosigkeit unreal ist.« In der jüngsten Fassung des Textes, der Version der *Chronik der Gefühle* (2000), wird der zitierte Passus aus dem Abschnitt »Nachricht« herausgelöst und dem Gesamttext als eine Art Rezeptionsanleitung isoliert vorangestellt. Vgl. Kluge, Alexander: »Schlachtbeschreibung. Organisatorischer Aufbau eines Unglücks«, in: Ders., *Chronik der Gefühle*, 2 Bde., Bd.1: Basisgeschichten, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 509–793, hier S. 511. Entsprechend dieser Umstellung verschwindet die Nennung des Autornamens am Ende von »Nachricht«. Um die verschiedenen Fassungen in Kurztiteln voneinander abzugrenzen, wird im Folgenden für die 1978er Ausgabe die Sigle SB 1978 verwendet und für die Version der *Chronik der Gefühle* die Sigle SB 2000. Nachweise von wörtlichen Textziten aus diesen Ausgaben erfolgen in Klammern im Haupttext.

versetzen: »Das Buch, wie jede Fiktion (auch die aus dokumentarischen Material bestehende), enthält ein Gitter, an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann, wenn sie sich in Richtung Stalingrad bewegt.« (SB 1978, S. 368)

Was sich hier im Spannungsfeld zwischen Stalingrad als ›böser‹ Fiktion und der wenn nicht ›guten‹, so doch auf einem »Protestgrund« (SB 1978, S. 7) beruhenden Fiktion des Textes abzeichnet, weist in den Kern des po(i)etischen Verfahrens, das Kluge in *Schlachtbeschreibung* verfolgt. Will man es mit einem Begriff des Autors selbst beschreiben, so ließe sich sagen, dass im Buch eine ›aggressive Montage‹ vorliegt, die ihre epistemologische und künstlerische Dignität daraus gewinnt, dass sie sich kritisch-reflexiv sowohl auf das dokumentarische Material selbst als auch auf das (de-)konstruktive Verfahren seiner Präsentation im Text bezieht. Dies vorausgesetzt, reicht es offensichtlich nicht hin, *Schlachtbeschreibung* eine ›anti-fiktionale‹ Ausrichtung zu attestieren, wie dies in der Forschung getan wurde.⁶ Kluges Textstrategie erschöpft sich nicht in der kritischen Imprägnierung der Lesendenperspektive »gegen die kulturellen Fiktionen, die die Abstraktion des Menschen mythisieren oder leugnen«.⁷ Vielmehr zeichnet den Text aus, dass er sich als ein ›antirealistisches‹ künstlerisches Produkt in seinen ideologischen, philosophischen und ästhetischen Voraussetzungen fortgesetzt selbst beobachtet – weshalb es in der Analyse auf die Beleuchtung der eingebauten metareflexiven Elemente und ihrer Funktionalisierung im ›Gitter‹ der montierten Texte und Bilder insbesondere ankommt.

Um die besondere Relevanz dieser Funktion in *Schlachtbeschreibung* aufzuzeigen, soll im Folgenden ein einzelnes Element für die nähere Untersuchung exemplarisch herausgegriffen werden. Es handelt sich um den Abschnitt »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)«, den Kluge erstmals 1978 im Rahmen der umfassenden Neubearbeitung des Buches eingefügt hat. Mag diese Einfügung als solche einen textgenetischen Index setzen, der die Frage nach der syntagmatischen und paradigmatischen Einbindung des Abschnitts nach sich zieht, so treten im Fall von »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« weitere Faktoren hinzu, die die genauere Untersuchung lohnenswert erscheinen lassen. Auf medialer Ebene fällt auf, dass es sich um den ersten Abschnitt handelt, in dem Kluge nicht mehr – wie in den Ausgaben der 1960er Jahre noch durchgehend – allein auf das Medium Text setzt, sondern Bilder und Texte so ineinander

6 Den Begriff des ›anti-fiktionalen‹ Schreibens Kluges findet sich bei Stefanie Carp, die ihn wiederum von Dietmar Kamper übernimmt: »Ich schlage vor, Kluges Schreibweise nicht dokumentarisch zu nennen, sondern wie Dietmar Kamper es in einem Aufsatz vorschlägt: anti-fiktional.« S. Carp: Kriegsgeschichten, S. 110. Die Referenzstelle bei Dietmar Kamper findet sich in Ders.: »Phantastische Produktivität. Gedanken zur Konzeption eines erweiterten Arbeitsbegriffs bei Alexander Kluge: Phantasie.« in: Thomas Böhm-Christl (Hg.), Alexander Kluge (Materialien), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 279–288, hier S. 287.

7 S. Carp: Kriegsgeschichten, S. 110.

montiert, dass ein im Rahmen der Textgeschichte neuartig wirkender intermedialer Zusammenhang entsteht.⁸ Insofern in der Forschung gerade von diesen Elementen gesagt wurde, sie hätten die »pure Textmaschine« der frühen Fassungen aufgebrochen und für die Rezeption »wieder zugänglich« gemacht,⁹ scheint das Intermediale dabei einen umfassenden konzeptuellen Richtungswechsel im Werk anzuzeigen. Kluge selbst hat in späteren Einlassungen betont, dass er seinen Zugang zum Material im Laufe der Zeit verändert habe. *Schlachtbeschreibung*, so heißt es in dem 2012 erschienenen Hörspiel *Chronik der Gefühle*, sei als Buch ein »Problem«.¹⁰ Zwar sei die »Idee [...], Dokumentarromane zu schreiben, eine gute Idee« gewesen. In der Umsetzung habe er, Kluge, zunächst jedoch auf eine Form von »Planwirtschaft« gesetzt, die sämtliche Aspekte des Textes – und nicht zuletzt dessen Ästhetik – unter den »Sinnzwang« der Dokumente gestellt habe.¹¹ Gegen diesen »Vor-68er-Wille[n]« zur totalen Verdichtung des Materials habe er später eine »Balance« einzurichten versucht zwischen den vorhandenen Elementen einerseits und solchen Elementen und Verfahren andererseits, die den Lesenden vom Druck der Textkonzentrate befreien und neue Spielräume der Narration und ästhetischen Gestaltung erschließen sollten.

Wenn dies so zutrifft, stellt der Blick auf »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« Erkenntnisse auf zwei Ebenen in Aussicht: Erstens ist zu fragen, wie sich das intermediale Konzept des Abschnitts zu den Strategien der »Gegen«-Dokumentation verhält, die den umgebenden Text von *Schlachtbeschreibung* prägen. Wie, wo und in welcher Absicht greift Kluge in die kompakte »Textmaschine« des Stalingrad-Buches ein? Was geschieht mit den vorhandenen Diskursen und Verfahren, wenn sie in eine andere ästhetische Matrix überführt werden? Der zweite Untersuchungsaspekt bezieht sich auf die metareflexive Bedeutung des Abschnitts. Aufgrund der besonderen kompositorischen Dichte und exponierten Stellung im Werk lässt sich vermuten, dass »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« einen privilegierten Ort für die Verhandlung

8 Angebahnt wird die Strategie der Verknüpfung von Texten und Bildern bereits im vorangehenden Abschnitt »Richtlinien für den Winterkrieg«, in den Kluge 1978 eine vorher nicht vorhandene Abbildung einfügt (»Winterschutz für Grenadiere«). Dominant wird das Moment des Intermedialen aber erst im neuen Abschnitt »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)«.

9 S. Carp: Kriegsgeschichten, S. 134. Carp bedauert dies freilich: Die reine Textfassung sei der »sprachliche[n] Verfaßtheit des Krieges«, seiner »Fremdheit und Unanschaulichkeit« wesentlich angemessener (ebd.). Im Gegensatz dazu soll im vorliegenden Aufsatz der ästhetisch-reflexive Mehrwert der »neuen« Elemente aufgezeigt werden.

10 Alexander Kluge: *Chronik der Gefühle. Schlachtbeschreibung*. Hörspiel. Bearbeitung und Regie von Karl Bruckmaier, Bayerischer Rundfunk 2009, online abrufbar unter <https://www.ardmediathek.de/radio/H%C3%B6rspiel-Pool/Alexander-Kluge-Chronik-der-Gef%C3%BChle-S/Bayern-2/Audio-Podcast?bcastId=7263856&documentId=53729146> vom 07.02.2020.

11 Ebd.

der ästhetischen Neuformatierung von *Schlachtbeschreibung* darstellt. Verfolgt man die Spuren, die der Text dabei legt, so stößt man auf Konzepte und Motive, die aus der Literatur des russischen Futurismus, genauer aus dem Werk des experimentellen Dichters Velimir Chlebnikov (1885–1922) stammen. Dies mag dem deutschsprachigen Publikum als eher entlegene Referenz erscheinen, kann vor dem Hintergrund der konzeptuellen Anlage und Bedeutung des Abschnitts jedoch kaum überraschen: Dort, wo es um die Auslotung der ästhetischen, ideologischen und philosophischen Bedingungen seines (neuen) Schreibens geht, kehrt Kluge an die Ursprünge der Avantgarden des 20. Jahrhunderts zurück, um dort etwas über die Beziehungen von ›Antirealismus‹ und Konstruktion, Utopie und Material in Erfahrung zu bringen.

2. »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)«: Position im Text

Im multidirektionalen, ›kreisförmigen‹ Aufbau von *Schlachtbeschreibung* unterhält »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« – wie jeder andere Abschnitt des Buches auch – eine solche Vielzahl von Beziehungen zu anderen Textelementen, dass es um eine erschöpfende Beschreibung seiner strukturellen Einbindung hier gar nicht gehen kann.¹² Genannt werden sollen daher nur einige der wichtigsten Relationen. Auf syntagmatischer Ebene lässt sich feststellen, dass Kluge den Abschnitt zwischen zwei Elementen der in den 1960er Jahren ursprünglich hergestellten ›Textmaschine‹ einfügt. Ihm voraus geht »Richtlinien für den Winterkrieg«, das gegenüber den früheren Fassungen einige Positionen nach vorne rückt; und es folgt der Abschnitt »Die Praktiker«, der dafür ebenfalls um einige Positionen nach vorne verschoben wird.¹³ Insgesamt ergibt sich damit eine Struktur, die der zeitlichen Logik ›Vor der Schlacht – in der Schlacht – nach der Schlacht‹ folgt. Während »Richtlinien für den Winterkrieg« als bürokratisches Dokument die Ideologie der Heeresleitung im Vorfeld von Stalingrad dokumen-

12 Zur Kreis- bzw. Kugelförmigkeit der Texte Kluges als Verfahren der »Vervielfältigung von Reflexions- und Kommentarverhältnissen innerhalb des Werks« vgl. Walzer, Dorothea: Arbeit am Exemplarischen. Poetische Verfahren der Kritik bei Alexander Kluge, München: Wilhelm Fink 2017, S. 128.

13 »Richtlinien für den Winterkrieg« befindet sich in den Ausgaben der 1960er Jahre an dritter Position hinter »Rechenschaftsbericht« und »Pressemäßige Behandlung«. »Die Praktiker« heißt in diesen Ausgaben noch »Wie wurde das Desaster praktisch aufgefaßt?« und rangiert an fünfter Position hinter den genannten Abschnitten sowie dem Abschnitt »Militärgeistliche Behandlung«. Vgl. als letzte Referenzausgabe vor dem großen Textumbau Ende der 1970er Jahre das Inhaltsverzeichnis in Kluge, Alexander: Der Untergang der Sechsten Armee (Schlachtbeschreibung), München: Piper 1969, S. 375.

tiert – die Erfahrung lehre, »daß deutsche Soldaten [...] dem naturverbundenen, urwüchsigen Russen auch im Winter überlegen sind und ihn nicht nur abwehren, sondern auch im Angriff vernichten können« (SB 1978, S. 13) –, präsentieren die Interviews in »Die Praktiker« nachträgliche Erinnerungen von namenlosen Offizieren und Soldaten an den Winterkrieg in Russland, dessen hier greifbar werdende Schrecken im krassen Gegensatz zum lakonischen Ton der zitierten Aussagen stehen. Die Geschichte vom Obergefreiten Metzger, die in »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird...« (1932) erzählt wird, zielt dagegen auf die subjektive Erlebnisgegenwart eines Soldaten in Stalingrad. Wie die Lesenden erfahren, hat sich Metzger vor den in die Stadt eindringenden russischen Truppen in die Kanalisation geflüchtet, wird dort jedoch »ausgeräuchert« und muss den Gang in die Gefangenenlager im Osten antreten.¹⁴ Im Zusammenspiel der Elemente markiert der Einsatz des Erzählens in dem für Kluge typischen Format des »Lebenslaufes«, begleitet vom Einsatz Präsenz stiftender Bilder (auf die später näher eingegangen wird), einen scharfen Kontrast zur anonymisierenden Tendenz der umgebenden »Dokumente«. Metzger ist die erste konkrete, mit einem Namen, einem rudimentären Schicksal und einem Gesicht versehene Figur, auf die die Lesenden in *Schlachtbeschreibung* stoßen.¹⁵ In dieser Rolle wird er zum Bezugspunkt eines alternativen, »anti-realistischen« Erzählkonzepts, das die Anonymität der Dokumente suspendiert, um zur Essenz einer von der Macht und ihren Protokollen verdrängten individuellen Erfahrung vorzudringen (oder mit Kluge: eine Bewegung der »Phantasie« in Richtung Stalingrad zu ermöglichen). Im Syntagma bildet der Abschnitt damit einen Kulminationspunkt der kritischen Textbewegung. Wie an anderen Stellen auch, hier allerdings besonders eindringlich, zielt Kluge mit »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird...« (1932) auf die Dekonstruktion mythischer Erzählschemata. Die »dreiteilige Plotstruktur« des typischen Heldenepos, bestehend aus der Anbahnung des Kampfes samt Vorstellung der Helden, dem Schlachtgeschehen als solchem und dem Loblied auf die gefallenen oder heim-

14 Vgl. SB 1978, S. 26f.

15 Diese Konkretheit gilt trotz oder gerade wegen der mutmaßlichen Fiktivität der Figur: Anders als die namenlosen Funktionsträger in den Dokumenten, anders aber auch als das authentische historische Personal des Romans, etwa auch schon in der Eingangssequenz »Nachricht«, wird die Metzger-Figur von Kluge mit einem (bruchstückhaften) »Lebenslauf« ausgestattet, der eine Partizipation an der individuellen Erfahrung der Figur seitens der Lesenden überhaupt erst möglich macht. Zu den Kluge'schen »Lebensläufen«, paradigmatisch entfaltet in des Autors gleichnamiger Publikation von 1962, vgl. Zeller, Christoph: Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970, Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 82–133. Außerdem Vogt, Ludgera: »Der montierte Lebenslauf. Soziologische Reflexionen über den Zusammenhang von Kluges »Lebensläufen« und der Form des Biographischen in der Moderne, in: Schulte, Christian (Hg.): Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 2000, S. 139–153.

kehrenden Kämpfer, wird zu Beginn des Buches in ihrer äußerlichen chronologischen Ordnung zwar reproduziert, inhaltlich-konzeptuell jedoch unterwandert.¹⁶ Die in den Kampf ziehenden ›Helden‹ von »Richtlinien für den Winterkrieg« entpuppen sich in der Montage als reine Konstruktionen rassistisch-militärischer Ideologie, denen kein ›realer‹ Mensch entspricht; der in Stalingrad kämpfende ›Held‹ Metzger etwa kämpft gar nicht, sondern sucht nach einem Versteck, um sein Leben zu retten; und die in den Interviews zu Wort kommenden ›Praktiker‹ sprechen eine – im Zusammenhang abgründig wirkende – Sprache der instrumentellen Vernunft, die weder zum Ausdruck der von ihnen erlebten Schrecken noch zur nachträglichen Herstellung eines Heldenmythos taugt. An ihnen mögen die ›realen‹ Spuren martialischer Indoktrination ablesbar sein, gerade deshalb jedoch entbehren ihre Aussagen der Essenz, aus der Erzählungen gemacht sind.

Auf paradigmatischer Ebene sollen hier vor allem zwei Relationen herausgestellt werden. Die erste betrifft die Semantik der Kälte, die in der Kluge-Forschung seit Längerem schon Thema ist. Wie Dietmar Voss betont hat, begreift Kluge Stalingrad als ein »von der Geschichte selbst hervorgetriebenes Symbolfeld der Kälteerziehung«, wobei sich Spuren desselben auf allen Ebenen des Werkes ausmachen ließen.¹⁷ Die Erzählung vom Obergefreiten Metzger deutet Voss in diesem Zusammenhang als konzentrierte Auseinandersetzung Kluges mit den Paradoxien der zivilisatorischen Moderne. Die Figur begeben sich ins symbolische Zentrum der Kälte, nach Stalingrad, weil es ihr dort ›wärmer‹ vorkomme als in den menschenleeren Gebieten ringsum. So heißt es in *Schlachtbeschreibung*:

Dort im Osten saß die Mehrheit. Ihm [Metzger] schien die Richtung Stalingrad ›wärmer‹ als die West-Steppe oder das Flußufer bei Tschernyschewskaja [...]. Der innere Grund, warum ihn die Stellungen der Mehrheit im Osten, in Stalingrad, das er sich als *städtisches Gelände* vorstellte (er war ja nie dort gewesen), d. h. also:

16 Auf die Relevanz des triadischen Strukturmodells mythischen Erzählens für *Schlachtbeschreibung* verweist Kumpfmüller, Michael: Die Schlacht von Stalingrad. Metamorphosen eines deutschen Mythos, München: Wilhelm Fink 1995, S. 68. Die These von Winfried Siebers, dass die »drei Zeitebenen [...] in der literarischen Montage nicht chronologisch fortlaufend, sondern gegeneinander versetzt und sich durchkreuzend angeordnet« seien, trifft auf den Gesamttext sicher zu, nicht aber auf den hier genauer betrachteten Abschnitt, der eben gerade chronologisch angeordnet ist. Siebers, Winfried: »Was zwei Augen nicht sehen können. Wahrnehmungsweisen, Möglichkeitssinn und dokumentarisches Schreiben in Alexander Kluges ›Schlachtbeschreibung««, in: Schulte, Christian (Hg.): Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 2000, S. 155–173, hier S. 159.

17 Voss, Dietmar: »Augen des Lebendigen, tiefgekühlt. Streifzüge durch Alexander Kluges Erzählwerk«, in: Merkur 44 (1990), S. 282–297, hier S. 284f. Zur ›Kälte‹ bei Kluge vgl. auch C. Zeller: Ästhetik des Authentischen, S. 85f.; Streckhardt, Christoph: Kaleidoskop Kluge. Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln, Tübingen: Gunter Narr 2016, S. 102–106.

Grundlage seines (nachträglich betrachtet falschen) Entschlusses datiert nicht vom gleichen Tage. Fest stand nur: er wollte unbedingt *zu den anderen hin*, da wo die waren. (SB 1978, S. 29 [Herv. i. O.]

Laut Voss – und dieser Deutung ist sicher zuzustimmen – zeigt Metzgers Bewegung damit nicht nur, dass die militärische Erziehung zur Kälte (»Richtlinien für den Winterkrieg«!) am angeborenen Wärmebedürfnis des Menschen scheitert. Auch erweise sich, dass im »Innersten der Kälteräume der Moderne« tatsächlich große Hitze herrsche.¹⁸ Auch in Stalingrad lodere »eine Glut vorsprachlicher, intimer Kollektivität, die der Prozeß der industriellen Moderne mit seinen von Menschenmassen überfüllten Großstädten, Fabriken, Kinos und Sportarenen, mit der ungeheuren Entfesselung technologischer, gesellschaftlicher und libidinöser Energieströme [...] unwiderstehlich hervortreibt.«¹⁹ Dass sich Metzger das ihm unbekannt Stalingrad, wie zitiert, als »städtisches Gelände« vorstellt und dass diese Vorstellung in ihm ein Wärmegefühl auslöst, passt in dieses Bild: Die Kälte der modernen Zivilisation und des industrialisierten Krieges sind bei Kluge auf das Wärmebedürfnis des Menschen dialektisch bezogen: Sie stehen als Realität am Ende einer Kette »katastrophaler« zivilisatorischer Entfremdungsprozesse, resultieren im Kern jedoch – tragischerweise – aus dem »antirealistischen« Konglomerat der menschlichen Wünsche, Hoffnungen und Bedürfnisse.²⁰

Die zweite paradigmatische Relation schließt hier direkt an. Zwischen die beiden Teile der Erzählung vom Obergefreiten Metzger fügt Kluge einen in Anführungszeichen gesetzten Satz ein, der den Blick des Lesenden auf die historischen Entstehungsbedingungen von Stalingrad lenkt: »Die Ursachen liegen 72 Tage oder 800 Jahre zurück.« (SB 1978, S. 29). Dieser Satz greift zitathaft einen Diskurs auf, der in Schlüsselpassagen der Neufassung von 1978 eine wichtige Rolle spielt. Gleich eingangs des Buches, nämlich im neu hinzugefügten Abschnitt »Nachricht«, findet sich eine Reflexion auf die doppelte Motivation des historischen Geschehens. Wer sich frage, wieso hunderttausende Männer »an ein Fluß-

18 D. Voss: »Augen des Lebendigen, tiefgekühlt«, S. 285.

19 Ebd.

20 Auf dieser Kluge'schen Variante einer »Dialektik der Aufklärung« basiert anscheinend das gesamte kritische Geschichtsprogramm des Buches. Theoretisch entfaltet hat Kluge es zeitlich parallel in seiner mit Oskar Negt verfassten Abhandlung *Geschichte und Eigensinn* (erstmalig 1981). Hier wird die deutsche Geschichte als Produkt der »toten Geschlechter« beschrieben, die eine von ihnen nicht intendierte katastrophale Realität hervorgebracht hätten. Würde man diese Geschlechter nach den Ergebnissen ihres Tuns befragen, so »ergäbe sich eine eindeutige Antwort: Es ist unmöglich, sich mit den Resultaten zu identifizieren. Die Antwort heißt: ›So haben wir das alles nicht gewollt.« (Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, Bd. II: *Geschichte und Eigensinn*, München: Zweitausendeins 2001, S. 500f.

ufer, an dem keiner dieser Menschen irgend etwas zu suchen hatte« (SB 1978, S. 8), gezogen seien, müsse bei der Suche nach einer Antwort zwischen kollektiven und individuellen Ursachen unterscheiden. Auf der sozialen Makroebene, so Kluge, seien es »Arbeitskraft, Hoffnungen, Vertrauen, der unabweisbare Wille, in der Nähe des Realitätssinns zu bleiben – einmal durch die Mangel von 800 Jahren Vorgeschichte gedreht –, vor allem: in Gesellschaft zu verharren, der die 300000 Mann auf die Märsche in die Steppen Südrusslands« geführt habe (ebd.). Von diesem seit dem Mittelalter laufenden Prozess des »quasi fabrikmäßig« »Aufbaus eines Unglücks« (ebd.) müsse die individuelle Geschichte – im Fall Metzgers: die »72 Tage« zwischen der Entscheidung, in den Kessel zu gehen, und der Gefangennahme – allerdings als etwas schlechthin Inkommensurables abgehoben werden: »Die menschlichen Reaktionen darauf [auf den organisatorischen Aufbau eines Unglücks, S. Z.] bleiben privat. Sie addieren sich nicht fabrikmäßig.« (Ebd.) Die Relevanz dieser Unterscheidung für die Neufassung von *Schlachtbeschreibung* geht aus dem Material klar hervor. Sie erweist sich dort, wo Kluge die Schicht der kollektivierenden Dokumente durchbricht, um individuelle »Lebensläufe« zu präsentieren. Und dies ist natürlich nicht nur im hier besprochenen Abschnitt der Fall. Ein konzeptuelles Parallelstück zur Metzger-Passage liegt etwa in der Erzählung vom Obergefreiten Wieland vor, die sich im letzten Drittel des Buches findet.²¹ Eingelassen ist diese Erzählung in den größeren Abschnitt »Die Wünsche ... sind um 1200 etwas sehr Einfaches«, der die ideologischen und materiellen Asymmetrien in der deutschen Geschichte von Barbarossa bis Hitler analytisch zu durchdringen versucht und dabei auf ein Verfahren der Text-Bild-Montage setzt, das an die Ästhetik von »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« erkennbar anschließt.²² Wer dem Netz paradigmatischer Beziehungen weiter fol-

21 Auch das »aktuelle« Schicksal des Obergefreiten Wieland in Stalingrad wird dabei mit einer historischen Tiefenperspektive überblendet. In der Bewegung der Figur nach Stalingrad, die in diesem Fall eine Bewegung in den Tod bedeutet, manifestiere sich das Handeln, Denken, Wissen und Fühlen seiner Vorfahren seit dem 16. Jahrhundert. Vgl. SB 1978, S. 301f. Die Parallele zwischen Metzger und Wieland wird in Kluges filmischem Werk der späten 1970er Jahre weiter ausgezogen. Im 1979 erschienenen Film *Die Patriotin* meldet sich das herausgesprengte Knie Wielands als autonome Erzählinstanz, die sich über das Gebot des Schweigens und Vergessens emanzipatorisch hinwegsetzt. Vgl. dazu S. Carp: *Kriegsgeschichten*, S. 51–54.

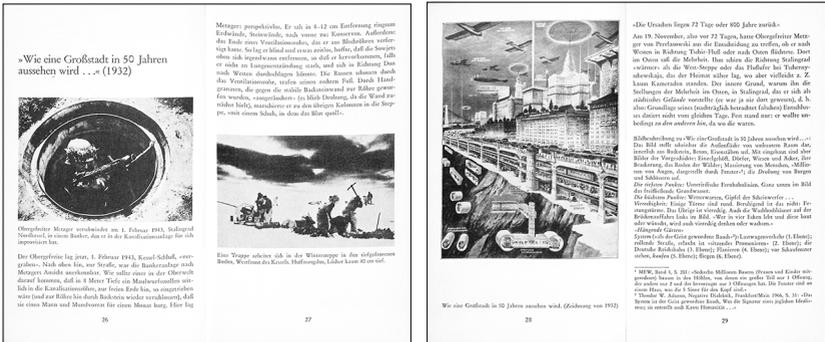
22 Bei dieser Gelegenheit gibt der Text Auskunft über die Herkunft des kritischen Geschichtsdiskurses aus dem Dunstkreis des Frankfurter Instituts für Sozialforschung. Dabei geht es allerdings nicht (explizit) um Adorno und Horkheimer, sondern um eines der heute eher vergessenen Gründungsmitglieder des Instituts: Karl Korsch (1886–1961). Schon beim Titel des Abschnitts handelt es sich um ein Korsch-Zitat, es folgen weitere Zitate im Text und im fünften Unterabschnitt wird Korsch selbst zur Figur, deren Ringen um eine Erklärung für den Blitzkrieg als Aspekt ihres intellektuellen »Lebenslaufes« dargestellt wird. Diesen und andere Korsch-Bezüge bei Kluge einmal systematisch zu untersuchen, wäre ein lohnenswertes Unterfangen, dem sich die Forschung in Zukunft widmen sollte.

gen wollte, müsste unter anderem also an dieser Stelle weiterlesen. Das kann hier allerdings nicht geschehen. Stattdessen soll sich der Fokus nun auf die Analyse der medialen Struktur des ausgewählten Abschnitts richten.

3. Das Foto vom Obergreiften Metzger

Die von Kluge im Abschnitt verfolgte Strategie der De- und Rekontextualisierung von Text und Bild zielt auf das kritische Aufbrechen dessen, was man als dokumentarischen Zugriff auf die Geschichte bezeichnen könnte. Dies zeigt sich paradigmatisch gleich zu Beginn, wenn der Titel des Abschnitts »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932) vom Bild, auf das er referiert, räumlich so abgerückt wird, dass es eines Umblätterns bedarf, um die Relation überhaupt herzustellen (vgl. Abb. 1 u. 2).

Abbildung 1 und 2: Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, München: Goldmann, 1978, S. 26–29.



Scheint die deiktische Funktion des Titels damit von vornherein gestört, so ist es gerade diese Störung, die die Potenziale einer »gegen den Strich« (SB 2000, S. 511) verfahrenen kritischen Deutung freisetzt. Das Bild des aus einem Stalingrader Gully hervorlugenden Obergreiften Metzger, das im quasi-emblematischen Aufbau der Buchseite²³ als Supplement des umseitig präsentierten futuristischen Stadt-Entwurfes fungiert, fordert den Lesenden heraus, die im Foto (vermeintlich) abgebildete Kriegsrealität zum utopischen ›Antirealismus‹ der Vedute ins

23 In der Fassung der *Chronik der Gefühle* tritt das emblematische Moment dabei noch deutlicher hervor. Hier wird der Titel zentriert über das Foto gesetzt und dessen Schriftgröße reduziert, was den Eindruck einer Zusammengehörigkeit der beiden Elemente (als Motto und Pictura) verstärkt.

Verhältnis zu setzen – was im Fall einer am theoretischen Überbau des Textes orientierten Lektüre geradezu zwangsläufig auf die Annahme einer dialektischen Beziehung zwischen den Elementen hinausläuft. Wie sieht diese Dialektik aus bzw. welche kritischen Perspektiven ergeben sich aus ihr?

Auf einer ersten Ebene spielt der Text – durch das Einmontieren des Metzger-Fotos in den vom Titel deiktisch eröffneten visuellen Erwartungsraum (»Wie eine Großstadt [...] aussehen wird ...«) – die Spannung aus zwischen dem utopischen Projekt der Moderne vor 1933 (vgl. die ausdrückliche Datierung der Zeichnung auf 1932) und der wenige Jahre später eintretenden Geschichtskatastrophe des Zweiten Weltkriegs. Dass Metzger sich im urbanen Raum bewegt – und, wie schon zitiert, stellt er sich Stalingrad vor seiner Ankunft »als *städtisches Gelände*« (SB 1978, S. 29) vor –, spielt in der Relation der visuellen Supplemente dabei eine wichtige Rolle: Als in den Katakomben der Stadt operierender Agent des Krieges – Subjekt und Objekt der Gewalt – wird der Obergefreite selbst bzw. wird sein Bild zur Chiffre für das Prinzip der Barbarei, das aus dem zivilisatorischen Aufschwung der Moderne heraus geboren wird.²⁴ Oder anders gesagt: Auch Metzger trägt den utopischen Geist der urbanen Moderne in sich, findet in der Realität von Stalingrad allerdings einen feindseligen, von tödlicher Gewalt geprägten Raum vor, den er mit seiner von »antirealistischen« Impulsen getriebenen »Arbeit« als Soldat selbst mitproduziert hat.

Auf einer zweiten Ebene bezieht der Text in seine dialektische Bewegung auch die Gegenwart den Lesenden mit ein. Eine einfache Rechnung ergibt, dass laut der Prognose des Titels die Großstadt der Zukunft ihre im Bild gezeigte Gestalt im Jahr 1982 erlangt haben soll. Aus der Sicht der Erstlesenden der 1978er Neufassung ergibt sich damit zum einen die Gelegenheit eines Abgleiches der Stadt-Utopie von 1932 mit dem aktuellen Zustand bundesdeutscher Städte, zumal Frankfurts im Übergang zum Wolkenkratzerzeitalter.²⁵ Zum anderen entfaltet das visuelle Supplement der futuristischen Zeichnung, das Foto des Obergefreiten Metzger, in diesem Zusammenhang eine überaus bedrohliche Wirkung. Es gehört zu den

24 Als bewaffneter, gleichwohl nach Schutz suchender Soldat und Mensch verkörpert Metzger beide Seiten der komplexen Dialektik des Krieges. In *Geschichte und Eigensinn* legen Negt und Kluge für den »Real-Begriff« des Krieges fest, dass er aus verschiedenen Begriffsteilen bestehe, die »miteinander arbeiten oder kämpfen«. »Der Begriffsteil ›Ich will überleben‹ von Kellerinsassen während eines Luftangriffs und der Begriffsteil ›Die Stadt ausradieren, den Job korrekt ausführen‹ bilden *eine* Situation, *einen* Erfahrungsgehalt.« Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Der unterschätzte Mensch*, Bd. II: *Geschichte und Eigensinn*, S. 97 (im Original mit Fettdruck statt Kursivsetzung).

25 Auf die Architektur Frankfurts konzentriert sich Kluge im Ende der 1970er Jahre entstehenden Film *Die Patriotin*, wenn er dort in einer langen Sequenz – musikalisch unterlegt von Jean Sibelius' *Schwan von Tuonela* – die Fassaden der innerstädtischen Einkaufszentren und Bürotürme abfilmt.

die Neubearbeitung des Buches prägenden geschichtsphilosophischen Überzeugungen des Autors, dass die dialektische Bewegung der ›deutschen‹ Moderne in Stalingrad 1943 nicht ihr Ende gefunden hat, sondern dass sie sich bis in die bundesrepublikanische Gegenwart und Zukunft fortsetzt.²⁶ Aus diesem Grund fügt Kluge der Neufassung von 1978 Abschnitte hinzu, in denen es etwa um den mit nuklearen Mitteln geführten Kalten Krieg²⁷, um den Geschichtsdiskurs in bundesdeutschen Schulen und Hochschulen²⁸ oder auch um den sogenannten ›deutschen Herbst‹ von 1977 geht.²⁹ Vor diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund erhält auch der qua Montage bewerkstelligte Vorgriff auf einen neuerlichen Krieg im urbanen Raum einen nennenswerten Grad an Konkretheit, der etwaige Sicherheits- oder Nichtbetroffenheitsgefühle des bundesrepublikanischen Publikums kritisch in Frage stellt: Wer den Windungen der Kluge'schen Dialektik bis zu diesem Punkt folgt, setzt seinen Fuß möglicherweise nicht mehr auf einen Gully, ohne dabei an den Abgrund von Angst, Schmerz und kriegerischer Gewalt zu denken, der ›unterhalb‹ der zivilisatorischen Oberfläche der Stadt lauert.

Bestimmt auf diese Weise die Montage den Umgang der Lesenden mit dem Metzger-Foto als ›Dokument‹, so ist es im emblematischen Binnenverhältnis der Elemente letztlich die Subscriptio, die die Bedeutung des Fotos diskursiv festzuschreiben scheint. Wie die Forschung festgestellt hat, setzt Kluge bei der narrativen Semantisierung der Fotografie auf die allgemeine Lesekonvention, die im Fall dokumentarischer Texte (Geschichtsbücher, Zeitungen etc.) prinzipiell von einer semiotischen Zusammengehörigkeit von Bild und darunter stehendem Text ausgeht. Wenn der aus einem Gully hervorschauende Soldat in der Bildunterschrift als »Obergefreiter Metzger« identifiziert wird, wenn dem abgebildeten Ereignis zudem ein genaues Datum und ein genauer Ort zugewiesen wird (»am 1. Februar 1943, Stalingrad Nordkessel«) und wenn diese Informationen in der Fassung der *Chronik der Gefühle* schließlich durch die Abkürzung »Abb.« indexikalisch unmissverständlich auf das Foto bezogen werden (SB 2000, S. 527), dann »sehen wir in dem abgebildeten Soldaten nun den Obergefreiten zur angegebenen Zeit am angegebenen Ort«.³⁰ Der Bruch mit der dokumentarischen Konvention entsteht

26 Zu dieser Aktualisierungstendenz vgl. S. Carp: *Kriegsgeschichten*, S. 130–135.

27 Vgl. den Abschnitt »Die Heimat haben wir schon in Stalingrad verloren«, in den ein Textsegment aus dem 1973 erschienenen Buch *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* einmontiert ist (SB 1978, S. 262–280).

28 Vgl. den Abschnitt »Der Bau von Begriffshütten«, in dem unter anderem die aus dem Film *Die Patriotin* bekannte fiktive Geschichtslehrerin Gabi Teichert auftritt (SB 1978, S. 292–296).

29 Vgl. den Abschnitt »Stalingrad als Nachricht« (SB 1978, S. 297–299).

30 So Weidauer, Friedemann J.: *Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss*, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1994, S. 106. Zum Text-Bild-Verhältnis an dieser Stelle vgl. auch Visch, Marijke: »Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand

an dieser Stelle also nicht auf formaler Ebene. Dass er trotzdem vorhanden ist, erkennt der/die Lesende erst auf den zweiten Blick, nämlich durch aufmerksame Textarbeit. Wie dem Bericht von Metzgers Verschwinden im Kanalisationsschacht entnommen werden kann, ist der Obergefreite bei dieser Aktion, wie auch schon zuvor in der Steppe vor Stalingrad, ganz allein (daher auch die Sehnsucht nach einer Rückkehr in die Gemeinschaft): Sein Unterschlupf, so heißt es im Text, bietet Raum nur für »einen Mann«, und auch bei der improvisierten Erschließung desselben arbeitet Metzger ganz »für sich« (SB 1978, S. 26). Kann nach der Lektüre mithin ausgeschlossen werden, dass es sich bei dem auf dem Foto festgehaltenen Geschehen tatsächlich um den Moment von Metzgers Abtauchen im Gully handelt – es widerspricht geradewegs den Informationen des Textes, anzunehmen, dass »einer zum Festhalten dieser [...] Episode mit der Kamera bereit stand« –,³¹ so wirft dies Fragen nach dem Authentizitätsstatus des Fotos auf. Je nach Einstellung der Lektüre können diese Fragen auf abstrakter Ebene angesiedelt sein: Was geschieht mit einer fotografischen Abbildung im Text, wenn der materiell, medial und diskursiv produzierte dokumentarische Authentifizierungsautomatismus gestört ist? Verliert das Foto seine dokumentarische Funktion ganz – etwa weil wir es als Täuschung erkennen und aus unserem auf ›Wahrheit‹ ausgerichteten Textzugang ausschließen – oder transformiert diese sich nur – etwa weil wir erkennen, dass hier ein deutscher Soldat des Zweiten Weltkriegs in einer vergleichbaren Situation abgebildet ist, dass das Bild also *etwas* zeigt, das mit dem erzählten Geschehen zu tun hat? Oder: Haben die Lesenden eines avantgardistisch-experimentell gestalteten Textes überhaupt den Anspruch, auf epistemisch belastbare ›Dokumente‹ zu stoßen? Geht es ihnen nicht von vornherein vielmehr um das vom Autor inszenierte Spiel mit den materiellen, medialen und diskursiven Produktionsmechanismen dokumentarischer ›Wahrheit‹?

Auf einer eher konkreten Ebene sind dagegen die Fragen angesiedelt, die die Bedeutung der medialen Konstellation für die Erzählung vom Obergefreiten Metzger betreffen. Die Tatsache, dass das Foto die Anwesenheit eines intradiegetischen Beobachters – nämlich des Fotografen – suggeriert, während die Erzählung diese bestreitet, hat Einfluss auf unsere Wahrnehmung der geschilderten Situation. Durch die Betrachtung des abgebildeten Soldaten, den wir laut Bildunterschrift für Metzger halten sollen, wird uns nicht nur klar, dass fotografische Dokumentation etwas mit Präsenz zu tun hat, sondern es wird uns auch das Paradox bewusst, dass diese Art von Dokumentation in einer Situation totaler existenzieller Vereinzelung nicht (oder zumindest *so* nicht) vorkommen kann. Für die über das Bild vermittelte ›Nähe‹ des Lesenden zum Obergefreiten heißt

von Alexander Kluges ›Schlachtbeschreibung«, in: T. Böhm-Christl: Alexander Kluge (Materialien), S. 40.

31 F.J. Weidauer: Widerstand und Konformismus, S. 106f.

das, dass diese sich in der Lektüre gewissermaßen selbst dekonstruiert. Wenn das Foto im intermedialen Zusammenhang zur Bildung jenes im Nachwort erwähnten fiktionalen Gitters beiträgt, »an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann, wenn sie sich in Richtung Stalingrad bewegt« (SB 1978, S. 368), so eben nur unter der Voraussetzung, dass die Lesenden zugleich auch Einsicht in die Unmöglichkeit erhalten, diesen Ort und seine (mehr oder weniger) vergessenen Menschen auf medialem Wege *tatsächlich* zu erreichen. Auch an dieser Stelle gilt damit, was im späteren Abschnitt »Stalingrad als Nachricht« einigermaßen apodiktisch festgestellt wird: »Es gibt keinen einzigen Menschen in Deutschland, der so fühlt, sieht oder denkt wie irgendeiner der Beteiligten 1942.« (SB 1978, S. 298, i. O. fettgedruckt).

4. Das wandernde Bild: Soldaten in der Wintersteppe

Beim Vergleich der Fassungen von *Schlachtbeschreibung* fällt auf, dass sich die Aufteilung von Text und Bildern in der jüngsten Ausgabe verändert hat. In der Version der *Chronik der Gefühle* nämlich umfasst der Abschnitt »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932) durch den Wechsel vom kleineren Taschenbuchformat ins größere DIN-A5-Format insgesamt nicht mehr fünf, sondern nur noch drei Seiten. Dadurch kommt es zu einer Verschiebung der Haupttextsegmente, die in der *Chronik* nun nicht mehr auf vier, sondern auf zwei Seiten verteilt sind und dabei die anachronische Zweiteilung der Erzählung (Metzger in Stalingrad/Metzgers Weg nach Stalingrad) grafisch unterstreichen. Größeren Einfluss auf die intermediale Struktur des Abschnitts hat allerdings ein anderer Effekt, nämlich der ›Seitensprung‹ des Fotos von den Soldaten in der Wintersteppe. Ist dieses in den Ausgaben nach 1978 dem Textsegment auf der ersten Doppelseite zugeordnet bzw. bildet dessen Abschluss, so rückt es in der Fassung der *Chronik der Gefühle* umseitig in eine Art Bildsäule ein, um dort seine neue Position lotrecht über der futuristischen Stadt-Ansicht einzunehmen.

Was macht das mit dem Text bzw. der leser_innenseitigen Wahrnehmung desselben? Zunächst ist festzustellen, dass Kluge mit der Verschiebung des Bildes eine ästhetisch relativ spannungsarme Montagekonstruktion auflöst, um sie in eine tendenziell spannungsreichere zu überführen. In der 1978er Fassung bilden auf der ersten Doppelseite zwei fotografische Abbildungen von (angeblichen) Stalingrad-Ereignissen einen homogenen Rahmen für den Text, während auf der zweiten Doppelseite mit der Vedute ein gezeichnetes Bild, das nicht Stalingrad zeigt, seinen eigenen Raum erhält. Indem in der *Chronik* nun das Foto der Soldaten in der Wintersteppe mit der futuristischen Zeichnung zu einem grafischen Komplex verbunden wird, entstehen formale wie inhaltliche Irritationspotenziale, die – einmal mehr – zur Herstellung dialektischer Relationen auffordern.

schied zwischen dem menschengemachten Unterschlupf Metzgers und der Unbarmherzigkeit des russischen Winters herausgestellt: »Die Kanalisationsröhre (Arbeitskraft von Menschen und Gottseidank nicht: gefrorene Steppe) hatte [...] 5 Stockwerke« (SB 1978, S. 30). Es mögen hier die semantischen Gehalte bereits vorhanden sein, die über mehrere intellektuelle Windungen zu jener paradoxen Konstruktion führen, die unter dem Stichwort der ›eiskalten Gluthitze‹ moderner Zivilisation oben bereits angesprochen wurde. Tatsächlich evident wird die dialektische Anlage der Bilder jedoch erst durch die Re-Montage in der *Chronik*. Indem es in der Bildsäule dort nun so aussieht, als würden die Landser mit ihrer mühevollen Arbeit in die ›antirealistische‹ Wirklichkeit der utopischen Stadt vordringen wollen – ein Unterfangen, das in der die Bilder trennenden Textbarriere lakonisch als ›hoffnungslos‹ (SB 2000, S. 528) eingestuft wird –, entsteht eine zirkuläre Bewegung, in der die elementaren Antriebe und katastrophalen Folgen menschlichen Strebens nach Schutz und Wärme (einmal mehr) kritisch exponiert werden. Wie die heiß-kalten Wirklichkeiten des Krieges und der modernen Zivilisation entstehen – nämlich aus den Hoffnungen, Sehnsüchten und Bedürfnissen des von der Natur und von seinesgleichen bedrohten Menschen –, kann durch die Verschiebung des Bildes ›auf einen Blick‹ gesehen werden.

5. In der Röhre: Metzger und die Stadt der Zukunft (Chlebnikov)

Auf der die futuristische Zeichnung enthaltenden Doppelseite werden die Lesenden mit einer Parallelsetzung vertikaler Bild- und Textarchitekturen konfrontiert, deren konzeptueller Charakter leicht zu erkennen ist. Auf der linken Buchseite findet sich die ›Bildsäule‹ mit dem Foto der Soldaten in der Wintersteppe und der Stadtansicht, unterbrochen von der Bildunterschrift zum oberen Bild (als ›Barriere‹). Auf der rechten Buchseite präsentiert Kluge einen dreigliedrigen Textaufbau, der aus dem zweiten Teil von Metzgers Stalingrad-Geschichte (erste Ebene in der Schriftgröße des Haupttextes), der Bildbeschreibung zur futuristischen Zeichnung (zweite Ebene in kleinerer Schriftgröße) und den Fußnoten zur Bildbeschreibung (dritte Ebene in der Schriftgröße der zweiten Ebene, aber eingerückt und mit Fußnotenzeichen versehen) besteht. Betont wird die strukturelle Zusammengehörigkeit der montierten Elemente dabei noch dadurch, dass die den größeren Teil der ›Bildsäule‹ einnehmende futuristische Zeichnung selbst wiederum verschiedene Ebenen der ›Stadt der Zukunft‹ zeigt (und teilweise auch beschriftet), worauf der beschreibende Text auf der rechten Seite mit einer durch Zeilenumbrüche hervorgehobenen Auffächerung verschiedener Bildaspekte (u. a. »Die tiefsten Punkte«, »Die höchsten Punkte«, »Viereckigkeit«, »Hängende Gärten«, »System«) reagiert. Durch dieses Zusammenspiel zwischen der stark detaillierenden Architekturphantasie und der dichten, mehrstöckigen Schriftbildlichkeit

des Textes wird die Bereitschaft die Lesenden zur Analogienbildung angeregt und entsteht eine komplexe materiell-formale Codierung der Buchseiten, die weitergehende Deutungsbemühungen herausfordert.

Dabei erscheint es thematisch naheliegend, bei der Analogie von Text- und Stadtarchitektur anzusetzen. Wie es in der Bildbeschreibung mit Blick auf die Geschichte Metzgers heißt, stellt der Unterschlupf des Obergefreiten in der Kanalisation Stalingrads eine Art ruiniertes Miniaturmodell für die aus mehreren Ebenen bestehende, von röhrenartigen Strukturen durchzogene Stadt dar: »Die Kanalisationsröhre [...] hatte, mit viel Phantasie konnte man das sagen, 5 Stockwerke, von denen jeweils Unterröhren abzweigten. Minimalisiert war es ein Rest Stadt.« (SB 2000, S. 529) Ähnlich, jedoch um einiges genauer, wird die unterirdische Position Metzgers zuvor bereits im Haupttext beschrieben, wobei auch dort die Röhre als dominantes Architekturmerkmal in den Vordergrund der Beschreibung rückt:

Wie sollte einer in der Oberwelt darauf kommen, daß in 8 Meter Tiefe ein Maulwurfsstollen seitlich in die Kanalisationsröhre, zur freien Erde hin, so eingetrieben wäre (und zur Röhre hin durch Backstein wieder verschlossen), daß sie einen Mann und Mundvorrat für einen Monat barg. Hier lag Metzger: perspektivlos. Er sah in 8–12 cm Entfernung ringsum Erdwände, Steinwände, nach vorne zu: Konserven. Außerdem: das Ende des Ventilationsrohrs, das er aus Blechröhren verfertigt hatte. So lag er blind und etwas zeitlos [...]. (SB 2000, S. 527)

Das Motiv der Röhre tritt hier sicher nicht zufällig in den Vordergrund. Seit den späten 1960er Jahren kommt es im deutschsprachigen Raum zu einer (Wieder-) Entdeckung des russischen Futuristen Velimir Chlebnikov, in dessen Werk die »truby« (Röhren) als mythopoetische Chiffren für die Ästhetik industrieller Gebäude (Fabrikschlote), für den Aufbau des menschlichen Körpers, aber auch für die Möglichkeit einer elementaren Sprache und Dichtung stehen.³⁴ Es liegt nahe, Kluges Text, der just an dieser Stelle Russland, Futurismus und Röhren zusammenbringt, als versteckte intertextuelle Auseinandersetzung mit Chlebnikov zu lesen – was die Deutungsspielräume um eine literaturgeschichtlich einschlägige Facette erweitert. Dabei kommt zumal Chlebnikovs von Architekturfantasien

34 Vgl. Hansen-Löve, Aage: »Metamorphosen der »truba« in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs«, in: Johannes Holthusen et al. (Hg.), Velimir Chlebnikov 1885–1985, München: Sagner 1986, S. 71–105. Kristallisationspunkt für die Chlebnikov-Renaissance im deutschsprachigen Raum ist die 1972 erschienene, von Peter Urban besorgte deutschsprachige Ausgabe seiner Werke, die als solche übrigens ein hochinteressantes literarisches Projekt darstellt. Durch die Mitarbeit von Autor_innen wie H. C. Artmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Oskar Pastior oder Gerhard Rühm entsteht ein vielschichtiges, kreatives Übersetzungswerk, das auf die eigenen Dichtungen der Übersetzer_innen in vielfacher Weise ausstrahlen scheint (was es freilich erst noch zu erforschen gälte).

wimmelnder Text *Wir und die Häuser* (1914/15) in den Blick. Zahlreiche der Konzepte Kluges finden sich hier vorgeprägt, wie eben das der Röhren, die auch bei Kluge Organisches mit Unorganischem zu verknüpfen scheinen (nämlich über die biologischen Grundfunktionen des Atmens und der Speise). Die Chlebnikov'sche Fantasie eines zivilisatorischen »Übergang[s] aus einer Ordnung der Natur in eine andere« – nämlich aus dem Wald in die Stadt (»Die Stadt selbst wird zum ersten, noch schülerhaften Versuch einer Übungspflanze höherer Ordnung.«) – wird in *Schlachtbeschreibung* dabei jedoch zweifellos desillusioniert.³⁵ Der »Rest Stadt«, in den Metzgers Körper »eingebaut« ist, öffnet keine neuen Dimensionen menschlicher Existenz, sondern bedroht diese vielmehr. Just durch die Ventilationsröhre, die Metzger als künstlichen »Atemweg« ins Freie konstruiert hat, fliegen die russischen Kugeln, die seinen rechten Fuß verletzen. Durch die anschließend in die Kanalisationsröhre geworfenen Granaten wird die Situation des Obergefreiten schließlich so unerträglich, dass er kapituliert und sich in Gefangenschaft ergibt.

Wie an dieser Beobachtung schon ablesbar wird, steht die Rezeption Chlebnikovs bei Kluge im Zeichen der Ernüchterung. Der Vorgang des produktiven Weiterschreibens am futuristischen Text geht von dessen unkonventionellen, experimentellen Wahrnehmungsweisen von Zeit und Raum, (Bau-)Kunst und Literatur aus, vergisst jedoch nicht, die entfalteten utopischen Gehalte kritisch in den Prozess der Moderne einzuordnen. Wie in einer Art retrospektiver Bestandsaufnahme prüft Kluges Text die Ansätze Chlebnikovs auf analytische und ästhetische Gültigkeit. Große Nähe entsteht dabei zumal dort, wo schon Chlebnikov die Lage des Menschen in den klaustrophobisch verengten Räumen der modernen (aber noch nicht futuristischen) Städte kritisiert. Durch die Habgier der Hausbesitzer sei das ursprünglich für die freie Fläche entwickelte Konzept des Schlosses in den Stadtraum übertragen worden, wo es den Menschen zu einem Leben in Gefangenschaft verdammt:

Das Mietshaus von heute (Kunst der Verschwindler) erwuchs aus dem Schloß; aber die Schlösser lebten für sich allein, umgeben von Luft [...]! Hier jedoch, von gemeinsamen Mauern plattgequetscht, stehlen sie einander den Ausblick und sind in das Mischmasch einer Straße gepreßt [...]! [...] Nur wenigen ist bisher aufgefallen, daß die Überlassung der Straßen an die Habgier und das Recht, sie Häuser bauen zu lassen, bedeuten, sein Leben schuldlos in Einzelhaft zu verbringen; das düstere Leben im Innern einer Mietskaserne unterscheidet sich nur unwesentlich von einem Leben in Einzelhaft [...].³⁶

35 Chlebnikov, Velimir: »Wir und die Häuser. Wir und die Straßenbauer«, in: Ders., Werke, Bd. 2: Prosa Schriften Briefe, hg. v. Peter Urban, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1972, S. 233–242, hier S. 236.

36 Ebd., S. 235f.

Es fällt beim Vergleich der Texte nicht schwer, diese Bilder und Denkfiguren im Metzger-Abschnitt von *Schlachtbeschreibung* wiederzufinden. So wird mit Blick auf Chlebnikov deutlich, dass Metzgers Vegetieren im Schacht gewissermaßen nur eine Variante des erniedrigenden Daseins ist, das der Obergefreite als (mutmaßlich) besitzloser Stadt-Bewohner in der Heimat führt; wenn Metzger, wie zitiert, »perspektivlos« in seinem fünfstöckig überbauten Loch »einsitzt« (SB 2000, S. 529) und dort den Kontakt zu Raum und Zeit verliert (»So lag er blind und etwas zeitlos [...]«), dann geht es ihm nicht anders als dem von den Hausbesitzern in Einzelhaft genommenen Mieter Chlebnikovs – und möglicherweise, so die ideologiekritische Projektion des Textes, auch nicht anders als den Bewohner_innen bundesrepublikanischer Mietskasernen, die auch 50 Jahre nach 1932 (bzw. etwa 65 Jahre nach *Wir und die Häuser*) noch Opfer der »Habgier« (Chlebnikov) von Hausbesitzern werden.

Eine zweite Erkenntnis aus dem intertextuellen Vergleich ist, dass auch die von Kluge in der Bildbeschreibung entfaltete historische Genealogie menschlichen Bauens bereits bei Chlebnikov entwickelt ist. Was beim russischen Futuristen dabei allerdings auf die These beschränkt bleibt, dass die Mietskasernen aus den Schlössern erwachsen seien (ohne den Menschen denselben Raum zu bieten), wird bei Kluge zu einem umfassenden Geschichtsprogramm ausgebaut. Gleich eingangs der zweiten Textebene werden die Lesenden dazu animiert, die dargestellte Stadt nicht nur für sich zu sehen, sondern ihre Genese im Bild gleichsam »mitzulesen«:

Mit eingebaut [in die Zeichnung, S. Z.] sind aber Bilder der Vorgeschichte: Einzelgehöft, Dörfer, Wiesen und Äcker, ihre Beackerung, das Roden der Wälder; Massierung von Menschen, »Millionen von Augen, dargestellt durch Fenster«, die *Drohung* von Burgen und Schlössern usf. (SB 2000, S. 529 [Herv. i. O.]

Das Wissen um die dialektische Verfasstheit menschlicher Zivilisation mögen die Lesenden an dieser Stelle bereits haben – dennoch legt die Bildbeschreibung auf das Aufzeigen der ideologiekritischen Verfahren einen solchen Wert, dass der Text insgesamt den Eindruck einer denkmethodischen Anleitung erzeugt. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die auf die Ausführungen bezogenen Fußnoten, in denen Kluge zwei einschlägige Philosophen – nämlich Marx und Adorno – als Gewährsleute für den Diskurs heranzieht. Da diese Fußnoten die dritte Textebene eröffnen und damit nicht nur für den intellektuellen Gehalt, sondern auch für die Textarchitektur relevant sind, sei der Blick kurz auf diese textuellen »Unterkellerungen« des Abschnitts gerichtet.

Die erste Fußnote bezieht sich auf das Marx-Zitat in dem oben zitierten Abschnitt (»Millionen von Augen, dargestellt durch Fenster«). Es enthält die Idee eines metonymischen Verhältnisses von menschlicher Sinnlichkeit und der Bau-

weise von Häusern und trägt damit zum genealogischen Architekturdiskurs bei, der in der Bildbeschreibung entfaltet wird.³⁷ Um es genauer zu sagen, präsentiert Kluges Text hier wohl den ideologiekritischen ›Urtext‹ dieses Diskurses, wodurch das Prinzip der Genealogie von der Gegenstands-, auf die Beschreibungsebene verschoben wird: Auch hinsichtlich des in ihr vorgeführten aktuellen Denkens sucht die Bildbeschreibung nach den von den Lesenden ›mitzulesenden‹ textgenealogischen Linien, die in diesem Fall über den russischen Futurismus hinaus auf die Philosophie Karl Marx' deuten.

Die zweite Fußnote weist ein Adorno-Zitat nach, das den Begriff des Systems betrifft: »System (als der Geist gewordene Bauch) [...]« (SB 2000, S. 529 [Herv. i. O.]³⁸ Hierbei handelt es sich um einen Teilsatz aus Adornos *Negativer Dialektik* (1966), einem Kardinalwerk der Kritischen Theorie mithin, der in der Genealogie des Kluge'schen Textes schon deshalb nicht fehlen darf, weil Adorno hier die für das ›gegen-dokumentarische‹ Verfahren von *Schlachtbeschreibung* höchst relevante These von der Nicht-Identität von Sache und Begriff verhandelt.³⁹ Für das Beispiel des Terminus ›System‹ heißt das konkret, dass Adorno diesen aus der einseitigen Identifizierung mit der Vernunft herauslöst, um auf die (verdrängten) affektiven Potenziale von Systembildungen hinzuweisen. Dass dies für die künstlerische Arbeit Kluges im Grenzbereich der Dialektik von ›antirealistischen‹ Affektenergien und ›kalter‹ Tatsachenrealität von größter Bedeutung ist, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden. Die Bildbeschreibung selbst gibt das beste Beispiel, wie in *Schlachtbeschreibung* das Andere, Verdrängte der Rationalisierungsprozesse der Moderne analytisch herausgearbeitet werden soll – und zwar ohne in der Montage dabei den Anspruch zu erheben, dem System eine Art Gegen-System entgegenzustellen, das den Fehler der ›totalen‹ Rationalisierung der Wirklichkeit nur wiederholen würde.

Dies führt zum Aspekt der Textarchitektur (und damit schließlich zurück zu Chlebnikov). Denn natürlich stellt sich die Frage, welche Funktion die Parallelsetzung der vertikalen, mehrstufigen Stadtarchitektur mit dem vertikalen,

37 In der Fußnote wird das Zitat, das aus Marx' *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852) stammt, im Zusammenhang angegeben: »Sechzehn Millionen Bauern (Frauen und Kinder mitgerechnet) hausen in den Höhlen, von denen ein großer Teil nur 1 Öffnung, der andere nur 2 und der bevorzugte nur 3 Öffnungen hat. Die Fenster sind im Haus, was die 5 Sinne für den Kopf sind.« (SB 2000, S. 529)

38 Auch hier findet sich der weitere Satzzusammenhang in der Fußnote angegeben: »Das System ist der Geist gewordene Bauch, Wut die Signatur eines jeglichen Idealismus; sie entstellt noch Kants Humanität...« (Ebd.)

39 Zu diesem Aspekt der Schrift vgl. die instruktive Analyse von Seel, Martin: »Negative Dialektik. Begriff und Kategorien II. Adornos Analyse des Gebrauchs von Begriffen«, in: Axel Honneth/Christoph Menke (Hg.), *Klassiker Auslegen: Theodor W. Adorno, Negative Dialektik*, Berlin: Akademie 2006, S. 71–78.

mehrstufigen Aufbau des Textes hat. Worin unterscheidet sich die Bedeutung der Komplexe? An welchem Punkt kann eine Gegenlektüre des dargestellten ›totalen Systems materiell ansetzen? Geht man von Chlebnikov aus, so bedeutet die Realisierung architektonischer Pläne in Stein eine Bedrohung für die rhythmische Freiheit von Wort und Linie, wie sie sich im Gedicht oder in der Zeichnung manifestiert: Indem durch die Verdichtung von Material der »leere[] Raum« zwischen den Wörtern und Linien verschwinde, werde die Stadt ›unlesbar‹ und in den Augen ihrer Betrachter_innen zum »Müllhaufen«: »Man vergewaltigt die äußere Hülle mit einem Wirrwarr aus Fenstern, mit den Kinkerlitzchen von Wasserleitungen, platten Dummheiten von Schnörkeln und anderen Ungereimtheiten [...].«⁴⁰ Das Negativkonzept einer Füllung der freien Form (›Außenhülle‹) durch schweres Material greift Kluge in der Bildbeschreibung zu Beginn explizit auf: »Das Bild stellt scheinbar die Außenfläche von umbautem Raum dar, innerlich aus Backstein, Beton, Eisenstäben usw.« (SB 2000, S. 529) Könnte damit zunächst die Vermutung entstehen, dass der auf der rechten Buchseite zu findende ›überdichte‹ Text den bedrohlichen Effekt einer Vernichtung von ›Leere‹ qua Materialakkumulation nachzuahmen sucht, so wäre dies freilich nur ein Teil der Erkenntnis, die aus dem Verfahren gezogen werden kann. Zwar zielt die Kluge'sche ›Massierung‹ von Buchstaben, Wörtern, Zeilen und geschichteten Textsegmenten offensichtlich darauf, die (negative) Teilhabe der Montage am konstruktivistischen Geist der Moderne deutlich zu machen – eine reflexive Einsicht, die intertextuell dann auch auf den futuristischen Text Chlebnikovs zu übertragen wäre; sie tut dies allerdings, indem sie das (auch) aus dem futuristischen Entwurf sprechende moderne Systemdenken von innen heraus zu dekonstruieren sucht. Dies geschieht zum einen durch die erwähnte ›Einschreibung‹ des ideologiekritischen, genealogischen Diskurses in die ihren Gegenstand mimetisch nachbildende Textarchitektur. Zum anderen wird die räumliche Ordnung des in der Zeichnung abgebildeten Systems im Text symbolkräftig neu besetzt – so etwa dort, wo bei Kluge im obersten Textsegment Raum für die Erzählung vom marginalisierten Individuum Metzger geschaffen wird, während die futuristische Zeichnung oberhalb der Straßenebene nur mehr Gebäude und technische Apparaturen, aber keine Menschen zeigt.⁴¹

40 V. Chlebnikov: Wir und die Häuser, S. 235.

41 Die Erhebung des Menschen auf die höchste Ebene ließe sich dabei zunächst mit der Idee Chlebnikovs übereinbringen, dass der Mensch in Zukunft den Raum über der Stadt erobern möge: »Das Volk wird sich nicht mehr in den lasterhaften Straßen [...] versammeln, sondern sich auf den herrlichen Dächern drängen, um mit Taschentüchern das Auslaufen eines Wolkenungeheuers zu begrüßen [...].« Ebd., S. 234. Auch hier findet die Annäherung zwischen Kluge und Chlebnikov ihre Grenze allerdings in der beim Russen vorhandenen Tendenz, im Entwurf des ›neuen‹ Systems – der futuristischen Stadt – einen Weg zur Befreiung des Menschen zu sehen: »Deshalb verlief die neue Fahrbahn oberhalb von Fenstern und Wasserleitungen. [...]; die Stadt hatte sich in ein Netz aus zahlreichen, sich kreuzenden Brücken verwandelt, die bewohnte Bögen zu den

Ein zweiter Effekt der symbolischen Aufladung lässt sich auf der tiefsten Ebene von Bild und Text beobachten. Hier findet sich auf der rechten Buchseite, wie schon erwähnt, die Fußnote mit dem Adorno-Zitat. Ihr räumlich zugeordnet ist auf der linken Buchseite das – in der Reproduktion tatsächlich nur schwer erkennbare – Grundwasser, auf das in der Bildbeschreibung unter der Rubrik »Die tiefsten Punkte« eigens hingewiesen wird: »Ganz unten im Bild das freifließende Grundwasser.« (SB 2000, S. 529) Die damit in den Raum gestellte Analogie von fließendem Wasser und kritisch-philosophischem Denken Adornos mag auf den ersten Blick etwas pathetisch anmuten. Und tatsächlich könnte bei einer allzu naiven Assoziation von Grundwasser, Freiheit und kritischer Philosophie die Gefahr lauern, Adorno als quasi-natürliche Gegenkraft außerhalb der zivilisatorischen Kräfte zu verorten, die für den Prozess der Moderne verantwortlich sind. Dieser offensichtlich problematischen Mythisierung schiebt der formale Konstruktionscharakter der Fußnoten allerdings einen Riegel vor. Der zitierte Gedanke Adornos bildet bei Kluge kein unberührtes Reservoir, sondern entfaltet sein belebendes dialektisches Potenzial erst durch den »Einbau« in eine Textarchitektur, die in ihrem Erscheinungsbild eher an Chlebnikovs »Kinkerlitzchen von Wasserleitungen« als an ein Produkt der Natur erinnert. In diesem Sinne setzt die Doppelseite neben dem Mythos des »freien« Denkens auch dessen kritische Dekonstruktion mit ins Bild, macht zugleich aber deutlich, dass die Montage ihren »widerständigen« Charakter ohne den permanenten Zufluss kritischer Gedanken nicht aufrecht erhalten könnte.⁴²

Stützpfeilern der Wohntürme spannten [...]. [...] Und das werden die Kennzeichen sein: Straßen über der Stadt, und das Auge der Menge über den Straßen!« Ebd. Ein Blick in die Aufteilung der Elemente im Metzger-Abschnitt – etwa auf das »oberhalb« der Stadt angesiedelte Foto von den Soldaten in der Wintersteppe – genügt, um die utopiekritische Tendenz des Kluge'schen Textes zu erkennen: Eine optimistische Fortschrittsideologie, wie sie Chlebnikovs *Wir und die Häuser* eignet, sucht man in *Schlachtbeschreibung* vergeblich.

42 Vergleiche Adornos mit Formen der Wasserspeicherung haben bei Kluge übrigens Prinzip. In einem Interview Ende der 1980er Jahre spricht Kluge von seinem Frankfurter Mentor als »Zisterne«, die das »sich bewegende Gedankengut mehrerer Jahrhunderte noch mal denkt«, wobei »nicht mehr zu unterscheiden« sei, ob »das jetzt ein ästhetischer Gedanke oder [...] ein politischer Gedanke [ist]«. Der Begriff der Zisterne arbeitet der naturalisierenden Tendenz der Grundwasser-Metapher dabei offensichtlich entgegen, assoziiert er Adornos Denken doch nicht mit einem Phänomen der Geologie, sondern mit einer technischen Anlage, die einen *Mangel der Natur* – nämlich die Nichtverfügbarkeit von Grundwasser – ausgleichen soll. Kluge, Alexander/Koch, Gertrud: »Die Funktion des Zerrwinkels in zertrümmernder Absicht. Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gertrud Koch«, in: Reiner Erd et al. (Hg.), *Kritische Theorie und Kultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 106–124, hier S. 110.

6. Fazit

Was kann der Begriff ›Gegen-Dokumentation‹ im Fall von Kluges *Schlachtbeschreibung* bedeuten? Nach unternommener Analyse lassen sich mindestens drei Bedeutungsaspekte ausmachen:

Erstens ist festzustellen, dass in den Verfahren, die Kluge zur Ermöglichung ›widerständiger‹ Lektüren anwendet, Protokolle dokumentarischen Schreibens gezielt unterwandert werden. Dies geschieht besonders offensichtlich, wenn im untersuchten Abschnitt »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« bei der Präsentation des Schicksals der Hauptfigur Metzger das referentielle Zusammenspiel von Text und Bild ins Leere läuft. Hier wie auch an anderen Stellen des Buches werden die Lesenden mit der Tatsache konfrontiert, dass das vom Foto bzw. Text gegebene Versprechen der Teilhabe am historischen Moment als solches in die Irre führt – bzw. nur von der Fiktion eingelöst werden kann, die einen alternativen, von den Dokumenten partiell befreiten (wenngleich auf sie bezogenen) Zugang zum verschütteten Ereignis ermöglicht. In eine andere Richtung weisen Kluges Ansätze zur Dekonstruktion der historischen Fiktionen, die zum ›organisatorischen Aufbau‹ der Katastrophe von Stalingrad beigetragen haben. Während die Fiktionalisierungsstrategie im Fall Metzgers darauf zielt, epistemologische Distanz und empathische Annäherung zu verbinden, geht es bei der ›aggressiven Montage‹ ideologisch gefärbter Dokumente (bspw. ›Richtlinien für den Winterkrieg‹, ›Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...‹) um die kritische Analyse der in den Dokumenten kondensierten Mythen und Ideologie. Auf syntagmatischer und paradigmatischer Ebene werden auf diese Weise etwa der Mythos der Kälte oder der Mythos der ›totalen Stadt‹ in eine Dialektik eingespannt, in der die utopischen Potenziale und die katastrophalen Folgen des modernen Zivilisationsprozesses gleichermaßen zur Anschauung kommen.

Zweitens lässt sich von Strategien der ›Gegen-Dokumentation‹ in Kluges *Schlachtbeschreibung* hinsichtlich der Metareflexivität des Textes sprechen. Anstatt den Konstruktcharakter der Montage zu invisibilisieren und auf diese Weise dokumentarische Authentizitätseffekte zu erzielen, setzt Kluges Text auf die reflexive Exposition der materiellen und ideellen Möglichkeitsbedingungen seines Objektbezugs. Gerade hierfür bietet der Abschnitt »Wie eine Großstadt in 50 Jahren aussehen wird ...« (1932)« ein gutes Beispiel. Durch die Parallelführung der Architekturfantasie der titelgebenden Zeichnung und des mehrstöckigen Textaufbaus in der Bildbeschreibung wird die Teilhabe der Montage an Ästhetik und Ideologie der Moderne kritisch offengelegt. Ziel ist es dabei, die Voraussetzungen für eine genealogische Selbsterkundung des Textes zu schaffen, die in diesem Fall einerseits in die Geschichte der europäischen Avantgarden (Chlebnikov, russischer Futurismus), andererseits in die Geschichte historisch-materialistischer Analysen des Zivilisationsprozesses (Marx, Adorno) hineinweist. Was auf diese

Weise an Konzepten, Ideen, Metaphern und Begriffen in den Experimentierraum des Textes einbezogen wird, trägt zur aggressiv-spielerischen Infragestellung konventioneller Praktiken des Dokumentarischen bei und weist *Schlachtbeschreibung* als Bestandteil einer avantgardistischen Literatur der Moderne aus, die nur unter der Bedingung der Einsicht in die eigenen Aporien produktiv fortgesetzt werden kann.

Drittens handelt es sich bei *Schlachtbeschreibung* um eine Form der ›Gegen-Dokumentation‹ in Bezug auf den ästhetisch-medialen Strategiewechsel, den der Autor seit der 1978er Ausgabe verfolgt hat. Wie schon zitiert, hat Kluge sich im Prozess der fortgesetzten Arbeit am Text von der »Idee [...], Dokumentarromane zu schreiben« zunehmend entfernt.⁴³ Die Kritik an der reinen Textversion des Buches aus den 1960er Jahren bezog sich dabei auf den, so Kluge, »Vor-68er-Wille[n]« zur totalen Verdichtung des Materials, durch den letztlich alles unter den »Sinnzwang« der Dokumente gestellt worden seien.⁴⁴ Demgegenüber weisen die neueren Ausgaben eine in zweierlei Hinsicht offenere Struktur auf: Es kommen Bilder hinzu, d. h. die Dominanz des Mediums Schrift wird gebrochen; und es kommt zum Einbau von Erzählungen (Lebensläufen), die sich von den dokumentarischen Protokollen (den Richtlinien, Interviews usw.) partiell emanzipieren, um verschüttete Aspekte der Geschichte – etwa die Gefühle des Obergefreiten Metzger im Stalingrader Winterkessel – fiktional zugänglich zu machen. Deutet man diese Maßnahmen vor dem Hintergrund der vom Autor ins Spiel gebrachten Begriffe, so ergibt sich eine interessante, wenngleich selbstverständlich nur *in nuce* greifbar werdende Theorie der Beziehung von Kunst/Literatur und Dokument: Das Dokument, so ließe sich folgern, tendiert zur Akkumulation und bedroht damit jene ›Freiräume‹, die Kunst/Literatur braucht, um eine alternative Wahrnehmung der Wirklichkeit zu ermöglichen (bestehen diese ›Freiräume‹ nicht, wird das künstlerische Produkt, mit Chlebnikov gesprochen, zum »Müllhaufen«). Oder noch enger gefasst: Kunst/Literatur kann niemals ›dokumentarisch‹ sein, sondern behauptet ihren ästhetischen Eigensinn in der dialektischen Opposition zum Dokument; sie ist ihrem Prinzip nach ›gegen-dokumentarisch‹.

43 Kluge, Alexander: Chronik der Gefühle. Schlachtbeschreibung. Hörspiel. Bearbeitung und Regie von Karl Bruckmaier, Bayerischer Rundfunk 2009, <https://classic.ardmediathek.de/radio/H%C3%B6rspiel-Pool/01-Alexander-Kluge-Chronik-der-Gef%C3%BChle/Bayern-2/Audio-Podcast?bcastId=7263856&documentId=78744394> vom 07.02.2020.

44 Ebd.

Literatur

- Bechtold, Gerhard: Sinnliche Wahrnehmung von sozialer Wirklichkeit. Die multi-medialen Montage-Texte Alexander Kluges, Tübingen: Gunter Narr 1983.
- Carp, Stefanie: Kriegsgeschichten. Zum Werk Alexander Kluges, München: Wilhelm Fink 1987.
- Chlebnikov, Velimir: »Wir und die Häuser. Wir und die Straßenbauer«, in: Ders., Werke, 2 Bde., hg. v. Peter Urban, Bd. 2: Prosa Schriften Briefe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1972, S. 233–242.
- Hansen-Löve, Aage: »Metamorphosen der ›truba‹ in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs«, in: Johannes Holthusen et al. (Hg.), Velimir Chlebnikov 1885–1985, München: Sagner 1986, S. 71–105.
- Kamper, Dietmar: »Phantastische Produktivität. Gedanken zur Konzeption eines erweiterten Arbeitsbegriffs bei Alexander Kluge: Phantasie?«, in: Thomas Böhm-Christl (Hg.), Alexander Kluge (Materialien), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 279–288.
- Kluge, Alexander: Der Untergang der Sechsten Armee (Schlachtbeschreibung), München: Piper 1969.
- Schlachtbeschreibung. Der organisatorische Aufbau eines Unglücks, München: Wilhelm Goldmann 1978.
- »Schlachtbeschreibung. Organisatorischer Aufbau eines Unglücks«, in: Ders., Chronik der Gefühle, 2 Bde., Bd. I: Basisgeschichten, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 509–793.
- »Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft.«, in: Ders., In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik, hg. v. Christian Schulte, Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 114–134.
- Kluge, Alexander/Koch, Gertrud: »Die Funktion des Zerrwinkels in zertrümmerner Absicht. Ein Gespräch zwischen Alexander Kluge und Gertrud Koch«, in: Reiner Erd et al. (Hg.), Kritische Theorie und Kultur, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 106–124.
- Kumpfmüller, Michael: Die Schlacht von Stalingrad. Metamorphosen eines deutschen Mythos, München: Wilhelm Fink 1995.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden, Bd. II: Geschichte und Eigensinn, München: Zweitausendeins 2001.
- Reich-Ranicki, Marcel: »Alexander Kluge: Schlachtbeschreibung«, in: Ders., Literatur der kleinen Schritte. Deutsche Schriftsteller in den sechziger Jahren, München: Piper 1991, S. 48–55.
- Seel, Martin: »Negative Dialektik. Begriff und Kategorien II. Adornos Analyse des Gebrauchs von Begriffen«, in: Axel Honneth/Christoph Menke (Hg.), Klassi-

- ker Auslegen: Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Berlin: Akademie 2006, S. 71–78.
- Streckhardt, Christoph: *Kaleidoskop Kluge. Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln*, Tübingen: Gunter Narr 2016.
- Visch, Marijke: »Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges ›Schlachtbeschreibung‹«, in: Thomas Böhm-Christl (Hg.), *Alexander Kluge (Materialien)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 26–49.
- Vogt, Ludgera: »Der montierte Lebenslauf. Soziologische Reflexionen über den Zusammenhang von Kluges ›Lebensläufen‹ und der Form des Biographischen in der Moderne«, in: Christian Schulte (Hg.), *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 2000, S. 139–153.
- Voss, Dietmar: »Augen des Lebendigen, tiefgekühlt. Streifzüge durch Alexander Kluges Erzählwerk«, in: *Merkur* 44 (1990), S. 282–297.
- Walzer, Dorothea: *Arbeit am Exemplarischen. Poetische Verfahren der Kritik bei Alexander Kluge*, München: Wilhelm Fink 2017.
- Weidauer, Friedemann J.: *Widerstand und Konformismus. Positionen des Subjekts im Faschismus bei Andersch, Kluge, Enzensberger und Peter Weiss*, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1994.
- Zeller, Christoph: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin/New York: De Gruyter 2010.

Onlinequellen

- Kluge, Alexander: *Chronik der Gefühle. Schlachtbeschreibung*. Hörspiel. Bearbeitung und Regie von Karl Bruckmaier, Bayrischer Rundfunk 2009, <https://www.ardmediathek.de/radio/H%C3%B6rspiel-Pool/Alexander-Kluge-Chronik-der-Gef%C3%BChle-S/Bayern-2/Audio-Podcast?bcastId=7263856&documentId=53729146> vom 07.02.2020.
- Steyerl, Hito: »Documentary Uncertainty«, in: *Re-Visiones* 1 (2011), Online-Zeitschrift ohne Paginierung, <http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html> vom 07.02.2020.

II. Anderes Dokumentieren

Resounding the Past

Re-presencing Historical Places, Fragments, and Objects through Sound Art

Simone Dotto, Francesco Federici¹

However dubious as a scientifically demonstrable proposition, the findableness of sounds that occurred in the historical past excited my imagination and challenged my skills as a scholar trained to deal with tangible physical objects in the form of literary texts.

Mark M. Smith, *Listening to the Blue White Yonder*²

1. Historical Documents and Contemporary Arts

What is a document? According to the Merriam-Webster Dictionary, there are several possible answers to this question: depending on the context, the term may indicate »an original or official paper relied on as the basis, proof, or support of something« or »something (such as photograph or a recording) that serves as evidence or proof«; a »writing conveying information«; »a material substance (such as a coin or stone) having on it a representation of thoughts by means of some conventional mark or symbol« or, in a more contemporary fashion, »a computer file containing information«. All these definitions hint at different technological processes and supports, but they also insist on the *informative*, *inscriptive* and *evidentiary* features as the defining traits of the concept.

1 The essay was conceived and developed by the two authors in close collaboration. However, as regards the single sections, Simone Dotto wrote the paragraphs *Sound and History* and *Resounding Objects* and Francesco Federici wrote the paragraphs *Resounding Places* and *Resounding Fragments*. The paragraphs *Introduction: Contemporary Arts and Historical Documents* and *Conclusions* were written jointly.

2 Smith, Mark M.: »Listening to the Blue White Yonder. The Challenges of Acoustic Ecology«, in: Veit Erlmann (ed.), *Hearing Cultures. Essays on Listening and Modernity*, Oxford/New York: Berg 2006, pp. 21–42, here p. 22.

The same features become crucial when, to prove something or to retrieve information of any sort, we have to overcome a temporal distance. Whereas any un-recorded past occurrence is more likely to be lost to our historical awareness, records can be properly considered documents only insofar as they have been actively chosen for their informative value and invested with evidentiary value. As Lisa Gitelman suggests »any object can be a thing, but once it is framed as or entered into evidence – once it is mobilized – it becomes a document, an instance proper to that genre«³. Inscriptions, traces, and informative accounts of past events can be considered the raw material out of which any historian has to build their documentation, a material that has increasingly fascinated contemporary artists as well. Over the last fifteen years, academic literature has repeatedly stressed the importance of the archive within the artistic context as a material form, a theoretical concept, and as an institutional dispositive. Already in 2004, Hal Foster identified a widespread tendency which he labeled »archival impulse«: according to the art critic, an archival artist seeks to make »historical information, often lost or displaced, physically present«⁴ by elaborating on found objects, images, and texts. What matters most in this theoretical account is the fragmentary, tangible nature of the archival materials and the concrete ways in which they are dealt with by the artist, which stands in sharp contrast to the allegedly immaterial ways in which the digital databases store and retrieve information.⁵ Three years later, Mark Godfrey, senior curator of the Tate Modern in London, compared the artist to a historian: he also took »the digitalization approach« as a point of departure to conclude that the encounter with old analog photographs sensitizes »artists to the way in which such media used to serve as record of the past« – a sensitivity which, in turn, »provokes artists to make work *about* the past«.⁶ Here, archival materials are not only found objects and fragments but they properly qualify as historical records, i. e. documentary evidence of past events. By synthesizing and concomitantly extending these two positions, Dieter Roelstraete's essay *The Way of the Shovel* described the artist as a historiographer: other than comparing the base materialisms of archival repositories, part of his creative effort consists in contextualizing them within a historical discourse. In this case, the document has not already been provided: the artist »writes history« by engag-

3 Gitelman, Lisa: *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*, Durham/London: Duke University Press 2014, p. 3.

4 Foster, Hal: »An Archival Impulse«, in: *October* 110 (2004), pp. 3–22, here p. 4.

5 For an insight on the critical approach to the »materiality of the digital networks« cf. Tischleder, Babette/Wasserman, Sarah: *Cultures of Obsolescence. History, Materiality, and the Digital Age*, New York: Palgrave MacMillan 2015; cf. Hu, Tung-Hui: *A Prehistory of the Cloud*, Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press 2015; cf. Balbi, Gabriele/Magaudda Paolo: *A History of Digital Media. An Intermedia, Global Perspective*, New York: Routledge 2018.

6 Godfrey, Mark: »The Artist as Historian«, in: *October* 120, pp. 140–172, here p. 146.

ing in what Roelstraete calls a historiographic mode, »a methodological complex that includes the historical account, the archive, the document, the act of excavating and unearthing, the memorial, the art of reconstruction and reenactment, the testimony«. It has become both »the mandate (>content<) and the tone (>form<)«⁷ of recent archeologically inspired artworks.

2. Sound and History

These theoretical accounts primarily tend to refer to the work of artists who face the issue of cinematographic or photographic media. Tacita Dean's work on 16mm films and photographs in *Girl Stowaway* or the decay of film exposed in Matthew Buckingham's *Images of Absalon* suggest that the documentary reliability of the analog image and the photographic inscription is now taken for granted almost as much as the one ascribed to paper documents. The same is not always true when we talk about the archival records that address the sense of hearing. To properly understand why sound is so rarely mentioned when discussing the archival and historical impulse in contemporary arts, we should move from a general epistemological dimension (concerning the relationship between sound and historical records) to the relationship between sound and history. Considered unique and unrepeatable, acoustic emissions have long been irretrievable through historiographic endeavours. As Douglas Kahn puts it, sound as a physical phenomenon »inhabits its own time and dissipates quickly. Its life is too brief and ephemeral to attract much attention, let alone occupy the tangible duration favored by methods of research«⁸. In the last century and even before, however, it has become possible to inscribe and reproduce sound at any time with the help of recording technologies. Nonetheless, sound may still resist interpretation, even when it is properly stored by some sort of technological support. As pointed out by Alexa Geisthövel, we tend to notice the importance of aural phenomena only when we recognize them as part of a distinct cultural and symbolic order, i. e. when we can trace them back to a language, whether spoken or musical.⁹ But let us suppose we have just stumbled on an audio recording containing environmental noises from the past. How should the recording be examined? How can it enrich our knowledge of the

7 Roelstraete, Dieter: »The Way of the Shovel. On the Archeological Imaginary in Art«, in: E-Flux 4 (2009), February 7, 2020, <https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art>.

8 Kahn, Douglas: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press 1999, p.5.

9 Cf. Geisthövel, Alexa: »Auf der Tonspur. Musik als zeitgeschichtliche Quelle«, in: Martin Baumeister (ed.), *Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, pp. 157–168.

time in which it was produced? Past sounds, at least in their non-signifying features, challenge the hermeneutical methods we usually adopt to interpret written and visual documents from the past. Consequently, making lost or scattered historical information physically present, as prescribed by Foster, becomes a more difficult task whenever we are confronted with aural phenomena: an art or cultural exhibition based on historical audio-material can choose whether to exhibit the materiality of the sound documents as physical objects (without reproducing a single sound) or to play the recording of musical tunes and oral speeches not so much for what they actually sound like but for what they are supposed to *mean* or what they *tell* us about the times when they were written and performed. Whenever we aim to consider the historicity of sound without limiting it to its semantic features, the notion of ›making history for the ear‹ may call for an overall redefinition of the historiographic mode as conceived by Roelstraete.

To outline this redefinition, we refer to the idea of *re-presencing* of past sonospheres, a crucial concept in the recent theoretical production of media-archaeologist Wolfgang Ernst. Starting from the premise that sound as a non-significant entity challenges the linearity inherent in historiographical narratives and in the concept of history itself, Ernst identifies signal-based phonographic technologies as the only tool able to inscribe, store, and represent acoustic realities as they occurred in the past. According to the German theorist, it is not the collection and preservation of sound recordings as evidentiary inscriptions, but the recording itself that acts as a techno-cultural archive in its own right. Ernst's suggestion is, therefore, to model the methodology of historical research after the temporality at work within the technological media.¹⁰ Rather than an additional documentary source for the historian, sound recordings may serve as an inspiration to revise their methods:

By auralization as re-enactment of the sonic past, the historical method is not only extended but even pushed to its margins, since the temporal effect which arises from such media-archaeological auralization as re-presencing is different from the familiar text- or image-based historical sensations.¹¹

Taking Ernst's reflection as a starting point, art historian Mandy Suzanne Wong specifically made the case for sound art as a way of representing (and presencing) history through a sensorial rather than a descriptive approach. As she states:

10 Cp. Ernst, Wolfgang: »Auralization as Re-Enactment of Sonic Past« (2016), February 7, 2020, <https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/medientheorien/ernst-in-english/pdfs/medarch-akust-aural-kurz.pdf>.

11 Ibid.

History isn't just what humans say and do. Events and entities that are irreducible to concepts: such things are also history. Alongside people and their descriptions and discussions, nonhumans do historical work, recording and remembering history. This means that history is felt, heard, seen, tasted, smelled, and done, as much as it is written and spoken. It means that accounts of history are always incomplete, especially discursive ones, and that some aspects of history are beyond human understanding. Sound art can do some historical work that language can't. Like any artwork, a sound artwork isn't a description of the past but a presencing of the past in the here-and-now. But unlike film and visual art, sound artworks, especially installations and sound sculptures, rely as much on hearing and touch as they do on seeing.¹²

Wong associates the evocative power assumed by a sonorous artistic work in close connection to what she calls *nonhumans*, which »express themselves by being physically and materially present. Using our senses to engage with them may help us become aware of the past's persistent vivacity, to undergo history as a *felt* experience«¹³.

Taking up Ernst and Wong's suggestions, the following review of war-inspired art installations and exhibitions examines the role played by different kinds of non-discursive and non-human entities within the work of figures who are particularly significant for sound art and institutions dedicated to the preservation of historical heritage. Although far from being exhaustive, this comparison aims at identifying continuities and differences between artistic and exhibition practices involving sound and to demonstrate how these practices can provide a sensorial experience of the past, which effectively circumvents the use of inscriptive evidence.

3. Resounding Places

The first non-discursive category we will explore is the category of geographical sites and physical places. Starting in the mid-seventies, with a series of site-specific installations called Musical Networks, American artist Bill Fontana sought to invest noises (here understood as »unwanted sounds«) with new meanings, by moving them away from their sources and relocating them to a physical place not meant for attentive listening under normal circumstances. As the artist stated at

12 Wong, Mandy Suzanne: »History, Archaeology, and De-Anthropocentrism in Sound Art«, in: Marcel Cobussen/Vincent Meelberg/Barry Truax (eds.), *The Routledge Companion to Sounding Art*, London: Routledge 2017, pp. 363–372, here p. 363.

13 *Ibid.*, p. 366.

that time, »such a transformation of ›noise‹ in a more permanent way will make the human/built environment become more livable, because it will stimulate society to develop a sensibility for its ambient sounds, causing more of the general public soundscape to become designed«. ¹⁴ Fontana's Musical Networks re-design the borders between the human and the natural environment, starting from the basic assumptions that »at any given moment there will be something meaningful to hear«. ¹⁵ A first significant example of this artistic practice is the installation *Distant Trains/Entfernte Züge* realized by Bill Fontana in 1984 on the occasion of the DAAD Künstlerprogramm in Berlin, which was located in the area that used to be the German capital's railway junction and commercial exchange center with the west (Anhalter Bahnhof) which was destroyed during the Second World War. The amplifiers – buried in the abandoned space of the building and arranged in parallel to evoke the conformation of the railroads – are connected to hidden microphones in the still-active main station of Cologne (Kölner Hauptbahnhof) to reconstruct a crowded acoustic space in a deserted place. *Sound Island*, commissioned to the same artist by the French Ministry of Culture on the occasion of the 50th anniversary of the Normandy landing, adhered to a similar model: forty-eight amplifiers placed on the walls of the Arc de Triomphe in Paris transmitted the sounds of the waves captured by the microphones along the coasts of Normandy. It is worth noticing that in this sculpture the speakers are generally hidden from the visitor's view: the technical process enabling us to hear the sounds of the past remains invisible to form »a transparent overlay to visual space« that will »suspend the known identity of the site by animating it with evocations of past identities«. ¹⁶ However, historical representation as direct relationship between past and present calls into question places and artifacts without ever making visible the process that renders it possible: the immersive experience on the part of the visitor must correspond to an ›immediate‹ association between physical spaces and soundscapes, whereas the features of the place remain visibly unchanged and the resulting short circuit effect depends exclusively on what is heard. In these cases, there is not only a socio-geographical but also historico-temporal short circuit between deserted and crowded, ›natural‹ and urbanized environments. In the former, the sounds of today are transmitted to the places of yesterday; in the latter, the very same connection between the center of Paris and the coasts of Normandy perpetuates a relation which had been fixed in the course of history, already vanished, and yet still ›present‹. *Pigeon Soundings* serves as a further example of how historical memory was embedded in Fontana's art: in 1994, the Köln Diözesan-

14 Fontana, Bill: »The Environment as a Musical Resource« (1990–2000), February 7, 2020, <https://resoundings.org/Pages/musical%20resource.html>.

15 Ibid.

16 Ibid.

museum commissioned to the American artist a permanent installation for a building that was to incorporate the ruins of the church of St. Columba destroyed during the Second World War. Fontana captured the sound of the pigeons that had inhabited the broken walls of the abandoned Church for more than fifty years. An eight-channel audio map was placed around the space occupied by the pigeons to record their cooing and their wing-flapping, as well as the traffic noise coming from the outside. Ten years later, in 2005, when the building was turned into the Kolumba Museum designed by the Swiss architect Peter Zumthor, the same recording was reused as a sort of acoustic reception for the visitors. Unlike most musical network installations, *Pigeon Soundings* works on the superimposition of temporal layers rather than the relocation of sound in spaces. The cooing of birds is the only presence left from the place as it once was, aural remains: the pigeons' non-human presence represents an index of the obsolescence of human-made things that have been left behind by past cultures and have been, in some way, reclaimed by nature. Once they are not under human control anymore, these places can re-enter history only by a non-discursive, purely sonic mediation.

4. Resounding Fragments

The work of Susan Philipsz is also often related to historical sites but in a significantly different manner. Often associated with the avant-garde practices of the psychogeography movement, the Scottish artist developed an interest in the interrelations between physical places and human artifacts. *Study for Strings*, a site-specific audio installation premiered during DOCUMENTA 13 in 2012, was inspired by the history of Kassel main station which, during the Nazi Period, served as a point of departure for the trains directed to the concentration camp Theresienstadt. In this case, the historical meaning of the installation is to be found not only in its location but also in the musico-archaeological research that led to the realization of the artwork. The composer Pavel Haas, author of the musical piece *Study for Strings*, was killed in the concentration camp with other prisoners: although the original score was lost after his death, Philipsz managed to reconstruct the musical composition by listening to the recorded version featured in the soundtrack of a 1944 propaganda film titled THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET (D 1944, R: Kurt Gerzon/Karel Pěčený). Philipsz collaborated with a conductor to rewrite the score and viola and cello players to perform it. Each of the twenty-four loud-speakers positioned above the station railways was assigned with a singular note to play, thus scattering the musical composition over a wide area.

In 2015, a more recent series of sound installations called *War Damaged Musical Instruments* was exhibited in different archeological sites, museums, and art

galleries. Similarly, for the Theseus Temple of Vienna, the version *War Damaged Musical Instruments (Pair)* plunges into the recording of a pair of trumpets from the 19th century. The context is fundamental: the Theseus Temple is part of the Volksgarten in Vienna and it is a magnificent example of neoclassical architecture, a copy of the *Theseion* of Athens, and originally conceived to host *Theseus and the Centaur* by Antonio Canova, currently on display in the art history museum of the Austrian capital. The purpose of the trumpets used by the Scottish artist was once to call the cavalry of the Archduke Francesco Ferdinando to advance or to retreat. Thanks to the context of the park, constructed on the ruins of the fortifications destroyed by Napoleon, and to the impressive installation in the Temple, the viewer is immersed within a historicized soundscape. At Kunsthaus Bregenz the same attention is given to architecture in its context and to history. Starting from the museum building, situated on the shores of Lake Costance which are often covered in characteristic fog, Philipsz takes the documentary film *NUIT ET BROUILLARD* (F 1955) by Alain Resnais as a focal point. In Philipsz's work, the soundtrack of Resnais' film is deconstructed to isolate the individual instruments and to locate them in the space of the Kunsthaus. In the words of the artist herself:

At Kunsthaus Bregenz I would like to explore disappearance, obscurity and absence, merging the atmospherics of the site with a deeper historical perspective. [...] I have chosen to work with mainly wind and brass instruments to emphasise the breath passing through the instruments and passing through the space. Each of the tones will be separated and there are gaps and pauses where the other instruments should be. At each level the work is different but the composition is reprised and there is a sense of repetition with sounds from different levels combining in unexpected places throughout the building.¹⁷

In another version of the same installation exhibited at the Tate Gallery in London, the ancient instruments were used to perform *The Last Post*, a tune originally played during military funerals and ceremonies as commemorative music. The choice of an elegiac tune would be significant in itself, but it was recorded note by note so that the familiar piece of music was almost unrecognizable to listeners:

Walking through the Duveen Galleries today is like traversing history and time. Although the space has not been altered visually in a way that we would easily notice, we feel immediately that something has clearly been changed. [...] We are drawn to follow these hesitant and faltering sounds, to go from one loudspeaker

17 »Night and Fog – Press Release« (2016), February 7, 2020, https://www.kunsthau-bregenz.at/fileadmin/user_upload/PDFs/Press_Release_Philipsz_Engl_Dateilink_01_a.pdf.

to the other, to come back and to stand still – half hoping to succeed in recombining the single notes we hear into a familiar melody. In vain.¹⁸

Just as in Fontana's *Musical Networks*, the technical means of sound reproduction underlying the sonic installation remained hidden from the visitors' view to immerse them in a purely aural experience. However, unlike the American artist, Philipsz's use of spaces does not necessarily rely on their historical identity; all of her mentioned works build on some sort of historically located record (be it a documentary film, a soundtrack, or a written musical score), which gets systematically deconstructed and scattered all over the exhibition place. By adopting this strategy of fragmenting, Philipsz moves away from the human-made and discursive character of these recordings to emphasize their material, physical features instead. The »hesitant and faltering« sounding quality of artworks like *Damaged Instruments* serves precisely to enhance the sensorial aspects of our encounter with history – at the expense of the semantic aspects of the melody.

5. Resounding Objects

As the Tate Gallery example shows, how the artist evokes impressions of the past may also depend on the capability of getting the visitors involved in the exhibition. The use of sound in art galleries, museums, and cultural institutions shapes our experiences and enriches the awareness of the (historical) material on display. The exhibition strategies recently adopted by the Tyne & Wear Archives and Museums in Newcastle provide us with a further example of non-discursive entities related to the use of historical objects. The aim of the institute is to preserve a »material cultural« heritage related to the lives of the local communities: its Regional Social History collections include archaeological relics dating back to the 16th century as well as radio and television sets, magazines, and a number of artifacts of the past which, according to the Tyne and Wear Acquisition and Disposal Policy, may »help people determine their place in the world and define their identities«¹⁹. Some of these objects were displayed during the *Decoded 14-18* exhibition organized by the Archives in collaboration with the local Institute of Creative Art Practices and the sound artists Chris Watson, Tim Shaw, and John Bowers.

18 Schädler, Linda: »Exhibition Essay: Susan Philipsz: War-Damaged Musical Instruments« (2016), February 7, 2020, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/susan-philipsz-war-damaged-musical-instruments/exhibition-essay>.

19 Tyne & Wear Archives & Museums: »Acquisition and Disposal Policy for Museums and Galleries« (2015), February 7, 2020, p. 5, <https://twmuseums.org.uk/files/5029-acquisitions-and-disposal-policy.pdf>.

The work *Tuning In: Listening Back in Time* by Shaw and Watson was inspired by a pioneering form of audio amplification technology, namely the aerophones known as »sound mirrors« already featured in the work of Tacita Dean with the same name. During the early decades of the 20th century, these sound booths placed along the English coastlines were deployed by the British army to detect oncoming enemy aerial attacks and prevent them before it was even possible to see anything on the horizon. By capturing the sounds that these cumbersome concrete buildings still echo today, the artists created a fifteen-minute multi-channel recording on which they later superimposed the sound of diaries and accounts written by soldiers and civilians stored in the Tyne and Wear Archives read out. The aim of their artistic work was to reconstruct distant voices and personal accounts of the Great War as it was experienced in the north-eastern regions of the United Kingdom. With the conviction that these structures once »designed to pick up long-lasting sounds and communications from what may happen in the immediate future [...] may well have recorded powerful memories and events«²⁰, Watson and Shaw turned them into storage for communal sound memories, or archival media.

During the same exhibition, the artists also presented *War Workings*, an audience-assisted performance based on the objects housed in the Science and Technology Basement. For two days, visitors could participate in the creative process, creating sound installations from archival materials. In the word of the artists, the creation of new contemporary works using historical archives is a way of making up for the lack of original sound recordings: with this objective, contact microphones were used to amplify the imperceptible sounds of the table surfaces and the exposed materials and loudspeakers were arranged on the walls to form different »listening stations« all over the exhibition. Visitors were able to alter the sound composition in real-time by touching the objects on the table, or by simply moving through the exhibition spaces and thus changing their point of audition. As the artists remarked, the overall aim was, once again, to provide the visitors with an experiential account of the War, involving their sense of hearing in an »extended sensorial engagement«:

sound artists use materials extracted from the social and natural world, reworking and recomposing sonorous materials into new forms, narratives and assemblages [...] The multiple aural and physical places of performance of the assemblage of objects again point to the importance of sound art – that very entwining

20 TWMuseums: »Decoded 14-18. Tuning In – Listening Back in Time« (2015), February 7, 2020 (https://youtu.be/qwbRi_dl4QJ).

of the spatial and the temporal, the visible and the audible tells us something about ›knowing the dead world‹.²¹

From the perspective of material culture, which the Tyne and Wear Archives chose to adopt, history appears as a continuous re-assembly of objects: making them ›resound‹ after a long time in a public context means, in this case, to renew the contact between old objects and the community they once belonged to. As a direct expression of those objects, sound becomes the carrier through which this contact is reestablished by merging past and present, stories of material artifacts and human history. In this way, sound art, in some of its aspects, can develop a new relationship between audience and rediscovered objects – brought to the surface by history – and also with the surrounding space, which can be perceived with renewed qualities.

6. Conclusions

As we have tried to establish with this short review of sound artworks and installations, the evocation of history within contemporary art practices is a process based on an interaction between places, fragments, and objects. Taken together, these three key categories of non-discursive entities provide the basis for an experiential reconstruction of the past. This becomes palpable in the shaping of exhibition paths like the ones offered by the Tyne & Wear Archives and Museums, but also in the particular positioning of some works, such as *Study for Strings* by Susan Philipsz, where only the overlap of various elements allows for the completion of the work and the rewriting of history in particular. Whether they are places, artifacts, or musical sheets deconstructed or reconstructed to be put on display, the raw materials that form the basis of most of the sound art in question cannot be defined as ›sound documents‹ which are already given. They are not documents – at least not in the traditional sense of objects containing information on a past event or serving as inscription and proof of their existence. Furthermore, they are not even aural in themselves because, as we have illustrated earlier, ruined buildings, old musical instruments, and old artifacts all need to be actively ›re-sounded‹. It is precisely the artistic practice that, interpreted in a historiographic mode, ascribes an historical identity to non-discursive and non-human entities such as places, objects, and fragments; unlike that of the historian, the

21 Shaw, Tim/Bowers, John: »Public Making. Artistic Strategies for Working with Museum Collections, Technologies and Publics« in: ISEA 2015. Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Arts, February 7, 2020, https://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_68.pdf.

sound artist's task is not to make his sources ›speak‹, but to make them ›sound‹, or, in Wolfgang Ernst's terms, to ›auralize‹ them, re-enacting the past sonospheres they originally belonged to. In other words, whenever these materials are made audible, they are invested with historical meaning.

Hal Foster said about archival artists, that they make ›historical information [...] physically present‹.²² This also applies to the sound artists considered here, as long as we re-assess the purely informative aspects of the way. These historically inspired artworks are not based on evidences, inscriptions or informative accounts of past realities; they rather create *events* re-activating past remains as physical presences at the time of listening.

References

- Balbi, Gabriele/Magaudda Paolo: *A History of Digital Media. An Intermedia, Global Perspective*, New York: Routledge 2018.
- Foster, Hal: ›An Archival Impulse‹, in: *October* 110 (2004), pp. 3–22.
- Geisthoevel, Alexa: ›Auf der Tonspur. Musik als zeitgeschichtliche Quelle‹, in: Martin Baumeister (ed.), *Die Kunst der Geschichte. Historiographie, Ästhetik, Erzählung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, pp. 157–168.
- Gitelman, Lisa: *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*, Durham/London: Duke University Press 2014.
- Godfrey, Mark: ›The Artist as Historian‹, in: *October* 120 (2007), pp. 140–172.
- Hu, Tung-Hui: *A Prehistory of the Cloud*, Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press 2015.
- Kahn, Douglas: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press 1999.
- Smith, Mark M.: ›Listening to the Blue White Yonder. The Challenges of Acoustic Ecology‹, in: Veit Erlmann (ed.), *Hearing Cultures. Essays on Listening and Modernity*, Oxford/New York: Berg 2006, pp. 21–42.
- Tischleder, Babette/Wasserman, Sarah: *Cultures of Obsolescence. History, Materiality, and the Digital Age*, New York: Palgrave MacMillan 2015.
- Wong, Mandy Suzanne: ›History, Archaeology, and De-Anthropocentrism in Sound Art‹, in: Marcel Cobussen/Vincent Meelberg/Barry Truax (eds.), *The Routledge Companion to Sounding Art*, London: Routledge 2017, pp. 363–372.

22 H. Foster: *An Archival Impulse*, p. 4.

Internet Sources

- Ernst, Wolfgang: »Auralization as Re-Enactement of Sonic Past« (2016), February 7, 2020, <https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/medientheorien/ernst-in-english/pdfs/medarch-akust-aural-kurz.pdf>.
- Fontana, Bill: »The Environment as a Musical Resource« (1999–2000), February 7, 2020, <https://resoundings.org/Pages/musical%20resource.html>.
- »Night and Fog – Press Release« (2016), February 7, 2020, https://www.kunsthausebregenz.at/fileadmin/user_upload/PDFs/Press_Release_Philipsz_Engl_Datei_link_01_a.pdf.
- Roelstraete, Dieter: »The Way of the Shovel. On the Archeological Imaginary in Art«, in: *E-Flux 4* (2009), February 7, 2020, <https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art>.
- Schädler, Linda: »Exhibition Essay: Susan Philipsz: War-Damaged Musical Instruments« (2016), February 7, 2020, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/susan-philipsz-war-damaged-musical-instruments/exhibition-essay>.
- Shaw, Tim/Bowers, John: »Public Making. Artistic Strategies for Working with Museum Collections, Technologies and Publics« in: *ISEA 2015. Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Arts*, February 7, 2020, https://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_68.pdf.
- TWMuseums: »Decoded 14-18. Tuning In – Listening Back in Time« (2015), February 7, 2020, https://youtu.be/qwbRi_dl4QI.
- Tyne & Wear Archives & Museums: »Acquisition and Disposal Policy for Museums and Galleries« (2015), February 7, 2020, <https://twmuseums.org.uk/files/5029-acquisitions-and-disposal-policy.pdf>.

Films

NUIT ET BROUILLARD (F 1955, R: Alain Resnais)

THERESIENSTADT. EIN DOKUMENTARFILM AUS DEM JÜDISCHEN SIEDLUNGSGEBIET (D 1944, R: Kurt Geron/Karel Pěčený)

7 Wolken für G20

Rembert Hüser

Die sieben Wolken, mit denen wir es zu tun haben, finden sich über einem winzigen Kartenabschnitt in der südlichen Hälfte von Hamburg-Mitte über der 6 im Kalender, die wir uns zuvor schon rot eingekreist hatten. »Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner«¹ Julitag des Jahres 2017.

Von den Wolken des G20-Gipfels sind sieben hängen geblieben. Zum Glück. Wir haben sie auf Video und jetzt auch online. Und damit Zeit gewonnen, sie als etwas altmodisch Tatsächliches über einer Verbotzone von 38,5 Quadratkilometer² im Computer hervor- und zurückzuholen. Sie zum Halt zu bringen, einzufrieren, für einen Bruchteil in ihrer augenblicklichen Konfiguration anzuschauen und weiter zu bearbeiten. Wolken an der Leine. Damit hätten wir schon etwas in der Hand, einen Anhaltspunkt zum Spaziergehen, mit dem wir versuchen könnten, sie und ihre Bewegung und was sich um sie herum noch so abspielt auf diesem Fitzelchen der Karte der Welt am 6. Juli, dem Demo-Tag, für den wir aus allen Himmelsrichtungen angereist sind, in verschiedenen Anläufen zu bestimmen. Linien zu ziehen, Verbindungen zu knüpfen, vielleicht Systeme zu erkennen und uns zu überlegen, in was dieser Moment eingefasst gewesen sein mag, der sich bis heute hinüberzieht und tatsächlich ein Brennglas gewesen sein mag für ganz unterschiedliche politische Situationen und Strategien, nicht nur in Deutschland.

Was läuft alles bei so etwas mit und fügt sich nicht ein? Und wie könnte man schaffen, genau das nicht gleich wieder zu verlieren? Wie könnte man das sich parallel Konfigurierende und seine Kipp-Kritik aus seinem Versteck unterwegs

1 Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 9.

2 In Hamburg werden für die Zeit des G20-Gipfels eine rote, unbetretbare Sicherheitszone, eine gelbe Sicherheitszone für Anwohner_innen und Leute mit berechtigtem Interesse, sowie »eine 38 Quadratkilometer große Versammlungsverbotzone [...] [eingerichtet]. Die Zone erstreckt sich vom Flughafengelände im Osten bis zur Schanzenstraße, von der Grenze zu Schleswig-Holstein bis zum Meißberg in der HafenCity«. Steinmetz, Vanessa/Niestedt, Michael/Braden, Benjamin: »G20-Gipfel – Das sind Hamburgs Brennpunkte«, in: *Der Spiegel* vom 22.6.2017, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/g20-gipfel-in-hamburg-das-sind-brennpunkte-video-animation-a-1153258.html>

herausholen, die Butterbrotdose mit den Vorräten auspacken, um nicht wieder in die Falle der einfachen Entgegensetzungen, heroisches Wissen und Aktivist_innen (wir hier), historische Ignoranz und Aktivist_innen (die da), zu tappen? Um vielleicht Texte schreiben zu können, in denen man mit einer Überschrift wie »Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht« 88 Jahre später – nein, wir haben nichts vergessen – aufs Neue unverzüglich zur Sache kommt. Statt also einfach Gegendemonstrationen zu dokumentieren, der Spiegel Online Split Screen »Draußen die Wut der Straße, drinnen die Macht der Musik«, Riot Porn vs. Orchestra Porn – links die Fotograf_innen, die Sonne geht schon unter, die den Demonstrant_innen noch ein zweites Mal den Wasserwerfern den Finger zeigen lassen, rechts Freude Schöner-Sänger_innen singen im Saallicht der Elbphilharmonie –, der nicht mehr zu zeigen vermag, als dass auf beiden Seiten offenbar gar nichts passiert ist, sollte man vielleicht eher versuchen, das Gegendokumentarische zu demonstrieren.

Für die Frage, was das eigentlich sein soll, das Gegendokumentarische, möchte ich mir nur seinen ersten Teil herausnehmen: die Gegend. Gegend ist nämlich, und da folge ich dem Grimm'schen Wörterbuch, eine begriffliche Bildung zu gegen: »was mir vor augen steht oder liegt in gewisser weite (eig. Schuszweite) mit gewissen beziehungen, eigentlich aber diese weite und diese beziehungen selber, also ursprünglich gleich gegenwart«³ und das wird dann weiter ausdifferenziert in »a) die entstehung aus dem kriegs- und jagdleben wie der genaue ursprüngliche begriff sind glaub ich noch erkennbar aus einem tirol. worte von heute: keine gegent haben, ganz das ziel verfehlen, irren« und »b) dicht an das ursprüngliche schlieszt sich auch der begriff sehbereich an, aus dem sich alles weitere entwickelt hat, der uns aber auch heute noch der nächstliegende ist.« Und dazu gehört dann auch noch »2) der begriff gesichtskreis erweitert zu gedankenkreis, d. i. was ich vom lande in gedanken übersehe oder zusammenfasse.« Was ist der Gegend-Stand der Theorie?

Das Wolkenpaket, das uns auf Vimeo zugeschickt worden ist, ist durchnummeriert, und ein Kurzwort geworden, TWOE, ein Akronym, so wie TÜV für »Technischer Überwachungsverein« zum Beispiel oder TGV, französisch für »Hochgeschwindigkeitszug«. TWOE ist kurz für »Traum, Wolken, Off, Exil.« Wir haben es also mit Deterritorialisierungsbewegungen zu tun. TWOE gibt es siebenmal; es reagiert auf das andere Akronym, das uns vorgesetzt worden ist und das es locker dreimal so viel, nämlich zwanzigmal, gibt: G20, das für »Gruppe der zwanzig wichtigsten Industrie- und Schwellenländer« steht.

3 Hier und im Folgenden: Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: »GEGEND,f., [...] II. Begriff, entstehung, gebrauch«, in: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet. Wörterbuchnetz. Trier Center for Digital Humanities, Universität Trier, http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG04179#XGG04179 vom 30.7.2019.

G20 ist ein kniffliges Akronym, das so aussieht, als ob es gerade mal erschöpft Pause macht, durchpustet, nachdem es einmal in der aktuellen Form konfiguriert worden ist, und dessen Begriffsgeschichte vor allem durch Schwierigkeiten mit dem Zählen bestimmt ist. Man weiß nämlich nie so recht, wer, was und wo alles dazu gehören soll. Das wird schon bei einer ersten Durchsicht von Wikipedia klar, dem Artikel, der uns den schnellen Überblick bringen soll⁴ und das die Beobachtung in Mitglieder und Teilnehmer_innen bei den Gipfeltreffen aufteilt, die Geschichte in Vorgeschichte und Zusammenkünfte, mit der Schweiz als erhofftem Dauergast beide Kategorien nochmal komplizieren lässt, und vor Siehe auch, den Weblinks und Einzelnachweisen noch auf die Überwachung von Politiker_innen eingeht. Dazwischen liegt viel Huff und Puff: 1999 war die ursprüngliche G22 von 1997 zur G33 erweitert worden. Die hielt aber nicht einmal ein Jahr, bis im Dezember in Berlin die G20 gegründet wurde. Als glückliche Namenswahl erwies sich das nicht, wo es seit 2003 auch noch eine zweite G20 gibt, die »Gruppe der zwanzig wichtigsten Entwicklungsländer«, die auch schon mal G21, G22, G23 oder G20plus heißt. Teil der G20 ist die G7, die bedeutendsten westlichen Industrienationen, da sind die Schwellenländer nicht mit von der Partie, die mal als G5 gegründet wurde und zwischenzeitlich die G6 war. Und ja, die G8, mit Russland, gab es bis 2014 auch. Und auch noch die G10 der führenden Industrienationen und die G15 der blockfreien Entwicklungsländer. Allein unter den Industrienationen gibt es also eigene Organisationen für die führenden, die wichtigsten und die bedeutendsten. Wobei Deutschland stets mit von der Partie ist. Diese kurzfristigen Zusammensetzungen, die den Himmel schon ganz schön massig dunkel werden lassen können, fängt man nur einmal an, darüber nachzudenken, sind schwierig zu bestimmen und im Detail zu klassifizieren, so viel ist sicher. Wir könnten es hier damit auch gut sein lassen, Schäfchen zählen und einschlafen. Monotone Bilder erzeugen und immer weiter doppelnd für eine leere Infografik. Wolken ohne Eigenschaften. Schichten und Regelmäßigkeiten, die auf das schlechte Wetter morgen für heute erst einmal verweisen. (Cirrocumuli) Wir hätten uns damit ausgetrickst, individuell Zeit gewonnen, um nicht ganz am Rad zu drehen. Wichtig für unseren Zusammenhang ist vielleicht noch, dass es sich bei beiden Akronymen TWOE und G20 um informelle Zusammenschlüsse handelt. Auch unsere sieben Wolken sind ja nicht einfach nur sieben. Sondern ein Trick, ein Augenblick Ruhe im Computer.

Am 6.7.2017, dem Tag der Video-Wolken über dem Gipfel, war es losgegangen. In der Nacht hatte man noch Techno getanzt, »Lieber tanz ich als G20«⁵, jetzt tru-

4 »Gruppe der zwanzig wichtigsten Industrie- und Schwellenländer«, in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, https://de.wikipedia.org/wiki/Gruppe_der_zwanzig_wichtigsten_Industrie-_und_Schwellenl%C3%A4nder#Schweiz vom 30.7.2019.

5 n-tv. Liveticker zum G20-Gipfel. Das passierte am 6. Juli 2017, <https://www.n-tv.de/politik/Das-passierte-am-6-Juli-2017-article19924552.html>

deln so langsam die Regierungschefs ein. Für den Abend ist eine Großdemonstration »Welcome to Hell« angekündigt. Beethoven liegt noch auf dem Ohr.

TWOE ist ein Begriff aus dem Urban Dictionary, der jemanden als doppelgesichtig »cool, in style« und zugleich »butt ugly« charakterisiert. Der »fly« den Boden nicht trifft. »What it do, Twoe?« oder »Two-ey« ist das Beispiel.⁶ Registriert wird, was an Spannung in der Luft liegt. Reibungen, Widersprüche, die Energie produzieren. Die Video-Aufzeichnungen enthalten Namen, mit denen ich nicht vertraut bin, aber gut, Augen zu und durch, ich drücke mal auf Start.

Die unterschiedlich großen, zweieinhalb bis fünfeinhalb Minuten langen Videos vom Hamburger Gipfel aus dem letzten Jahr zeigen uns in dieser Reihenfolge erst Haufenwolken, Cumulus, dann Federwolken, Cirrus, zusammen mit Haufenschichtwolken, Stratocumulus, dann zweimal Rauchwolken, gefolgt von Schäfchenwolken, Cirrocumulus, neben anderen Wolkensystemen und einem Kondensstreifen, Wasserwolken und wenigen losen Schäfchenwolken. Bei dem Kondensstreifen handelt es sich übrigens ebenfalls um Wolken, die Anlagerung von Feuchtigkeit an die Verbrennungspartikel eines Flugzeugs, an denen sich, wenn man darauf aus ist, auch das Wetter ablesen lässt. Die Kondens-Wolken könnten aber auch der Anfang noch eines anderen Films wie etwa *PASSION* (F 1982) von Jean-Luc Godard gewesen sein. Wo die Sichtbarmachung der Wolken eine Tätigkeit ist, die in der Plansequenz die Körper in der Fabrik, auf dem Fahrrad neben dem Auto, im Hotelzimmer allererst aufreißen, regroupieren und versammeln wird. (Und auch da gäbe es noch weit mehr Möglichkeiten.) In jedem der sieben Videos paffen jedenfalls Wolken ganz eigener Art.

Das Nebeneinander von Signaltechnologie und Meteorologie in den Wolkengruppen der Filme, die zur Demo erschienen waren, hatte bereits angedeutet, dass es nicht zuletzt die Träume in der Beobachtung sein werden, die den Anfang machen, auf die im Folgenden gesetzt werden wird. Zum Beispiel die, dass Wolken sich überhaupt lesen und für uns einsetzen lassen. Auf unserer Seite sind.

Jede Wolke ist damit zugleich Vorbote, Lesezeichen, das konkret mit einem Satz im Gepäck einherkommt. Einem Sprung. Den wir beim Sehen hören. Die Wolken über dem Gipfel, die uns zu Hilfe kommen, die Fähnchen der Wolkenkavallerie, sind geimpft. Auf ihnen steht was drauf. Das ist erst einmal nichts Neues. Verfahren der Wolkenbeschriftung haben eine lange Vorgeschichte. James Weir Graydon hatte etwa in seinem U. S. Patent vom 3. Oktober 1893 für einen Signaling Apparatus, der auf Wolken projiziert, bereits darauf hingewiesen, dass, zusätzlich zur Projektionstechnologie, es bisweilen notwendig sein könne, unten Feuer zu machen, um die Wolken deutlicher konturieren zu können.

⁶ »twoe«, in: Urban Dictionary, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=twoe>

In order in clear weather to form a suitable background for throwing the luminous device thereupon I may by means of smoke rockets or otherwise form a smoke cloud upon which I project the luminous device. I may also project the luminous device upon the light beam from an electric light projector providing that such beam is of a suitable color to form a background for the luminous device the two being of different colors.⁷

Was im Einzelnen für Botschaften mit den Wolken verschickt werden sollen, ist derweil abhängig vom Anlass. Und natürlich davon, ob die Wolken überhaupt mitspielen wollen.

One person can manage the Whole of the apparatus. By this apparatus signal symbols or letters or other devices, portraits, landscapes, seascapes, figures in White or other colors, political or any other news, stock quotations, results of races, elections or any other announcements may be given an immense sphere of publicity. Its application to military and naval signaling is also very extended whether during battles or otherwise for issuing and receiving orders, and that at greater distances than heretofore possible.⁸

Was für das Patentamt Ende des 19. Jahrhunderts auf die Wolke kommt, ist die Pille für die Familie (»If for example the slides together make up the word Becham's Pills [...]«⁹). Eine Abführpille. Lassen wir es einfach laufen. Am 6. Juli 2017 in Hamburg geht es auch um Pillen für verschiedene Typen von Familien in allerdings weit größerem Maßstab und zudem noch um konkurrierende Auffassungen von Topografie, wo die Gullideckel auf der anderen Alster-Seite am Hotel Atlantic, in dem sich am Abend Trump und Merkel treffen wollen, lange schon verplombt worden sind.¹⁰ In dieser Situation gehen wir nun mit zwei Aktivist_innen auf die Straße. Von all dem, was sie uns unterwegs zeigen und hören lassen, will ich mich zunächst an ihren Wolken-Sätzen, pro Wolke einem, entlang hangeln und zusehen, was sich rundherum noch dazu aufbaut. Pro Video ein Bild und ein Satz.

7 Graydon, James Weir: Signaling Apparatus. Specification Forming Part of Letters Patent No 505,879, dated October 3, 1893. Application Filed September 30, 1892. Serial No. 447,412. (No model.) United States Patent Office, S. 2, in: Google Patents, <https://patentimages.storage.googleapis.com/fe/de/c8/a25a66fbc21cc4/US505879.pdf>

8 Ebd.

9 Ebd., S. 1.

10 n-tv. Liveticker zum G20-Gipfel. Das passierte am 6. Juli 2017, <https://www.n-tv.de/politik/Das-passierte-am-6-Juli-2017-article19924552.html>

Wolke 1

Abbildung 1: »Seine Wolkenbilder finden Formen für etwas, dessen Bezeichnung noch offen ist und offen gehalten werden sollte.«



Zur Vorbereitung einer Antwort darauf, dass wir die G20 direkt vor unsere Nase gesetzt bekommen, in unsere Wohnzimmer drinnen und draußen, dass also das 12. Zusammentreffen der soundsoviel Mächtigsten der Industrie gegen das Klima und für die Transformation von Volkswirtschaften, für das als Symbol ein Feuerwehrrknoten, der sogenannte Kreuzknoten, der leicht zum Diebesknoten werden kann, gewählt worden war, vor aller Welt symbolisch in unserer Nachbarschaft ausagiert werden soll, gehen die alternativen, lokalen Szenen erst einmal ins Fußballstadion. Was sie vor allem brauchen, ist ein eigenes Territorium, einen Rückzugs-, Arbeits- und Versammlungsort, ein Bollwerk der Gegenkulturen in der Nachbarschaft, also möglichst zentral, das als »widerständige[] Infrastruktur«¹¹ dienen kann. In dieser »Burg des Stadions«¹², dem Millerntor-Stadion, versammeln sich jetzt also die verschiedenen Tribes ganz unterschiedlicher Ausrichtung. Die Mobilisierung hat begonnen. Und präsentiert zum Einzug entsprechend ihre schillernden, bunten Fahnen. Der FC St. Pauli ist dabei, die Freund_innen vom Chaos Computer Club sind gekommen, das Technikkollektiv Riseup, die Volkküche, das Medienkollektiv Graswurzel TV, das Freie Sender Kombinat FSK, der Anti-Ra, das Hamburger Netzwerk ›Recht auf Stadt‹, die G20-Plattform, die Solidarity Summits auf Kampnagel, diverse Technikkollektive aus dem Ausland, vor

11 Maren Grimm in Bergermann, Ulrike et al.: »Die Formatfrage stellen. Das alternative Medienzentrum FCMC zum G20-Gipfel. Maren Grimm, Oliver Leistert und Siri Keil im Gespräch mit Ulrike Bergermann [18.11.2017]«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 18 (1/2018), S. 111–129, hier S. 113.

12 Ebd.

allem aus Spanien und den Niederlanden und und und. (Keine Sorge, wir sind hier nicht in Stifters *Witiko*.)

Das ist nicht zuletzt auch Pop, der politische Widerstand kennt immer auch die Bühne, und kann zu Recht schon stolz machen, auch weil diese Liste, die natürlich noch viel, viel länger ist, eine offensichtliche Liste der Skills ist. Hier kommen Leute zusammen, die ganz unterschiedliche Sachen nicht nur können, sondern auch für alle anbieten, was für ein temporäres alternatives Medienzentrum, das sich gegen eine weitere Form von kapitalistischem Weltwirtschaftsgipfel mit welcher Nummer auf der Stirn auch immer stemmt, ein unschätzbare Vorteil sein kann, wenn man sie denn zu nutzen versteht. Auch unsere beiden Informant_innen, die uns mit ihren Videos die unterschiedlichen Lagen des 6. Juli zeigen werden, hatten sich vor Ort gemeldet, um ihre Arbeit und das, was sie können, anzubieten. Ute Holl, Professorin für Medienwissenschaft an der Universität Basel, Spezialistin für Wahrnehmungstheorien, mediale Anthropologie und Kinosound, deren *Moses-Komplex: Politik der Töne, Politik der Bilder* noch gar nicht so lange zuvor erschienen war, lässt sich als Übersetzerin, Peter Ott, Filmemacher und Professor für Film und Video an der Merzakademie Stuttgart, der *HÖLLE HAMBURG* (D 2007) gedreht und gerade den Polithriller *DAS MILAN-PROTOKOLL* (D 2017) an Originalschauplätzen im Grenzgebiet zwischen Nordirak und Syrien fertig gestellt hatte, als Cutter einteilen. Beide sind aufnahmebereit für das, was geschieht.

Wie so etwas wie ein alternatives Medienzentrum heutzutage im Einzelnen aussehen könnte, konnte nicht von vorneherein klar sein. »Diese Unterdefiniertheit war strukturell, und sie war wichtig, um einen Raum zu haben, in dem sich etwas abspielen konnte, das noch nicht absehbar war.«¹³ Die glorreichen Zeiten des Hauptwiderspruchs, bei dem der Widerspruch von Kapital und Arbeit noch automatisch alle anderen Konflikte abdecken konnte, sind zum Glück vorbei, die heroische Figur des männlichen, revolutionären Kritikers, der als Sachwalter der Unterscheidungen, die Wahrheit ausspricht, den Massen die Welt erklärt und die Revolution anführt, ist längst in die historische Puppenkiste gewandert. Den Speerspitzenpießertraum und ähnliche Formen von Pathos braucht man nun wirklich nicht mehr. Vieles würde sich hier stattdessen on the go entwickeln müssen. Wichtig am Millerntor in Hamburg war erst einmal nur, den sehr unterschiedlich gelagerten Initiativen Raum zu geben, um gemeinsam am Ziel, »der üblichen Berichterstattung andere Inhalte entgegen[zu]setzen wie auch andere Formen der Produktion von News aus[zu]probieren«¹⁴, arbeiten zu können.

Ganz wie bei unseren sieben Videofilmen *TRAUM, WOLKEN, OFF, EXIL (TWOE)* und der Gruppe der zwanzig wichtigsten Industrie- und Schwellenländer (*G20*) ist auch der Name des alternativen Medienzentrums, von dem wir noch nicht wis-

13 Maren Grimm in U. Bergermann et al., *Die Formatfrage stellen*, S. 114.

14 Ulrike Bergermann, ebd., S. 111.

sen, ob es zu fassen sein wird, ein Akronym: *FC MC*, mit einem Blitz dazwischen. Was das genau heißen soll, ist bis heute nicht ganz klar. Das ist zum einen sicher Pop, Fußball und Hip-Hop, der FC, Fußballklub und der MC, der Master of Ceremonies, der Rapper. Der Blitz dazwischen ist eine Verbeugung an den FC St. Pauli und sein Stadion, der Ort, wo AC/DCs (auch mit Blitz dazwischen) »Hells Bells« den Einlauf der Mannschaften ankündigt und natürlich sowieso der Einschlag von Energie zwischen all den Worten. (Dreht man die beiden Teile des Akronyms um, *MC/FC*, hat man allerdings dummerweise die Abkürzung für Manchester City, Football Club. Im Fußball wäre das wieder eher G20.) Ansonsten war alles eine Sache der Auslegung und Aneignung.

Der Name des Ganzen spiegelt den Gedanken des Pluralismus: Wir hatten einen internen Ideenwettbewerb, wofür *FC[Blitz]MC* stehen könnte, und auf der Webseite hat sich die Ausbuchstabierung des Akronyms ja auch immer wieder geändert. – das Projekt hatte sozusagen zwölf oder fünfzehn verschiedene Namen: *For Context, Far Critical, Fight Creationism, Free Criticism, Freedom Care, Fantastic Commons, Future Culture, Forget Capitalism, Fishtown Crew, Furious Catapults, Five Continents, Free Communication, Fuck Competition, Friends & Comrades, Forever Cool ...*¹⁵

Viel Zeit hat man nicht. Als im *FC/MC* erstmal nichts zum Schneiden oder Übersetzen für Ute Holl und Peter Ott da war, »haben wir halt unser eigenes Material gemacht, damit wir was zum Schneiden und Übersetzen haben«¹⁶. Beide arbeiten an der doppelten Logik des Zentrums mit. »Manche Leute brachten ihre Praxis mit und integrierten sich ins *FC/MC* bzw. nutzten es. Entweder sie kamen mit fertigen Beiträgen, wie etwa Peter Ott und Ute Holl mit der Kurzfilmserie *Traum, Wolken, Off, Exil* oder sie stellten Beiträge vor Ort her.«¹⁷ Die Entscheidung für den Text fällt spontan und ist Teil von Arbeit. Er ist das, was noch im Kopf herumspukt.

Der erste Videoclip ist 3:17 Minuten lang und liefert das Set-up der Reihe. Ute Holl und Peter Ott richten für den Anfang ein temporäres, virtuelles, portables Medienzentrum auf der Straße ein. Utes Stimme ist noch eins mit der Kamera und steht auf dem Mönkedamm mit Blick auf die Hamburger Handelskammer. Die Einstellung zur Lage stellt einen ersten Zeitrahmen vor. Zur Annäherung an die aktuelle politische Krise 2017 und die Auseinandersetzung mit ihr, für die noch Formen zu finden sind, für die die alten Namen nicht mehr ausreichend sein werden, werden die Jahre 1844, 1914, 2014 und 1843 als erster Kontext aufgerufen. Erste Bewölkung. Verschiedene Wolken. Marx und Ruge gründen die Deutsch-Französischen Jahrbücher, Arnold Schönberg beginnt ein Kriegs-Wolken Tage-

¹⁵ Oliver Leistert, ebd., S. 125.

¹⁶ Peter Ott in E-Mail vom 27.10.2018.

¹⁷ Maren Grimm, ebd., S. 118.

buch. Jean-Marie Straub denkt über Formen der Zusammenarbeit in seinen alten Filmen nach und macht daraus einen Film, Marx geht ins Exil. Eine ganze Reihe von Medien sind im Begriff, miteinander zu kooperieren. Papier und Video, erst einmal, dann Zeitschrift, Tagebuch, Film, Brief. Dem G20-Gipfel sollte man medial schon restlos alles im Verbund entgegensetzen, was wir aufzubieten haben.

Um zu verstehen, was hier gerade abläuft, ist es hilfreich, weiter auszuholen. Und sich das ein oder andere einzuprägen, was man aufgeschnappt hat. »Es werde sich zeigen«, bleibt von einer Marx-Formulierung zu Beginn hängen, die wir irgendwo auch schon einmal gehört haben, »dass die Welt längst den Traum einer Sache besitzt, von der sie nur das Bewusstsein besitzen muss, um sie wirklich zu besitzen.«

Der Text von TRAUM, WOLKEN, OFF, EXIL, der den Traum bewusst machen wird, wird am 6.7. morgens aufgenommen. Peter Ott und Ute Holl gehen danach mit ihrer OMD Mark 2 und einem drahtlosen Funkmikrofon von Sennheiser raus zur Demo, filmen und sprechen dort, schneiden anschließend, untertiteln den Film und geben ihn in die Redaktion des FC/MC. Auch, um checken zu lassen, ob etwas auf den Bildern ist, das rechtliche Konsequenzen für einzelne Demonstrant_innen haben kann. Der Redakteur regt an, den Film in mehrere Teile aufzuteilen. Er wird in sieben Teilen auf der FC/MC-Seite hochgeladen. Der Film wird zur Serie.¹⁸

Wolke 2

Abbildung 2: »Aber woher dann der Gedanke eines schon präsenten Traums von einer Sache? Was wäre mit Bewußtsein gemeint?«



¹⁸ »Entscheidend ist hierbei, dass diese neuen Medienverknüpfungen eine erhöhte Aufmerksamkeit für eine Gegenästhetik eröffnen.« Brunner, Christoph: »Activist Sense. Affektive Medienpraktiken während des G20-Gipfels in Hamburg«, in: transversal texts 3 (2018), S. 1, <https://transversal.at/transversal/0318/brunner/de>

Der Text für den Film ist nicht neu. Ute Holl hat ihn 2016 geschrieben oder genauer gesagt aus ihren Überlegungen zur Struktur der Wolke in *Der Moses-Komplex*, die »kein Zeichen, kein Bild«¹⁹ ist, für die politische Arbeit herausdestilliert und weiter geremixt. Auch schon im ersten Anlauf hatten einige zufällige, halbstündige, unberechenbare Erste Weltkriegs-Wolken in Schönbergs Kriegs-Wolken-Tagebuch das Konzept der rekursiven Offenheit der Operationen informiert. »11.4.1915, gegen ½ 7 Uhr. [...] Heute notiere ich, weil der Tag so schön ist, wie die im Herbst, die mir so besonders auffielen. Und weil gestern ein besonders eigentümlicher Himmel war. *eine halbe Stunde später regnets! Aber sehr eigentümlich: hinten ists noch hell und vorn sehr schwarze Regenwolken.*«²⁰ Eine englische Version des Textes (die für die alsbald benötigten Untertitel des Films zum Text später hilfreich sein wird) wird im *diaphanes Magazin* am 22.4.2017, sechseinhalb Wochen vor dem G20 Gipfel also, veröffentlicht. Der Blick auf den rekursiv offenen Himmel ist nach wie vor Kompass, Teil fortwährender Positionierungen und Neuorientierungen, Zeit und Ort, oben, unten, früher, bald, jetzt. Kein Wunder, dass bei dem Vorhaben gegen Ende des Textes die Sprache auf die Kraft kommt: »Auf die Frage, was ihm die Kraft verleiht, weiterzuleben und weiter Filme zu machen, antwortet Jean-Marie Straub: »Die Leute auf der Straße, die ich vom Fenster aus sehe oder die ich treffe ... Eine Wolke, die vorüberzieht ... [...] Der abnehmende und der zunehmende Mond ...« 16. September 2016, (Vollmond).«²¹ Genau das wird jetzt das Programm für Hamburg. Dorthin gehen, wo es weiter geht: die Leute auf der Straße, die vorüberziehen, eine Wolke, die man trifft. Und die Texte immer mit dabei. Volle Kraft voraus!

Ute Holl arbeitet also nicht extra etwas aus, ich erkläre euch die Lage, die eine Lage gibt es nicht, es sind völlig unterschiedliche Kenntnisse und Stapeltechniken gefragt, sondern bringt für den G20-Gipfel Wolkenansätze mit auf die Straße und liest an möglichst vielen Gegenden der Demonstration Teile davon vor. Bringt sie also in die Lage ein. Hört nicht auf, macht einfach weiter. Der Text mag im ersten Augenblick vielleicht wenig mit der G20 zu tun haben, hat es als erstaunlich bewegliches Objekt, als Gegenstand dann auf einmal aber doch sehr viel. Man musste ihm nur eine Chance geben. Das erscheint zunächst einmal ungewöhnlich und auch ein Stück weit verwirrend, weil man mit vielem, aber nicht unbedingt mit diesem Einsatz auf dieser Ebene gerechnet hat. Jede und jeder von uns kommt schließlich mit allem Möglichen im Kopf auf die Straße. Nur haben wir uns so eingerichtet, es für gewöhnlich da zu lassen, wo wir es verstaubt haben. Ohne im Traum daran zu denken, es aktivieren, nutzen zu können, um Beziehungen herzustellen. Kleinigkeiten, von denen andere mit viel Glück sogar profitieren könn-

19 Holl, Ute: *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*, Berlin: Diaphanes 2014, S. 339.

20 Ebd., S. 341.

21 Holl, Ute: »Traum, Wolken, Off, Exil (-remix)«, in: *Diaphanes Magazin*, 1 (2017), S. 113.

ten und genau dieses fehlende Glied für neue Verbindungen und gegen das neue Sich-Zuziehen brauchen könnten. Theoretisch wird das im Kontext des FC/MC in diesen Tagen immer wieder diskutiert. »Wie lassen sich die Vermögen, Techniken und Praktiken unterschiedlicher menschlicher und mehr-als-humaner Netzwerke verbinden, um auf eine solche Art und Weise Dinge zu erschaffen und zum Ausdruck bringen, dass andere Zeitlichkeiten, Sensationen und Allianzen inmitten eines moralisierenden Medienereignisses wie dem G20-Gipfel möglich werden?«²² Wolkige Theorie nimmt hier auf einmal eine gänzlich andere Bedeutung an.²³ Wieso sollten Sätze, die nicht gleich vorgreifend das »G20«-Wort fallen lassen, automatisch babylonisch, unkonzentriert oder bedeutungslos sein? Wo kämen wir hin, wenn alle mit einer Stimme reden würden? Auf einer Demo, auf der immer auch ausprobiert und mit aller Macht ausgestellt wird, was alles auch noch möglich ist, woher man neue Kraft bezieht, können alle gar nicht durcheinanderreden. An einigen Flecken in Hamburg in einem kurzen Moment am 6. Juli 2017 haben wir wohl plötzlich, ganz abseits von der Regie unserer Routinen, eine Reihe zusätzlicher Angebote. Und einen Appell zum Zusammenschluss verschiedener Einsätze mit jeweils anders gelagerten Zeitlichkeiten. Die strikte Trennung der Bereiche ist immer weniger einsehbar.

Ute steht also mit einer Verlautbarung mitten in der Gegend mitten im Gesehenen. Das hatte in Teil 1 so angefangen, nachdem sich nach einer Minute die Stimme aus dem Off vom Blick durch die Kamera auf die Stadt gelöst hatte: Ute steht frontal in der Schanze, Ute steht frontal am Fischmarkt, Ute ist schon wieder frontal woanders. Und das geht dann jetzt im zweiten Teil so weiter. Ute wieder frontal am Fischmarkt, Ute frontal in der Kirchstraße, Ecke Breite Straße. Der Text zu Marx, Jenny, Kittler, Dracula, Leroy Sané (den Leverkusener von Schalke kaufte, bevor er wieder zurück nach Schalke ging) und Apple wird damit News. Nachricht. Womit es Old News zugleich auch nicht mehr geben kann. Gegenwärtig ist das, was aktuell verhandelt wird. Worüber gesprochen wird. Will man Zusammenhang, muss man sich weiter verlinken, anderswo schauen. Ein Effekt des Hochladens der Kurzfilmserie auf der FC/MC Plattform ist es, dass »die letzte Folge jeweils als erste überall erscheint, weil sie die Neueste ist. Deshalb haben viele Nutzer nur die letzte gesehen und kamen nicht mehr darauf, dass man die erste Dazugehörige suchen muss. Gar nicht so einfach.«²⁴ Etwas später lädt Peter

22 C. Brunner: *Activist Sense*, S. 4, <https://transversal.at/transversal/0318/brunner/de>

23 »Indeed, clouds are often thought of as the thing par excellence without inherent meaning. Aristophanes was not the only one to treat communicating with the clouds as a ridiculous project; up to »cloud bubbles« in cartoons, which reveal which characters are thinking but not saying, clouds have had a long association with the giddy ephemerality of private thoughts.« Peters, John Durham: *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2015, S. 254.

24 Peter Ott in E-Mail vom 4.11.2018.

Ott die Filme dann auch noch auf Vimeo hoch. »Und dann noch mal als gesamten zusammenhängenden Film.«²⁵ Die Bilder aus Hamburg kommen also als Serie und als Film und können unterschiedlich angegangen werden. Dabei ist der Status der Gegendokumentaristin mit den anderen Nachrichten in der Hand in der jeweiligen Einstellung durchaus ambivalent. Weil Text und Ort eine Spannung zueinander aufbauen, die die Beobachtung nicht eindeutig werden lässt – was passiert hier eigentlich? –, wird die Figur zur Navigationshilfe. Die Bluse in Weiß im Meer von Schwarz, fungiert dabei aber weniger als Kontrast, sondern bestreitet merkwürdigerweise beinahe die Funktion der Sprecherin als zentralem visuellen Referenzpunkt. Es hat schon fast etwas von einer Art White Out-Effekt, einer Ausstreichung. Wir haben die Stimme, die Bewegung, einen Cursor, der uns ausrichtet. Und eine Irritation, dass nicht alles einfach so zusammengeht, etwas illustriert, wir wissen, was abgeht, sondern dass es diese losen Fäden sind, aus denen wir etwas stricken müssen. Es könnte sich bei diesem WolkenSprachfilm sehr gut um einen jener wenigen akademischen Texte handeln, die tatsächlich Auswirkungen haben.

Wolke 3

Abbildung 3: »Marx [...] zerrt die dialektische Logik der Produktionsverhältnisse noch einmal ganz auf die Seite des Menschen und dessen sinnlicher Wahrnehmung.«



Irgendwo brennt es mitten auf der Straße, später liest Ute im letzten Drittel neben der offenen Tür des Sendewagens der Reuter Agentur, in dem sich ein Mann in einem weißen Carhartt-T-Shirt auf einem Monitor das Geschehen draußen um

25 Ebd.

ihn herum anschaut. In der Übertragung ist man immer. Über den Wagen klettern Demonstrant_innen. Am Fischmarkt zeigt sich der schwarze Block, man ist beruhigt, er ist da. *Alles allen* hat ihn als gigantischen Hüpfkissenwürfel aufgeblasen. »Weil sie in ihrer Unterkunft ausschweifend gefeiert hatten, schickte Hamburg 200 Berliner Polizisten wieder nach Hause – und die Hauptstadt reagierte: Indem sie andere Polizisten schickten.«²⁶ Bundesaußenminister Sigmar Gabriel sagt derweil beim Global-Citizen-Festival: »Die Amerikaner haben eine schwierige Vorstellung, finde ich, von der Welt.« Man deckt sich mit Pflastersteinen und Gerüstteilen ein.

A history of cloud science in the last two centuries would also be a history of our media technologies. [...] Tracking and modeling clouds requires enormous amounts of data. Though the standard story of modern computer science emphasizes the desire to model nuclear explosions and their aftermath, the demand for weather data has been just as formative in advancing digital technology. (John von Neumann, for instance, was just as passionate about computer applications for weather as about those for nuclear explosions.) The first world wide web was arguably formed for watching weather, well before the web as we know it. Clouds sit at the heart of crucial innovations.²⁷

Donald Duck ist bereits im September 1953 als The Master Rainmaker mitten im Project-Cirrus-Geschäft unterwegs, schiebt Wolken zusammen und zieht Stöpsel aus ihnen raus. »The Boy is Good!«²⁸

26 n-tv. Liveticker zum G20-Gipfel. Das passierte am 6. Juli 2017, <https://www.n-tv.de/politik/Das-passierte-am-6-Juli-2017-article19924552.html>

27 Peters, John Durham: »Cloud«, in: Benjamin, Peters (Hg.): *Digital Keywords. A Vocabulary of Information Society & Culture*, Princeton/Oxford: Princeton University Press 2016, S. 54–62, hier S. 59f.

28 Carl Barks: »Donald Duck – The Master Rainmaker«, in: *Walt Disney Comics & Stories* 156, Bd. 13, H. 12 (1953), <http://vlcomic.com/read/comic-walt-disney-s-donald-duck-1952-eng/259>

Wolke 4

Abbildung 4: »Der Kommunismus wird sein, schrieb Roque Dalton, ein Aspirin von der Größe der Sonne«



Nein, das Bild ist nicht geschummelt, auch wenn es von außen kommt. Die Wolken scheinen sich in diesem Abschnitt der Filme, dem Scharnier der Serie, ihrer Mitte, verzogen zu haben. Der Rauch, der das Blau zuqualmt, dichter wird,²⁹ kommt aus der Titel-Sequenz, die ohne Ton beginnt. (Bevor Abdullah Ibrahim's »Tula Dabula-Hit and Run« angespielt wird, »Move like a ghost [...]. Boss, here is your morning toast«). Die also nicht nur für diese Episode gilt, sondern für alle sieben. Und da geht es wie immer bei Fragen der Projektion darum, wo das Bild denn eigentlich genau sein soll? Auf der Leinwand, im Projektionsstrahl?³⁰ Irgendwo unterwegs in einem Raum mit einem Schuss Licht? Die dunklen Partikel in der Luft gehen dabei noch einmal zurück zu Graydon's Signalapparat und seinem Traum vom Feuer zur Verstärkung des Kontrastes, das er unten anfachen will, um den Namen der Pille deutlicher ans Firmament schreiben zu können. In der Hamburger Projektion ist das Aspirin von der Größe der Sonne, die Pille für die verschiedenen Aktivist_innenfamilien und Familienlosen auf der Straße im Protest gegen eine Entwicklung, die für alle der Gipfel ist, ein Zitat. Nicht bloß eins aus dem Gedicht »Über Kopfschmerzen« eines Autors aus El Salvador, der

29 »These floaty aerosols are saturated with water and with meaning that humans never put there. But also with meanings that they did: J. M. W. Turner and Claude Monet painted natural water vapors mixed with smoke produced by the railroad, anticipating the mix of nature and culture that would be so dominant in the twentieth-century cloudscape.« J. D. Peters: *The Marvelous Clouds*, S. 258.

30 Vgl. Doane, Mary Ann: »The Location of the Image. Cinematic Projection and Scale in Modernity«, in: Stan Douglas/Christopher Eamon (Hg.), *The Art of Projection*, Stuttgart: Hatje Cantz 2009, S. 151–166, hier S. 152.

im Mai 1975 von einer Splitterbewegung der Guerilla-Organisation, der er selbst angehörte, ermordet wurde, sondern aus einem Buch, das eigentlich einmal zwei Rezensionen war über Erinnerungen an die Zeit, als die Linken auf die Straße gegangen waren, und dann eine Festschrift für die 15 Jahre eines linken Buchladens weiter im Süden, der sich so nicht nennen durfte.

Es gab einen Bruch später und Trennung vor allem durch die Differenz unserer Lebensmöglichkeiten hier, die sich nach dem Auflösen des SDS an Fragen wie RAF oder Nicht-RAF nur entzünden konnte, leider: Daniel Ruben Basi, verantwortlicher Genosse für den SDS-Büchertisch in der Mensa und (mit Johannes Merkel) Hauptkraft bei der Gründung des SDS-Buchladens ›Libro Libre‹. Nach dessen Schließung durch den KBW, war ›Buchladen Aspirin‹ der Wunschname für den jetzigen ›Jos Fritz‹. ›Kino Aspirin‹ hatten wir schon in Freiburg; Kopfschmerzmittel aus einer Gedichtzeile von Roque Dalton: der Kommunismus wird sein, unter anderem, ein Aspirin von der Größe der Sonne. Der Eintrag eines Buchladens ›Aspirin‹ ins Handelsregister scheiterte an den Trademarkkrümern von Bayer Leverkusen. Nichts als ihre Pille soll so heißen (deshalb werden sie jetzt auch nicht und niemals deutscher Meister).³¹

In dieser Rezension der heroischen Selbstbeschreibungen und das Dickelose-tum der Fröchtchen der Revolte von 1968 in ihrem fast gleichnamigen Buch ist durchgängig Thema, wie man mit dem umgeht, das einmal mobilisiert worden war. Mama, Papa, erzählt uns, die wir doch so gerne Kinder wären, noch mal vom G20-Gipfel. War's gefährlich?

Immer und zu jeder Zeit geschehen Dinge, die fast allen entgehen. Sie sind nicht *da* für ihre Zeit. Später werden sie wahrgenommen. Dann gehören sie, retrospektiv, sowohl zu jener als auch zu unserer Zeit. Sie können sogar für uns zum ›Wesentlichen‹ jener Zeit avancieren. [...] Heißt: Dinge existieren nicht für sich und in Zeiten, sie existieren in Beziehungen, sie existieren in Belebungen, die jemand an ihnen unternimmt, sie existieren in Wahrnehmungsweisen, Aufzeichnungsvorgängen, Verdichtungsverfahren, die etwas an ihnen entdecken. Die Geschichte hört nicht auf, sich unaufhörlich zu verändern im Maße unseres Umgangs mit ihr und zwar *wirklich* zu verändern; sie hört nicht auf *wirklicher* zu *werden*; ein Teil der Geschichte von 68 [und 2017], heißt das auch, wird erst jetzt *gemacht*, entsteht durch jetzigen Umgang oder verschwindet.³²

Und da liefert die Vorspannsequenz, die als Aufgabe hat, in einem Moment der Enunziation sowohl das Gemachtsein des Films anzusprechen, wie auch in ihn

31 Theweleit, Klaus: ...ein Aspirin von der Größe der Sonne, Freiburg i. Br.: Jos Fritz Verlag 1990, S. 68f.

32 Ebd., S. 9f.

atmosphärisch kondensiert einzuführen, erste Hebel für mögliche Analysen des Films. Und für den Fall, dass man eine Schwäche für Basisfilmtypen hat, jene Grundkategorisierungen, die darauf spezialisiert sind, eigentlich immer alles nur falsch und nochmal falsch zu machen, weil sie trennen wollen, was zusammengehört, dann sind diese Filme nicht nur Spiel- und Dokumentarfilme und auch Avantgardefilme, die Risse in den Einstellungen produzieren, sondern nicht zuletzt auch Home Movies, dem Basisfilmtyp für Grillabend und Kriegsabmarsch. Ute und Peter, also du und ich, gehen zur Demonstration, an aufregende Orte, denken zur Abwechslung aber durchgehend, buchstäblich durchgehend, über das Setting nach. Und all das, was da im Körper zwischen den Körpern und im Kopf und über dem Kopf passiert. Und machen Dampf. Ein Meta-Home Movie, wenn man so will. Das kann mitunter schon Kopfschmerzen bereiten. Und da hilft es ganz sicher, dagegen auch das ein oder andere Mittelchen parat zu haben. Die nächste Wolke aus dem Zylinder ziehen zu können.

Wolke 5

Abbildung 5: »Für Phänomenologen ist die Wolke ein Objekt so stabil und haltbar wie jedes andere. Der Gegenstand, den ich betrachte und bei dem ich Anker werfe, erscheint mir stets fixiert und ich kann ihm die Bedeutung nur nehmen, indem ich anderswo hinschaue.«



Wo immer schon in den Himmel geschrieben, etwas hingestrichnet worden ist, wächst der Traum von Schreibflächen, die für uns da sind. Die uns Bescheid sagen können, frühwarnen, was immer schon los gewesen sein wird. Und die uns damit ein Stück weit huckepack nehmen können. Die Paralleldokumentation – die Ereignisse um den Text auf der Straße herum in der Gegend der Wolken – arbeitet in vielen seiner Facetten an den verschiedenen Skalierungen von Krise.

Die Ausmaße von dem, was gerade passiert, sind nicht absehbar. Wohl wissen wir, dass sie ganz sicher nicht nur einen, sondern viele Körper betreffen werden. Nicht nur in Hamburg. Wir brauchen also etwas, an dem wir uns entlanghangeln können und das gleichzeitig um die Welt saust. Lose Anhaltspunkte. Die belastbar sind und mit der Zeit gehen. Schließlich sieht man ja nichts. Die Wolke auf ihrer Durchgangsreise ist so etwas. Etwas zum Dranklammern. Liefse sich etwas Solideres für unseren Zweck vorstellen als die butterweiche Wolke, in der man nicht landen kann? Sieben Wolken-Zwerge, heigh-ho heigh-ho, it's off to work we go, sieben Wo's, sieben Einstellungen haben sich an die Arbeit gemacht. (Und mögen vielleicht sogar an Schneewittchen denken.)

Derweil beginnt man sich Sorgen um Ute zu machen, die selbst nicht gerade eine Riesin, aber vor riesigen Polizeitransportern liest. Und während sie das tut, geht hinter ihrem Rücken der Kampf mit den Außenspiegeln los, der größten Erstreckung der Wagen, die um sie herumfahren, einen kleinen Schlenker machen müssen und die zum Teil gefährlich nahe an ihren Kopf losfahren. Gleich wird es sie erwischen, denke ich, aber irgendwie geht es gut. Vielleicht auch, weil Wolken seit Aristoteles Zeiten mit Spiegeln im Bunde sind, denen es eher um die Farbe als die Kontur geht. »Cloud, constituted as it is of many more or less dense and aqueous components of minute dimensions, functions in its mass as mirrors that, unlike those that reflect shapes, show only colors«³³. Reflektiert wird immer auf unterschiedliche Weise. Ganz konkret und abstrakt zugleich.

Wolke 6

Abbildung 6: »Jeder kriegt die eigene Verantwortung für das Off, das er imaginiert«



33 Damisch, Hubert: A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting. Translated by Janet Lloyd, Stanford, California: Stanford University Press 2002, S. 36.

Da ist nichts zu machen, Polizeisirenen, Demonstrant_innen hasten vorbei, »ganz ruhig«, es geht nicht anders, es ist die Situation, die vom Skript abweichen lässt. Die weiter variiert. Ute steht nicht vor den Szenen, sondern ist mitten drin. »Drehst du, drehst du?« »Ja, ich drehe.« Ein hektisches nach links und rechts Schauen, sie ist eingekeilt, wird angerempelt, »ganz ruhig bleiben«, verschwindet aus dem Bild. Die Kamera hat keine Distanz, ist mit dabei, hängt mal am Arm, mal in den Haaren oder sonst wo, Bereitschaftspolizist_innen mit Helmen auf rennen vorbei. »Autsch, ich lese«. Das Manuskript ist in der Luft am rausgestreckten Arm. Theorieundpraxisgruppe hierher. Ute hält das Prinzip hoch und daran fest, dreht sich um ihre Achse, hat sich freigestrampelt, da kommen aus allen Ecken noch mehr Demonstrant_innen. Vor der Kamera, hinter der Kamera her, die in der Hand bleibt. Demonstrant_innen halten sich an der Hand, heben an, die Kette gleitet über den Text. Die verschiedenen Bewegungen halten an. Aus filmtheoretischer Perspektive könnte man vielleicht sagen, dass die ganze TWOE-Kurzfilmserie nicht zuletzt eine Reflexion auf den Status des Off darstellt, das durch den Titel bereits hervorgehoben ist. Der paradoxe Traum von Hors-Champ über uns und in unseren Köpfen mit im Bild und auf der Straße. Vielleicht bleiben die Filme auch gerade deshalb hängen. Johannes Binotto hatte im *Cargo*-Jahresrückblick eine eigene Kategorie aufgemacht:

Das Filmerlebnis, das mir nicht mehr aus dem Kopf geht. Ute Holl in »Traum, Wolken, Off, Exil« von ihr und Peter Ott. Hamburg im Juli der G20. Sechster Teil. Im Hintergrund rennen vermummte Polizisten vermummten Demonstranten nach. Laute Körper stossen an die Kamera. Ute sagt »Okay, ich lese« – die am wenigsten vorgesehene Intervention. Später, im Hintergrund die Wasserwerfer, die Sätze: »Das Off in »Moses und Aron« positioniert die Zuschauenden in einem Ort, von dem aus Antwort verlangt wird. Das Off ist Wahrnehmungssache und Verantwortungssache.«³⁴

34 Binotto, Johannes: Was vom Jahr bleibt. 2017, in: *Cargo. Film Medien Kultur* vom 30.12.2017, <https://www.cargo-film.de/anderes/routine-pleasures/was-vom-jahr-bleibt-1/was-vom-jahr-bleibt-2/>

Wolke 7

Abbildung 7: »Wir sind nicht im Brennpunkt der Gegenwart.«



Der Hubschrauber in der Luft holt uns auf den Boden zurück. Romantisch sind Blicke in den G20-Himmel nie. Die Polizei ist uns immer auch über, aber eben nicht nur. Der kreiselnde Beobachter in der Luft zeigt an, dass stets zurückbeobachtet wird, dass es eine einfache Ausrichtung von Beobachtung in Zeiten von GPS nicht gibt. Während Ute und Peter mit der Kamera von unten hochschauen, den Himmel absuchen, suchen zur gleichen Zeit die Kameras des Himmels die Erde ab. Da stehen sie da. Und die Wolken haben auf einmal eine Ober- und eine Unterseite. Himmel und Hölle ist sowohl ein Hüpfspiel wie auch ein Spiel auf Papier. Das man falten und beschriften muss, um verschiedene Optionen aufzeigen zu können. Mit den vier Hütchen auf unseren Fingern und ihrer Bewegung lässt sich schon früh Strategie lernen. Z. B. wie man den Brennpunkt ins Off verlegt und dafür Verantwortung übernimmt.

Abbildung 8



In Episode 7 wechselt Ute ihre Position nicht. Sie steht in einer Seitenstraße neben einem Zug der Bereitschaftspolizei, der mit Helmen am Arm auf ihren Einsatz wartet. Die Ruhe vor dem Sturm. Mit dem letzten Film der Serie geht es wieder los. Pi mal Daumen 20 Beamte plus Ute, rund 3:20 Minuten lang, mit Standkamera (die nur einmal kurz das Auge nach oben rollt und den Himmel checkt). Was diese 3:20 Minuten zweier Räume nebeneinander, dem Raum der Lektüre und dem Raum des Wartens vor dem Eingriff, die sich erstmal aushalten müssen, in jedem einzelnen ihrer Augenblicke leisten, an Körperspannung produzieren und Aufregung, vermag kein Theaterstück.

Am 28.7. werden die TRAUM, WOLKEN, OFF, EXIL-Filme auf den Skulptur Projekten Münster 2017 im Rahmen der Arbeit »Erniedrigung ist nicht das Ende der Welt« von Monika Gintersdorfer und Knut Kläßen gezeigt. Das Tanz- und Performance-Projekt selbst führt Proben, Aktionen und die Erarbeitung einer neuen Performance mit dem Titel *Kabuki Noir* vor, das sich den rituellen Formen des Kabuki-Codes anzunähern sucht. Die Skulptur Projekte Münster sind eine Langzeitstudie, die alle zehn Jahre im Erkunden der Orte und Territorien der Stadt auf den aktuellen internationalen Stand von Skulptur reflektiert. Die Wahl der Künstler_innen für den Ort ihrer Arbeit fällt auf das Pumpenhaus, das von 1901 bis 1975 die städtischen Abwässer der Stadt Münster »zur Landbehandlung«³⁵ auf den ehemaligen Übungsplatz der preußischen Kavallerie und Artillerie gepumpt hatte, der dann vier Jahre später als Europäisches Vogelschutzgebiet ausgewiesen wurde, der das bis heute noch ist. TRAUM, WOLKEN, OFF, EXIL sind jetzt Film, Skulptur und Performance in einem. Und sie sind dies im umfunktionierten Maschinenhaus, dem alten Verteiler, an einem Ort der Kraft der Stadt. Ihrem altbewährten Muckihaus. Die Gegend ist immer unterwegs. Und tut sich mit anderen zusammen. Wolke auf Wolke. Schicht für heute.

Literatur

- Bergermann, Ulrike et al.: »Die Formatfrage stellen. Das alternative Medienzentrum FCMC zum G20-Gipfel. Maren Grimm, Oliver Leistert und Siri Keil im Gespräch mit Ulrike Bergermann [18.11.2017]«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 18 (1/2018), S. 111–129.
- Damisch, Hubert: *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*. Translated by Janet Lloyd, Stanford, California: Stanford University Press 2002.
- Doane, Mary Ann: »The Location of the Image. Cinematic Projection and Scale in Modernity«, in: Stan Douglas/Christopher Eamon (Hg.), *The Art of Projection*, Stuttgart: Hatje Cantz 2009, S. 151–166.

35 Rieselfelder Münster. Geschichte, <http://wp.biostation-muenster.org/gebiet/geschichte>

- Holl, Ute: »Traum, Wolken, Off, Exil (-remix)«, in: Diaphanes Magazin 1 (2017), S. 110–113.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.
- Peters, John Durham: The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media, Chicago/London: The University of Chicago Press 2015.
- Peters, John Durham: »Cloud«, in: Benjamin Peters (Hg.), Digital Keywords. A Vocabulary of Information Society & Culture, Princeton/Oxford: Princeton University Press 2016, S. 54–62.
- Theweleit, Klaus: ...ein Aspirin von der Größe der Sonne, Freiburg i. Br.: Jos Fritz Verlag 1990.

Onlinequellen

- Barks, Carl: Donald Duck – The Master Rainmaker, in: Walt Disney Comics & Stories 156, Bd. 13., H. 12 (1953), <http://vlcomic.com/read/comic-walt-disney-s-donald-duck-1952-eng/259>
- Binotto, Johannes: »Was vom Jahr bleibt. 2017«, in: Cargo. Film Medien Kultur vom 30.12.2017, <https://www.cargo-film.de/anderes/routine-pleasures/was-vom-jahr-bleibt-1/was-vom-jahr-bleibt-2/>
- Graydon, James Weir: Signaling Apparatus. Specification Forming Part of Letters Patent No 505,879, dated October 3, 1893. Application Filed September 30, 1892. Serial No. 447,412. (No model.) United States Patent Office, S. 2, in: Google Patents, <https://patentimages.storage.googleapis.com/fe/de/c8/a25a66fbc21cc4/US505879.pdf>
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: »GEGEND,f. [...] II. Begriff, entstehung, gebrauch«, in: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet. Wörterbuchnetz. Trier Center for Digital Humanities, Universität Trier, http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG04179#XGG04179
- Steinmetz, Vanessa/Niestedt, Michael/Braden, Benjamin: »G20-Gipfel – Das sind Hamburgs Brennpunkte«, in: Der Spiegel vom 22.6.2017, <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/g20-gipfel-in-hamburg-das-sind-brennpunkte-video-animation-a-1153258.html>

Filme

- DAS MILAN-PROTOKOLL (D 2017, R: Peter Ott)
- HÖLLE HAMBURG (D 2007, R: Peter Ott)
- PASSION (F 1982, R: Jean-Luc Godard)

TWOE_1 (D 2017, R: Ute Holl und Peter Ott), <https://vimeo.com/224740003>

TWOE_2 (D 2017, R: Ute Holl und Peter Ott), <https://vimeo.com/224740275>

TWOE_3 (D 2017, R: Ute Holl und Peter Ott), <https://vimeo.com/224740474>

TWOE_4 (D 2017, R: Ute Holl und Peter Ott,) <https://vimeo.com/224740794>

TWOE_5 (D 2017, R: Ute Holl und Peter Ott), <https://vimeo.com/224741075>

TWOE_6 (D 2017, R: Ute Holl und Peter Ott), <https://vimeo.com/225175130>

TWOE_7 (D 2017, R: Ute Holl und Peter Ott), <https://vimeo.com/224741826>

Der Fall Pierre Rivière

Medienphilologie, Reenactment und Archiv

Rupert Gaderer

Am 3. Juni 1835 tötete ein junger Bauer namens Pierre Rivière seine Mutter, seine Schwester und seinen kleinen Bruder mit einer Hippe. Die Morde, so wurde es in den medizinischen und juristischen Dokumenten festgehalten, waren monströs und rätselhaft. Der Mörder Rivière flüchtete von seinem Heimatort und irrte ziellos durch die großen Wälder und kleinen Städte der Normandie. Nach rund einem Monat stellte er sich der Polizei und ließ sich verhaften. Im Gefängnis folgte Rivière dem alten Imperativ der Selbstaufzeichnung und dokumentierte sein Leben und das seiner Familie vor und nach der Tat. Der erste Satz, den Rivière niederschrieb und der in die bürokratische Maschine der Wahrheitssuche eingespeist wurde, lautete: »Ich, Pierre Rivière, Mörder meiner Mutter, meiner Schwester und meines Bruders, und gewillt, die Beweggründe mitzuteilen, die mich zu dieser Tat gebracht haben, habe das ganze Leben aufgeschrieben, das mein Vater und meine Mutter während ihrer Ehe zusammen geführt haben.«¹

Michel Foucault wurde aufgrund seiner psychiatrie- und strafhistorischen Studien auf den Fall des Familienmörders aufmerksam und publizierte im Jahr 1973 im Pariser Gallimard Verlag das *Memoire Rivières* sowie Urkunden, Zeugenaussagen, Protokolle, Zeitungsberichte und Flugblätter des Mordprozesses. Die Publikation war das Ergebnis einer Kollektivarbeit im Rahmen eines Seminars am *Collège de France*, dessen philologisches Ziel darin bestand, die unterschiedlichen Dokumente zu edieren, kommentieren und veröffentlichen. Dabei handelte es sich um eine historiografische Auseinandersetzung, die ähnlich wie Foucaults Publikationen im Umkreis der *lettre de cachet* Subjekte an die Oberfläche der Geschichtsschreibung holte, die in einem bestimmten Augenblick den Weg der Macht kreuzten und deren Leben von einer Schriftmacht erfasst wurde. Für Foucault lag das Sonderbare und das Außergewöhnliche des Falls im Bündel von Beziehungen zwischen der Tat und der Schrift, dem Erzählen und den Dingen sowie den Menschen und dem Gesetz. Das dokumentarische Kalkül bestand darin,

1 Foucault, Michel: Der Fall Rivière. Materialien zum Verhältnis von Psychiatrie und Strafrecht, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 64.

das Schicksal des vergessenen Mords wieder bewusst zu machen, indem all das gesammelt und bereitgestellt wurde, »was über Rivière zu jener Zeit und danach gesagt worden war«.²

Basierend auf diesen Dokumenten und im Austausch mit Foucault adaptierte der Regisseur René Allio die publizierten Dokumente für das Kino: *MOI, PIERRE RIVIÈRE, AYANT ÉGORGÉ MA MÈRE, MA SŒUR ET MON FRÈRE ...* (dt. *ICH, PIERRE RIVIÈRE, DER ICH MEINE MUTTER, MEINE SCHWESTER UND MEINEN BRUDER GETÖTET HABE*, F 1976) wurde nahe am Ort der damaligen Ereignisse bei Aunay im Département L'Orne gedreht, wobei die Darsteller_innen der Landbevölkerung vorwiegend Bewohner_innen der Umgebung des Drehortes waren; die Richter, Anwälte, Prokuratoren und Ärzte hingegen wurden von professionellen Schauspielern verkörpert. Allio ging es um eine Wiederaufführung und Nachstellung der Tat, aber nicht im Sinne einer bloßen Rekonstruktion. Er wollte den Menschen einen Teil ihrer Geschichte zurückgeben und nutzte die filmische Möglichkeit, die etablierte Geschichtsschreibung zu unterlaufen, um einen anderen Blick auf die Vergangenheit zu werfen. Die institutionelle Beobachtung wurde beobachtet und das aufgedeckt, was normalerweise hinter der Rechtsprechung versteckt bleibt: das Netzwerk zwischen Medien, Verfahren und Dingen – das einen Mord zu einem Fall macht.

Dreißig Jahre später produzierte Nicolas Philibert den Dokumentarfilm *RETOUR EN NORMANDIE* (dt. *RÜCKKEHR IN DIE NORMANDIE*, F 2006) und kehrte dafür an den Ort der damaligen Dreharbeiten zurück. Er berichtete von einer Rück- und Wiederkunft: der Suche nach Drehorten und Schauspieler_innen, den Situationen am Set, den vielen gedrehten Szenen (mehr als 340 insgesamt) und dem Reenactment des Falls. Philibert zog Relationen zwischen dem historischen Fall, Foucaults philologischer Fassung der Dokumente, der filmischen Adaption und der eigenen Verbundenheit zum Archiv. Die unterschiedlichen Ebenen der Erinnerung wurden palimpsestartig freigelegt. Es wurden nicht lediglich Interviews mit den damaligen Laien-Schauspieler_innen geführt oder die Wege an die Drehorte rekonstruiert. Der Film handelt von jenen Infrastrukturen und Netzwerken, die aufgebracht wurden, um Daten aus der Latenz des Archivs zu holen. Diese Erkenntnisweise führte Philibert zu jenen Archivalien zurück, die die Entstehung des Films zuallererst ermöglichten.

Ausgehend von diesen Verflechtungen – bei denen unterschiedliche Materialitäten und Kulturtechniken sowie unterschiedliche Ästhetiken und Wünsche aufeinandertreffen – lassen sich Fluchtlinien des Dokumentarischen und Gegendokumentarischen entdecken. Diese lassen sich weniger aus den Dokumenten

2 Foucault, Michel: »Die Rückkehr des Pierre Rivière«, in: Ders., Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. 3: 1976–1979, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 152–164, hier S. 162.

selbst, sondern vielmehr mittels der Untersuchung der Operationen und Rahmungen beschreiben, die dafür zuständig sind, dass aus Informationen Dokumente und aus Dokumenten spezifische Aussagen entstehen. Das Gegendokumentarische richtet sich gegen eine Autorität, die das bereits Dokumentierte für sich reklamiert, indem etwas Alternatives entgegengesetzt wird. Es geht im Folgenden weniger darum, *das* Dokumentarische oder *das* Gegendokumentarische herauszustellen. Vielmehr wird das Verhältnis zwischen dokumentarischen und gegendokumentarischen Operationen untersucht, um den Umschlagpunkt zu beschreiben, an dem ein Subjekt sich das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse zu befragen.

1. Philologie: Sammeln, Sortieren, Publizieren

Foucaults philologisches Projekt bestand darin, ein vergessenes Dossier aus den *Archives départementales du Calvados* in das Bewusstsein seiner Gegenwart zu bringen, um der herkömmlichen Geschichtsschreibung etwas entgegenzusetzen. Die Dokumente wurden aus der Latenz des Archivs geholt und philologisch als Buch gerahmt. Das historiografische Ziel bestand darin, Menschen eine Geschichte zu geben, die ansonsten von der Geschichtsschreibung unbeobachtet blieben.³ Für Foucault lag das außergewöhnliche Moment des archivalischen Fundes darin, dass verhältnismäßig viele Dokumente von unterschiedlichen Beteiligten verfasst wurden. Das Dossier bestand aus Protokollen des Friedensrichters, der Staatsanwälte und der Ärzte, des ersten und zweiten Verhörs und des Schwurgerichts. Außerdem wurden Zeug_innenaussagen, medizinische Gutachten, Briefe an den Prokurator des Königs, die Überweisungsakte an die Anklagekammer und die Anklageschrift sowie Artikel aus mehreren Zeitungen publiziert. Bei all der Fülle an Dokumenten war es die Selbstaufzeichnung Rivières, die für Foucault ein »einmaliges Zeugnis«⁴ darstellte. Das Memoire wurde im Jahr des Prozesses gegen Rivière als Broschüre publiziert und später in den *Annales d'hygiène publique* veröffentlicht. Das philologische Ziel der Herausgeber_innen bestand darin, die ungenaue und modifizierte Fassung wieder in eine »ursprüngliche Form«⁵ zu bringen.

Die Selbstermächtigung durch den schriftlichen Zugriff auf das eigene Leben war bei Rivière ein Akt, der sich gegen das institutionelle Aufzeichnungssystem des Staates richtete. Ein Subjekt nahm für sich in Anspruch, die Geschichte sei-

3 Vgl. Sheringham, Michael: »Michel Foucault, Pierre Rivière and the Archival Imaginary«, in: *Comparative Critical Studies* 8.2-3 (2011), S. 235–257.

4 Foucault, Michel: »Gespräch mit Michel Foucault«, in: Ders., *Schriften in vier Bänden*, Bd. 3, S. 129–134, hier S. 129.

5 M. Foucault: *Der Fall Rivière*, S. 13.

ner Tat nicht den anderen zu überlassen, sondern sie selbst aufzuschreiben. Die *Schreibmacht*, wie sie Foucault für Registrierungsmechanismen der Überwachung und des Bestrafens feststellte,⁶ betraf im Fall Rivière nicht lediglich den Panoptismus der großen Institutionen – das Gericht, das Gefängnis oder das Hospital –, sondern einen bis dahin unbekanntem Bauern. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass um 1800 auch den Ärmsten die Gelegenheit geboten wurde, mittels Feder und Papier ins Spiel der Macht und der Wahrheit einzutreten.⁷ Den Menschen wurde eine Schriftmacht zugesprochen und es wurde ihnen die Möglichkeit eingeräumt, mittels der Schrift einen Konflikt aufzuzeichnen und andere Menschen in Konflikte zu verwickeln. Das Memoire wurde als eine Selbsterklärung entworfen, das als papiernes Medium den Menschen auffordert, seine Taten zu erforschen und eine Erzählung über sein Leben zu formulieren. Nicht selten wurden Häftlinge aufgefordert, ihr eigenes Leben aufzuschreiben, um sie von ihren Erinnerungen vor und nach der Tat berichten zu lassen. Das Memoire Rivières kann als ein Ego-Dokument bezeichnet werden, in dem ein Mensch über seine Gefühle, Konflikte und Taten schriftlich berichtet.⁸ Kurz gesagt: Der Fall macht auf Foucaults Herangehensweise aufmerksam, Schriftdispositive als Machtdispositive zu beschreiben.⁹

Die Resistenz des Gegendokumentarischen richtete sich zwar gegen eine Macht, die in Institutionen des Strafvollzugs mit Systemen des Aufzeichnens, Akkumulierens und Vernetzens verbunden war. Jedoch wurde die Widerständigkeit von Rivières Aufzeichnung von den Gerichtsbeamten und medizinischen Gutachtern genutzt, um das Memoire für das administrative Ermittlungsverfahren zu verwenden. Das Memoire diente der Bürokratie des Rechts dazu, das Leben des Täters übertragbar zu machen und ein Wissen über die Tat auszuwerten. Das Schriftstück durchlief mehrere verwaltungstechnische Verfahren, von ganz unten, aus der Kerkerzelle, nach oben, in die Schreibstuben der höchsten Beamten und Ärzte. Im Verlauf der Weiterleitung wurden Berichte über die Morde, Zeug_innenaussagen und Gutachten angelegt. Das Schwurgericht in Calvados stellte zu einem erheblichen Teil aufgrund des Memoires eine Schuldfähigkeit bei Rivière fest und verurteilte ihn zum Tod. Jedoch wurde das Todesurteil nicht

6 Vgl. Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 244.

7 Vgl. Foucault, Michel: »Das Leben der infamen Menschen«, in: Ders., Schriften in vier Bänden, Bd. 3, S. 309–332 und Farge, Arlette/Foucault, Michel: Familiäre Konflikte: Die »Lettres de cachet«. Aus den Archiven der Bastille im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

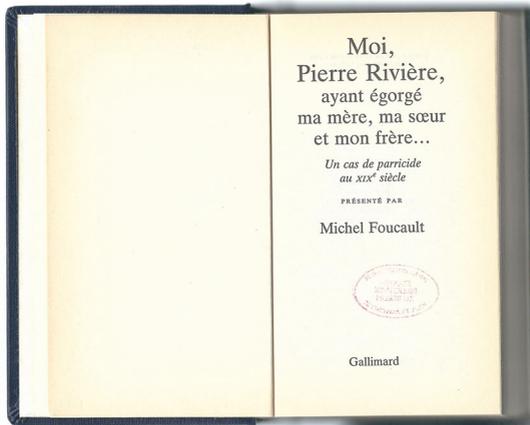
8 Zum historiografischen Begriff des Ego-Dokuments siehe Schulze, Winfried (Hg.): Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte, Berlin: Akademie Verlag 1996 (= Selbstzeugnisse der Neuzeit, Band 2).

9 Vgl. Rancière, Jacques: »Der Historiker, die Literatur und das biografische Genre«, in: Ders., Politik der Literatur, Wien: Passagen 2008, S. 203–221, hier S. 218.

vollstreckt, weil die damals bekanntesten Ärzte Frankreichs aufgrund ihrer Auswertung des Memoires auf Schuldunfähigkeit plädierten. Da Rivière während des Tatzeitpunkts nicht über seinen Willen herrschte, so der medizinische Diskurs der Ärzte, müsse der Schuldspruch in eine lebenslange Haftstrafe umgewandelt werden. Was hier erkennbar wird, ist der Kampf unterschiedlichster Interessensgruppen um die Deutungshoheit sowie die institutionelle Aneignung eines Dokuments.

Der Entstehungsort der philologischen Kollektivarbeit *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère ... Un cas de parricide au XIX^e siècle* (1973) waren nicht die berühmten Vorlesungen, die von Tonbändern aufgezeichnet und später in Buchform gebracht wurden, sondern ein abhörsicheres Seminar am *Collège de France*. Im sogenannten »Montags-Seminar«, das im Jahr 1972 den Titel *Pierre Rivière et ses œuvres* trug, wurde die Publikation vorbereitet. Später wurde ein weiteres Seminar für die Drucklegung der Dokumente veranstaltet, in dem die Fragen nach Machtformen in der Gesellschaft, die Untersuchung der Straftheorien um 1800, das Gefängnis als allgemeine Form der Strafe und die Analyse des Panoptismus zentral waren.¹⁰ Das Format des Seminars wurde genutzt, um den Fall des Mörders in Buchform zu bringen (Abb. 1).

Abbildung 1: Michel Foucault: *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère ... Un cas de parricide au XIX^e siècle*. Paris: Gallimard 1973.



10 Vgl. Foucault, Michel: »Die Strafgesellschaft«, in: Ders., Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. 2: 1970–1975, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 568–585. Bei dem Seminar zu Pierre Rivière bestand die Besonderheit darin, dass es ein geschlossenes Seminar war – was damals ein juristisches und institutionelles Problem darstellte. Siehe die lange Anmerkung von Foucault zu dieser Problematik. Foucault, Michel: *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II*. Vorlesung am Collège de France 1983/1984, Berlin: Suhrkamp 2000, S. 52–53.

bestand darin, einen unordentlichen und nachlässigen Umgang mit dem Original zu haben, Transkriptionsfehler wurden beanstandet und die Titelwahl abgelehnt. Die Kritik an dem Projekt – »Que Foucault n'a pas lu le livre que nous sommes en train de lire?«¹⁴ – betraf auch das politische Projekt des Gegendokumentarischen selbst.

Das gegendokumentarische Ziel der Buchpublikation bestand darin, einen nicht greifbaren Text potentiellen Leser_innen zur Verfügung zu stellen und ein Gegenmodell zur herkömmlichen Geschichtsschreibung zu entwerfen. Zudem sollten Ärzt_innen und Jurist_innen mit der Problematik des Urteilens über die Mordtat konfrontiert werden, um ihnen zu zeigen, dass sie genauso ratlos wie ihre Kollegen vor 150 Jahren waren. Für Foucault lag das Sonderbare und Außergewöhnliche des Falls darin, dass die unterschiedlichen Gutachten über den geistigen Zustand des Verwandtenmörders zu unterschiedlichen Ergebnissen kamen. Die Diskursformationen stellten eine Form des Kampfes dar, Foucault schrieb von »mehreren sich überlagernden Schlachten«,¹⁵ in denen Ärzte, Justiz und Dorfbewohner_innen Kontrahent_innen bei der Entstehung und Produktion eines Urteils waren. Das Ziel des Herausgeber_innen-Kollektivs bestand darin, die Logik und die Formen der »verschiedenen Kämpfe«¹⁶ zu klären, nicht lediglich, um historisch die Geschehnisse zu rekonstruieren, sondern auch um eine Kritik am ärztlichen Wahrheitsanspruch in den 1970er Jahren zu üben. Es ging darum, die Entstehung und Dynamik eines Wissens und Machtformen zu analysieren, die in einem engen Zusammenhang mit den Institutionen des Gerichts standen. Foucault war an den Prozeduren und Mechanismen interessiert, die aufgeboten wurden, um den Diskurs Rivière's als den eines Wahnsinnigen oder Kriminellen zu qualifizieren. Das Memoire war für Foucault kein Nebenprodukt des Mords, sondern ein Teil des Mords.

Dabei spielte das Krankheitsbild der Monomanie eine entscheidende Rolle. Die Lehre der Monomanie erfasste im frühen 19. Jahrhundert den Wahnsinn mit einem neuen medizinischen Theoriekonzept. Als Entdecker dieses Wahnsinns ohne Delirium gilt gemeinhin der Arzt Philippe Pinel. Pinel und seine Anhänger führten die Erkrankung vor allem auf einen Mangel an Erziehung und ein unbelehrbares *Naturell* zurück.¹⁷ In Deutschland bezeichnete Johann Christian Reil, auf weiten Strecken Pinels Theorie folgend, die Monomanie als eine Form des Wahnsinns, als eine »Wut ohne Verrücktheit« oder »Manie ohne

14 P. Lejeune: Lire Pierre Rivière, S. 103.

15 M. Foucault: Der Fall Rivière, S. 10.

16 Ebd.

17 Vgl. Pinel, Philippe: Philosophisch medicinische Abhandlung über Geistesverirrungen oder Manie, Wien: Schaumburg 1801, S. 161.

Delirium«. ¹⁸ Es ist also ein Wahnsinn, der den Ärzten nicht aus rollenden Augen und tiefen Grimassen entgegenblickte, kein Wahnsinn der lauten Schreie oder stupiden Bewegungen, sondern ein Wahnsinn, der genauso plötzlich ausbrach wie er verstummte, und bei dem kein Verlust des Verstandes beobachtet wurde. Die Ärzte diagnostizierten die Unschuld des Wahnsinnigen und der Wahnsinn hatte die Kraft einer Entschuldigung für die Tat. Der Fall Rivière tauchte in Foucaults Untersuchung der Verkettung zwischen Macht, Wissen und Wahnsinn mehrfach auf, da der Fall die Möglichkeit bot, Probleme der Rechtsprechung und Begutachtung in unterschiedlichen Kontexten zu erörtern und zu übertragen. ¹⁹

Zunächst kann festgehalten werden, dass das gegendokumentarische Buchprojekt mit der philologischen Rahmung einer Vielzahl von Dokumenten begann. Foucault interessierte sich für das Aufeinanderprallen von unterschiedlichen Praktiken des Aufzeichnens und das Verhältnis zwischen dokumentarischen und gegendokumentarischen Aktivitäten. Gleichermaßen wurde mit der Buchveröffentlichung das Ziel verfolgt, die damals gegenwärtige medizinisch-juristische Begutachtung des Wahnsinns und der Vernunft zu kritisieren. Konkret ging es Foucault und den restlichen Beteiligten des Seminars darum, aus den unterschiedlichsten Dokumenten ein Buch zu machen, das einerseits die Machtkonstellationen und Wissenssysteme des frühen 19. Jahrhunderts offenlegte. Andererseits sollte das Buch als Medium des Gegendokumentarischen eine Kritik entfalten, die bis in die Gegenwart der Beteiligten reichte.

18 Reil, Johann Christian: Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerrüttungen, Halle: Curtsche Buchhandlung 1818, S. 387.

19 In der Vorlesung *Die psychiatrische Macht*, die Foucault in den Jahren 1973 bis 1974 am *Collège de France* hielt, war der Fall für die Frage nach dem Status der Anomalie für die individuelle Bedingung der Möglichkeit des Wahnsinns und die Transformation von Elementen des Verhaltens in pathologische Symptome relevant. Vgl. Foucault, Michel: *Die Macht der Psychiatrie*. Vorlesungen am Collège de France 1973–1974, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015, S. 396. In der darauffolgenden Vorlesung *Die Anormalen* wird der Fall Rivière herangezogen, um die Bewegung der Gutachterstätigkeit zu beschreiben, die retrospektiv ein anormales Handeln beschreibt, etwas, das Foucault als »Fehler ohne Vergehen« bzw. »Mängel ohne Gesetzesverstoß« bezeichnet. Darüber hinaus spielt der Fall Rivière für die Beschreibung einer sogenannten *ubuesken* Macht eine relevante Rolle, bei der das Weichen der Justizmacht vor dem medizinischen Wissen hinsichtlich des strafrechtlichen und medizinischen Status von Kindheitsereignissen signifikant ist. Foucault, Michel: *Die Anormalen*. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 38 u. S. 396. In seiner Vorlesung *Die Geburt der Biopolitik*, die in den Jahren 1978 bis 1979 am *Collège de France* stattfand, nimmt Foucault den Fall wieder auf, um anhand der Memoiren Rivières die Aufgabe der Vertragskonstellationen für Transaktionen in der Bevölkerung und die neoliberale Auslegung eines nicht-ökonomischen Verhaltens in ökonomische Begriffe darzustellen. Vgl. Foucault, Michel: *Die Geburt der Biopolitik*. Geschichte der Gouvernementalität, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 339–340. Und natürlich ist die Problemerkundung der forensischen Psychiatrie, für die der Fall ein wichtiges Element war, ein Nachfolgeprojekt von *Wahnsinn und Gesellschaft*.

2. Adaption: Reenactment und Schreib-Dinge

In einem Interview mit dem Titel *Die Rückkehr des Pierre Rivière* setzte sich Foucault – der wenig über den Film und das Kino schrieb – mit der filmischen Adaption der publizierten Dokumente, der Differenz zwischen Buch und Film und dem Moment der filmischen Wiederholung auseinander:

Was mich im Gegenteil überrascht, das ist, dass der Film selbstverständlich die Dokumente des Buches verwendet hat – aber dazu waren die Dokumente ja auch da –, aber deshalb noch lange nicht der Film zum Buch ist; er ist etwas ganz anderes. Wir wollten in dem Buch die Frage von Rivière wiederaufwerfen, indem wir all das versammelten, was über Rivière zu jener Zeit und danach gesagt worden war.²⁰

Tatsächlich ist es schwierig, bei René Allios Film *ICH, PIERRE RIVIÈRE, DER ICH MEINE MUTTER, MEINE SCHWESTER UND MEINEN BRUDER GETÖTET HABE* von einer Verfilmung im herkömmlichen Sinn zu sprechen. Die philologische Fassung der Dokumente war der Ausgangspunkt der Produktion eines Films, der sich zwischen medialer Historiografie und Kritik an juristischen und psychiatrischen Erkenntnisweisen bewegt. Ausgerichtet an der Arbeitsweise von Jean-Luc Godard der 1970er Jahre und den politischen Diskussionen des *Cahiers du cinéma* oszilliert der Film zwischen »fictional and documentary cinema«.²¹

Gilles Deleuze beschrieb luzide, inwiefern sich die »Praktiken des Sehens und die Praktiken des Sagens«,²² wie sie Foucault in *Der Gebrauch der Lüste* (1986) hervorhob, auf die audiovisuelle Repräsentation des Ereignisses des Mordes in Allios Film auswirkte. Anhand des Falls Rivière werde erkennbar, dass bei der Monomanie der Wahnsinn zwar leicht in eine Aussage gefasst werden konnte, es aber schwierig war, den Wahnsinn schnell zu erkennen und den Anormalen einzusperren. Die Tat und das Memoire sind zwar durch eine Vielzahl von Beziehungen verbunden, jedoch bestehe eine Distanz zwischen dem Sagen und dem Sehen. Foucaults aufgeworfenes Problem des Verhältnisses zwischen dem Memoire und der Tat wurde vom Blatt Papier auf die Leinwand des Kinos geholt. Die erwähnte Distanz zwischen Beobachtung und Aussage werde nicht lediglich mit einer Stimme aus dem Off umgesetzt, sondern im Sinne Deleuzes wurden filmische Mittel verwendet, um »Abstände« und »Disjunktionen« zwischen dem »Gesehenen« und »Gesagten« erfahrbar zu machen.²³ Dies zeigt sich dann, wenn der Film

20 M. Foucault: *Die Rückkehr des Pierre Rivière*, S. 162.

21 M. Sheringham: *Michel Foucault, Pierre Rivière and the Archival Imaginary*, S. 245.

22 Deleuze, Gilles: *Foucault*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 91.

23 Ebd., S. 93.

mit einer hörbaren – aber nicht visuell wahrnehmbaren – Gerichtsverhandlung eröffnet wird: Es herrschen Stimmengewirr, aufgeregte Schritte, unverständliches Murmeln – und es folgt der Schlag mit dem Hammer: »La Cour!«

Neben dem Aspekt des Umgangs mit historischen Dokumenten war auch für dieses medialhistoriografische Projekt die Rolle der Akteur_innen ausschlaggebend. Der Großteil der Rollen wurde nicht mit professionellen Schauspieler_innen besetzt. Der Einsatz von Laiendarsteller_innen, so Foucault in mehreren Gesprächen, multipliziere eine *rituelle Geste* und mache den Fall nachvollziehbarer.²⁴ Diese Aushandlung von Geschichte wurde einerseits rechtshistorisch und andererseits mit Verweis auf die Wiederholung von Geschichte begründet.

Das ganze Drama Rivières ist ein Drama des Rechts, ein Drama des Code, des Gesetzes, der Erde, der Ehe, der Güter ... Nun, die bäuerliche Welt bewegt sich immer innerhalb genau dieser Tragödie. Und das Wichtige dabei ist somit, dass man die Bauern unserer Zeit dieses alte Drama spielen lässt, welches zugleich das Drama ihres Lebens ist: ganz so wie auch die griechischen Bürger die Darstellung ihres eigenen Gemeinwesens auf ihrem Theater zu sehen bekamen.²⁵

Die Einführung des *Code civil* bzw. *Code Napoléon* etablierte ein neues Rechtssystem, das eine andere Beziehung zwischen den Menschen, dem Eigentum und dem Gesetz einrichtete und für Foucault den Motor der Wucht des Tragischen darstellte.²⁶ Vor diesem Hintergrund ermöglichte der Film eine »bäuerliche Ausdruckweise«²⁷, die auf der Mimesis des Schauspiels basierte. Dies ist ein relevanter Punkt für das Verhältnis zwischen Gegendokumentarischem und Dokumentarischem, denn im Prozess der Nachahmung des minderen Lebens erhielten die Menschen einen Teil ihrer Geschichte zurück, wobei das moderne Kino den Platz des griechischen Theaters als Medium der Reflexion einnahm. Das emotionale Nachempfinden und die gleichzeitige Distanz zum historischen Ereignis sowie das Erleben von Historie als Präsenz waren relevante Elemente von Foucaults und Allios Vorstellungen einer adäquaten Erinnerungskultur. Beide folgten einer alten Vorstellung des Nachspielens, die davon ausgeht, dass durch das Nachstellen und das Durchleben der historischen Ereignisse eine Identifikation und dadurch eine bessere Erkenntnis des Selbst bewirkt wird. Das gegendokumentarische Projekt zielte weniger auf eine historiografische Aussage. Die Intention bestand vielmehr

24 Vgl. Foucault, Michel: »Warum das Verbrechen von Pierre Rivière?«, in: Ders., Schriften in vier Bänden, Bd. 3, S. 141–143, hier S. 142 und M. Foucault: Gespräch mit Michel Foucault, S. 132.

25 M. Foucault: Gespräch mit Michel Foucault, S. 132.

26 Vgl. Geisenhanslücke, Achim: Die Sprache der Infamie. Literatur und Ehrlosigkeit, München: Fink 2014, S. 62.

27 M. Foucault: Gespräch mit Michel Foucault, S. 132.

darin, »Geschichte geschehen zu lassen«. ²⁸ Dies kann ganz im Sinne des Reenactments begriffen werden, verstanden als eine historiografische Praxis, bei der die Produktion von Wahrheit, der »Erfahrungsmodus von Geschichte« und die Reaktualisierung eines sozialen und kulturellen Lebensraums vollzogen wird. ²⁹ Die künstlerisch-historiografische Praxis machte das zu ihrem Gegenstand, was eine der vorrangigen Absichten der Veröffentlichung des Dossiers war: die Offenlegung der Beziehungen zwischen Tat und Schrift und die Konzentration auf jene Menschen, die normalerweise in der Historiografie im Abseits verschwinden.

Der Film handelt aber nicht in der Historiographie bloß vom Nachspielen der Tat, sondern zudem von der Agency der Schreib-Dinge, die sich ebenfalls als Akteure der Nachahmung erweisen. Der Film fokussiert Schreib-Dinge, die retrospektiv betrachtet – und dies ist wesentlich – eine Philologie des Falls am *Collège de France* und das filmische Reenactment ermöglichten. Jedes Reenactment hat ein Preenactment und genau dieses wird in den vielen Schreib-Szenen des Films aufgerufen. ³⁰ Aus der Vielzahl der von den Schauspielern dargestellten Schreib-Szenen seien nur wenige genannt: Der Arzt Théodor Morin und der Sanitätsoffizier Thomas Adrien Cordière verfassen am Beginn des Films ein medizinisches Gutachten über den Tathergang (Abb. 4), der Friedensrichter François-Edouard Baudouin diktiert dem Gemeinbeschreiber Louis-Léandre Langliney (Abb. 5), Gerichtsschreibergehilfe Théodore Lebouleux nimmt die Aussagen während des Verhörs des Untersuchungsrichters Exupère Legrain auf (Abb. 6), und ein Gerichtsbeamter des Schwurgerichts in Calvados fertigt während des Vortrags des Arztes Vastel Notizen an (Abb. 7).

Die zentrale Schreib-Szene des Films ist sicherlich jene, in der Claude Hébert die Niederschrift von Rivières Memoire in einer Gefängniszelle nachspielt und den bekannten Satz schreibt: »Ich, Pierre Rivière, Mörder meiner Mutter, meiner Schwester und meines Bruders, und gewillt, die Beweggründe mitzuteilen, die mich zu dieser Tat gebracht haben, habe das ganze Leben aufgeschrieben, das mein Vater und meine Mutter während ihrer Ehe zusammen geführt haben.«

Allio stellte das bürokratische Aufzeichnungssystem um 1800 in extenso aus (Abb. 8–11), um das Ereignis der *Schriftmacht* darzustellen. Foucault ging in *Über-*

28 M. Foucault: Die Rückkehr des Pierre Rivière, S. 154.

29 Vgl. Muhle, Maria: »Reenactment als Mindere Mimesis«, in: Eva Hohenberger/Katrin Mundt (Hg.), Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst, Berlin: Vorwerk 8 2016, S. 120–134, hier S. 121.

30 Zur Schreibszene und Schreib-Szene siehe Campe, Rüdiger: »Die Schreibszene, Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 759–772 und Stingelin, Martin: »Schreiben«, in: Martin Stingelin/Davide Giuriato/Sandro Zanetti (Hg.), »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München: Fink 2004, S. 7–21 (= Zur Genealogie des Schreibens, Band 1).

Abbildung 4–7: MOI, PIERRE RIVIÈRE, AYANT ÉGORGÉ MA MÈRE, MA SŒUR ET MON FRÈRE ... (F 1976, R: René Allio).



Abbildung 8–11: MOI, PIERRE RIVIÈRE, AYANT ÉGORGÉ MA MÈRE, MA SŒUR ET MON FRÈRE ... (F 1976, R: René Allio).



wachen und Strafen davon aus, dass die Menschen um 1800 von einem »Netz des Schreibens und der Schrift«³¹ überzogen wurden, mit einer Masse an Dokumenten erfasst und fixiert, um eine Überwachung und Kontrolle zu gewährleisten. Es wurden Kataloge und Listen angelegt, die einen schnelleren Zugriff auf den Einzelnen gewährleisteten. Die erwähnten Schreib-Szenen handeln von jenen

31 M. Foucault: Überwachen und Strafen, S. 243.

Administrationen, die Morde aufzeichneten, Ermittlungsarbeit leisteten und das Spiel des Wahrnehmens vorantrieben. Deswegen ist Allios Film durchwoben von Akten und Papieren; und wenn die Schreiber nicht zu sehen sind, dann kann man aus dem *Off* das Kratzen ihrer Federn hören. Die medialen Operationen, die sich in der Tiefe der Dokumente verstecken, werden in diesen Szenen an die Oberfläche gebracht. Die amtlichen Dokumente und das Memoire sind in der Logik des Films jene Dokumente, die das Herausgeber_innenkollektiv am *Collège de France* in Buchform publizieren und Allio für seinen Film heranziehen wird. Der Film thematisiert seinen eigenen Ursprung in der Schrift und reflektiert über seine eigene Herkunft aus den Akten der Bürokratie, die beide die Grundlage des historischen Wissens sind.

3. Anfänge: Archiv und Rekursion

Jacques Derrida hat über das Archiv und das Archivieren einen wichtigen Aspekt festgehalten, der auch für Philiberts ZURÜCK IN DIE NORMANDIE wesentlich ist: »[...] die technische Struktur des *archivierenden* Archivs bestimmt auch die Struktur des *archivierbaren* Inhalts schon in seiner Entstehung und in seiner Beziehung zur Zukunft.«³² Die medientheoretische Aussage, die an Marshall McLuhans Auffassung von Medien erinnert, trifft den Kern von Philiberts technischem, politischem und ethischem Erkenntnisinteresse. Philibert inszenierte sich in seinem Film als Spurensucher im IMEC *Institut mémoires de l'édition contemporaine*, in dem der Nachlass des Regisseurs Allio aufbewahrt wird: Depotkisten, Akten, Skizzen, Briefe, Zeitungsausschnitte und Fotografien sowie Philibert während seiner Arbeit im Archiv werden in Großaufnahmen gezeigt.

Dabei wird ein Brief aus dem August 1974 vorgelesen (Abb. 12–15), in dem Allio über die schleppende Arbeit am Drehbuch berichtet und das politische Konzept des Films ICH, PIERRE RIVIÈRE, DER ICH MEINE MUTTER, MEINE SCHWESTER UND MEINEN BRUDER GETÖTET HABE entfaltet: Man könne das Memoire, die Aufzeichnungen und Berichte nicht verstehen – so Philibert, der einen Brief von Allio an Foucault vorliest – ohne Freundschaft und Mitgefühl zu den damaligen »Gefangenen der bäuerlichen Bedingungen« zu haben. Etwas später, Philibert liest nun Auszüge aus Allios Tagebuchaufzeichnungen vor, wird nochmals das Ziel der filmischen Adaption der Dokumente beschrieben: Allio gehe es darum, die »gewalttätigen« und »dramatischen Momente« vom »Vergessen« und dem »Tod« zu bewahren. Damit seien jene Leben angesprochen, die keine »Spuren« hinterlassen haben. Philiberts Film, der zurück zu den Dokumenten führt, erschließt sich

32 Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben. Eine Freud'sche Impression, Berlin: Brinkmann + Bose 1997, S. 35.

Abbildungen 12–15: RETOUR EN NORMANDIE (dt. RÜCKKEHR IN DIE NORMANDIE, F 2006, R: Nicolas Philibert).



einen Zugang zum Erzählen über das Archiv. Die Medien des Archivs ermöglichen es, Daten aus der Latenz zu holen, sie zu aktivieren und öffentlich zu machen.³³

Dokumente in Archiven haben einen besonderen Status, der sich durch ihren unbestimmten Gebrauch erklären lässt. Was mit Dokumenten geschehen wird, weiß man bei der Archivierung nicht, man weiß lediglich, dass sie derart relevant sind, dass sie womöglich gebraucht werden. Was der Film ausstellt, sind nicht bloß die Dokumente der Dreharbeiten, sondern er stellt die dokumentarische Arbeit und den praktischen Umgang mit Dokumenten im Archiv aus, indem er zu den Anfängen zurückkehrt. Und dies gleich in mehrfacher Weise: Philibert fährt zu den damaligen Drehorten und Laienschauspieler_innen der 1970er Jahre, um sie für seinen Film zu interviewen; er sucht das Archiv in Calvados auf, wo Foucault damals das Dossier fand; und er kehrt zu seinem eigenen Anfang beim Film zurück, wenn er im IMEC Dokumente findet, die ihn als damaligen Regieassistenten von Allio ausweisen. Er stellt die Arbeit an den Akten aus und macht sich selbst zum Subjekt der Akten. Der Weg zurück erschließt sich wiederum über das Archiv. Das Archiv bezeichnet den materiellen, geschichtlichen und ontologischen Anfangsgrund sowie den Ort, an dem eine Autorität mittels Gesetzen über die Speicherung, Übertragung und Cancellierung wacht.³⁴ Dies hängt nicht zu-

33 Ernst, Wolfgang: »Das Archiv als Gedächtnisort«, in: Ebeling, Knut/Günzel, Stephan (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin: Kadmos 2009, S. 177–200, hier S. 195.

34 Vgl. J. Derrida: Dem Archiv verschrieben, S. 10.

letzt damit zusammen, dass Archivforschung im Sinne von *Arché* (gr. Anfang oder Gebot) immer eine Anfangsforschung ist.³⁵

Die Praktiken der Archivierung ermöglichen das Ereignis und die Art und Weise, wie es aufgezeichnet wird. Dabei ist die Rekursion des Archivs relevant, weil sie Möglichkeiten für die Dokumentation und Auswertung des Vergangenen schafft. Die Archivierung spiegelt sich nicht lediglich im Film *RETOUR EN NORMANDIE* wider, wenn Abschriften, Protokolle oder Akten gefilmt werden. Darüber hinaus werden Medien und Kulturtechniken von den Rändern des Erkenntnisinteresses in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt: das Sammeln, Schreiben und Lesen von Dokumenten. Die Aufgabe der philologischen Bewahrung und Zurschaustellung ausgewählter Dokumente übernimmt (im übertragenen Sinn) der Film und setzt damit ein gegendokumentarisches Zeichen zu einer staatlich autorisierten Archivierung. Der Film bezieht sich auf einen vorherigen Film und auf den vorherigen Gebrauch von Dokumenten für die Produktion des Films und dieser Film rekurriert wiederum auf die publizierten Dokumente des Herausgeber_innen-Kollektivs am *Collège de France*.

Einer der Kritikpunkte des zuvor erwähnten Literaturwissenschaftlers Lejeune bestand darin, dass Foucault eine *Schönheit* der Memoiren behauptete. Lejeune formulierte polemisch, dass die Aussage mehr über Foucault als über das Manuskript erzähle.³⁶ Den Vorwurf, eine ästhetische Schönheit in dem Dokument zu erkennen, sich von ihm umgarnen zu lassen und dieses emotionale Erlebnis zu erzählen, nahm Philibert auf, indem er das Memoire als Archivale ästhetisierte. Das Dokument und mit ihm die Schriftspuren werden zu einer Angelegenheit einer hyper-ästhetischen Darstellung (Abb. 16).

Die »fundamentale Funktion des Dokuments«, so hat es Paul Ricœur in *Archiv, Dokument, Spur* festgehalten, besteht darin, dass ihm attestiert wird, über die Vergangenheit Auskunft zu geben.³⁷ Das Dokument erweitert das kollektive Gedächtnis. Den Ursprung des Archivs machte Ricœur in der Spur aus. Sie markiert einen Gegenstand und wurde hinterlassen, damit etwas in der Zukunft sichtbar bleibt, was in der Vergangenheit liegt. Die Signifikanz der Spur wird von Historiker_innen wieder hergestellt und das Dokument macht die Spur zum Zeugen der Vergangenheit. Die Spuren – genauer die Schriftspuren – sind im Fall Rivière von mehrfacher Bedeutung: Sie führen zurück zu einem Ereignis und den daran

35 Vgl. Vismann, Cornelia: »Arché, Archiv, Gesetzesherrschaft«, in: Ebeling/Günzel, *Archivologie*, S. 89–103.

36 Vgl. P. Lejeune: *Lire Pierre Rivière*, S. 96. Siehe hier auch die Ausführungen von Geisenhanslüke, dass Foucault den Text von Rivière auf eine zwiespältige Art und Weise ästhetisiere. A. Geisenhanslüke: *Die Sprache der Infamie*, S. 63.

37 Ricœur, Paul: »Archiv, Dokument, Spur«, in: K. Ebeling/S. Günzel, *Archivologie*, S. 123–137, hier: S. 127.

Abbildung 16: RETOUR EN NORMANDIE (dt. RÜCKKEHR IN DIE NORMANDIE, F 2006, R: Nicolas Philibert).



beteiligten Personen. Die unterschiedlichen Adaptionen – Buch, Film sowie Film über Buch und Film – heben die Schriftspuren hervor, weil sie selbst an ihre Materialität gebunden sind.

Die medienphilologische Verbundenheit zum Archiv betrifft nicht lediglich den Regisseur, sondern ebenso wird die *Liebe zu den Medien* von den ehemaligen Laiendarsteller_innen aufgenommen. Es handelt sich dabei um sorgsam aufbewahrte Aufzeichnungen und Fotografien aus der Zeit der Dreharbeiten. Die philologischen Praktiken des Dokumentarischen sind nicht lediglich für die Arbeitszusammenhänge in den berühmten Archiven wesentlich, sondern Philibert macht auf die philologischen Praktiken aufmerksam, die im Kleinen, im privaten Bereich, Ordnung schaffen und Dinge bewahren (Abb. 17).

Abbildung 17: RETOUR EN NORMANDIE (dt. RÜCKKEHR IN DIE NORMANDIE, F 2006, R: Nicolas Philibert).



Am Ende des Films wird diese Verbundenheit zu den Medien mittels philologischer Praktiken in eine Archiv-Problematik überführt: Das *Éclair Laboratorium* außerhalb von Paris, das die Negative des Films ICH, PIERRE RIVIÈRE ... besitzt, war im Jahr 2005 in großen Problemen, da ein Investmentfonds die Firma übernommen hatte. Die Digitalisierung von Filmen und Archiven war damals im vollen Gange und die Kette der Filmproduktion und -distribution veränderten sich. Der Film zeigt mit seinen Bildern der analogen Schneideflächen auf die vergangene Welt des analogen Films und deren medienphilologische Arbeitsschritte: das Schneiden, Verbinden, Zusammenrollen und Einordnen mit Schere, Gummibändern und Stoffhandschuhen (Abb. 18–21).

Abbildungen 18–21: RETOUR EN NORMANDIE (dt. RÜCKKEHR IN DIE NORMANDIE, F 2006, R: Nicolas Philibert).



RETOUR EN NORMANDIE ist ein Film über Medienphilologie. Er erzählt über die affektive Bindung zum Wort, zum Dokument und zum Archiv und macht auf die Apparaturen und Dokumente aufmerksam, die dafür verantwortlich sind, dass das Ereignis der Mordtat aufgezeichnet wurde, das filmische Reenactment produziert und eine dokumentarische Beschäftigung mit dieser philologischen Kette gelingen konnte. Die Schrift – das wird bei den jeweiligen medialen Aufbereitungen erkennbar – ist keine stabile und fixe Größe, sondern ist von Herstellungsverfahren und Formaten abhängig, die über die Arten und Weisen ihrer Erscheinung entscheiden. Der Medienphilologie geht es dabei um das Herausarbeiten philologischer Operationen, die ein ›Werk‹ – ob als textuelles oder audiovisuelles Artefakt – konstituieren.³⁸

³⁸ Vgl. Balke, Friedrich/Gaderer, Rupert (Hg.): Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas. Göttingen: Wallstein 2017.

In den unterschiedlichen Formaten, in denen das Ereignis des Mords verhandelt wird, wird der Vollzug der Verwandlung von Spuren in datierte Dokumente prozessiert. Beim Fall Pierre Rivière handelt es sich nicht lediglich um einen bekannten gerichtsmedizinischen Fall, der in unterschiedlicher Art und Weise adaptiert wurde. Foucaults Buchprojekt, Allios filmisches Reenactment und Philiberts Dokumentation nahmen den historischen Fall auf und fassten ihn medial jeweils neu. Eine derartige Perspektivierung auf den Fall Rivière hat den Vorteil, Epistemologie und Repräsentation zusammenzudenken und auf das Verweben zwischen Wissen und Medium sowie Methode und Aufzeichnungssystem aufmerksam zu machen. Was durch die Konzentration auf Personen, Zeichen und Dinge erkennbar wird, ist, dass der Fall Rivière nicht lediglich eine Geschichte über den Familienmord eines Bauern und nicht lediglich die Geschichte von Dokumenten aufrollt. Vielmehr werden die unterschiedlichen Fassungen in einen Zusammenhang mit der Geschichte der Kulturtechniken und Medien des Dokumentierens sowie der Geschichte über das Verhältnis zwischen Dokumentarischem und Gegendokumentarischem gebracht.

Literatur

- Balke, Friedrich/Gaderer, Rupert (Hg.): Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas, Göttingen: Wallstein 2017.
- Campe, Rüdiger: »Die Schreibszenen, Schreiben«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 759–772.
- Deleuze, Gilles: Foucault, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression, Berlin: Brinkmann + Bose 1997.
- Düwell, Susanne: »Anordnung und Rahmung von Falldarstellungen am Beispiel der gerichtopsychiatrischen Konstruktion des Falls Pierre Rivière«, in: Monika Ankele/Céline Kaiser/Sophie Ledebur (Hg.), Aufführen – Aufzeichnen – Anordnen. Wissenspraktiken in Psychiatrie und Psychotherapie, Wiesbaden: Springer 2019, S. 237–256.
- Ebeling, Knut/Günzel, Stephan (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin: Kadmos 2009.
- Ernst, Wolfgang: »Das Archiv als Gedächtnisort«, in: Ebeling/Günzel, Archivologie (2009), S. 177–200.
- Farge, Arlette/Foucault, Michel: Familiäre Konflikte: Die »Lettres de cachet«. Aus den Archiven der Bastille im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

- »Das Leben der infamen Menschen«, in: Ders., Schriften in vier Bänden, Bd. 3, S. 309–332.
 - Der Fall Rivière. Materialien zum Verhältnis von Psychiatrie und Strafrecht, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
 - Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesung am Collège de France 1983/1984, Berlin: Suhrkamp 2000.
 - Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
 - Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
 - Die Macht der Psychiatrie. Vorlesungen am Collège de France 1973–1974, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.
 - »Die Rückkehr des Pierre Rivière«, in: Ders., Schriften in vier Bänden, Bd. 3, S. 152–164.
 - »Die Strafgesellschaft«, in: Ders., Schriften in vier Bänden, Bd. 2, S. 568–585.
 - »Gespräch mit Michel Foucault«, in: Ders., Schriften in vier Bänden, Bd. 3, S. 129–134.
 - Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
 - »Warum das Verbrechen von Pierre Rivière?«, in: Ders., Schriften in vier Bänden, Bd. 3, S. 141–143.
- Geisenhanslücke, Achim: Die Sprache der Infamie. Literatur und Ehrlosigkeit, München: Fink 2014.
- Lejeune, Philippe: »Lire Pierre Rivière«, in: *le débat* 66 (1991), S. 92–106.
- Muhle, Maria: »Reenactment als Mindere Mimesis«, in: Eva Hohenberger/Katrin Mundt (Hg.), Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst, Berlin: Vorwerk 8 2016, S. 120–134.
- Pinel, Philippe: Philosophisch medicinische Abhandlung über Geistesverirrungen oder Manie, Wien: Schaumburg 1801.
- Rancière, Jacques: »Der Historiker, die Literatur und das biografische Genre«, in: Ders., Politik der Literatur, Wien: Passagen 2008, S. 203–221.
- Reichertz, Jo: »Foucault als Hermeneut? Lassen sich Diskursanalyse und Hermeneutik gewinnbringend miteinander verbinden?«, in: Jo Reichertz/Manfred Schneider (Hg.), Sozialgeschichte des Geständnisses. Zum Wandel der Geständniskultur, Wiesbaden: VS Verlag, S. 251–274.
- Reil, Johann Christian: Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerrüttungen. Halle: Curtsche Buchhandlung 1818.
- Ricœur, Paul: »Archiv, Dokument, Spur«, in: Ebeling/Günzel, Archivologie (2009), S. 123–137.

- Schulze, Winfried (Hg.): Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte. Berlin: Akademie Verlag 1996 (= Selbstzeugnisse der Neuzeit, Band 2).
- Sheringham, Michael: »Michel Foucault, Pierre Rivière and the Archival Imaginary«, in: *Comparative Critical Studies* 8.2-3 (2011), S. 235–257.
- Stingelin, Martin: »Schreiben«, in: Martin Stingelin/Davide Giuriato/Sandro Zanetti (Hg.), »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München: Fink 2004, S. 7–21 (= Zur Genealogie des Schreibens, Band 1).
- Vismann, Cornelia: »Arché, Archiv, Gesetzesherrschaft«, in: Ebeling/Günzel, *Archivologie* (2009), S. 89–103.

Filme

- MOI, PIERRE RIVIÈRE, AYANT ÉGORGÉ MA MÈRE, MA SŒUR ET MON FRÈRE ... (dt. ICH, PIERRE RIVIÈRE, DER ICH MEINE MUTTER, MEINE SCHWESTER UND MEINEN BRUDER GETÖTET HABE, F 1976, R: René Allio)
- RETOUR EN NORMANDIE (dt. RÜCKKEHR IN DIE NORMANDIE, F 2006, R: Nicolas Philibert)

»Faithful Transcriptions«

Gewaltsame Sichtbarkeit und ihre Aneignung in YOU DON'T LIKE THE TRUTH

Sebastian Köthe

Die sogenannte saubere oder weiße Folter macht in Weisen leiden, die sich der Rekonstruktion, Vorstellungskraft und also auch der Anerkennbarkeit entziehen wollen. Ihr Einsatz in Guantánamo Bay und den CIA-Geheimgefängnissen im Rahmen des sogenannten »global war on terror« ist weder Ausnahmezustand noch plötzlicher Zivilisationsbruch, sondern vorbereitet durch die lange Genealogie »sauberer« Folter im 20. Jahrhundert.¹ Die konstitutive Legitimierungsbedürftigkeit der Demokratien sowie zunehmende Monitoring-Verfahren durch Menschenrechtsorganisationen, Journalist_innen oder Gerichte haben dazu geführt, dass Demokratien ihre Folterpraxis nicht abschafften, sondern anpassten, um weiterhin vor allem von minorisierten und rassifizierten Leibern falsche Geständnisse erzwingen und ganze Bevölkerungen terrorisieren zu können. Diese neuen Konstellierungen etwa von Entführung, Isolation, Schlafentzug, psychoaktiven Substanzen und sexualisierter und nicht-vernarbender Gewalt² ermöglichen einerseits ihre spurearme Geheimhaltung in extraterritorialen Lagern wie Guantánamo Bay, aber auch in den Gefängnissen der Migrationsbehörde ICE oder den Supermax Prisons.³ Gleichzeitig erlauben sie die gezielte, strategische Ausstellung, ohne die Folter ihre terrorisierende Wirkung auf ganze Bevölkerungsgruppen nicht entfalten könnte: Die ikonischen Bilder der orange gekleideten, sensorisch deprivierten Gefangenen Guantánamos wurden nicht etwa von Menschenrechtsaktivist_innen leaked, sondern vom Verteidigungsministerium selbst veröffentlicht.⁴

1 Vgl. Rejali, Darius: *Torture and Democracy*, Oxfordshire: Princeton University Press 2007, S. 1–64.

2 Vgl. Hilbrand, Carola: *Saubere Folter. Auf den Spuren unsichtbarer Gewalt*, Bielefeld: transcript 2015.

3 Vgl. Guenther, Lisa: *Solitary Confinement. Social Death and Its Afterlives*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2013; vgl. Pugliese, Joseph: *State Violence and the Execution of Law. Biopolitical Caesurae of Torture, Black Sites, Drones*, Oxon/New York: Routledge 2013, S. 24ff.

4 Rosenberg, Carol: »Sailor's Photos Became Icons of Guantánamo«, in: *McClatchy Newspapers vom 13.01.2008*, via: *The Guantánamo Testimonials Project*, <http://humanrights.ucdavis.edu/pro>

Im Folgenden möchte ich in einem ersten Schritt anhand der Überwachungspraktiken in Guantánamo Bay und den Geheimgefängnissen fragen, inwiefern Sichtbarkeit und Überwachung selbst als Dimension ›sauberer‹ Folter zu denken sind und wie diese epistemologisch und sicherheitstechnologisch legitimiert werden. Anhand des Dokumentarfilms *YOU DON'T LIKE THE TRUTH* (AU/CDN/GB 2010, R: Luc Côté, Patricio Henríquez), der erstmalig Überwachungskamerabilder eines Verhörs aus Guantánamo veröffentlicht hat, soll es zweitens darum gehen, welche ethisch-ästhetische Herausforderung ein solches Verständnis von Sichtbarkeit und Überwachung als Gewalt für gegen-dokumentarische Strategien der Aneignung und Visibilisierung bedeuten muss. Inwiefern und wie sind kritische – forensische, juristische, künstlerische – Appropriationen von Folter-Bildern überhaupt möglich? Und wozu brauchen wir sie?

Während die Gefangenen Guantánamos für die Öffentlichkeit verunsichtbar werden oder nur innerhalb der engen Rahmungen militärischer Sichtbarkeitsregime⁵ erscheinen können, sind sie in Guantánamo unentwegt für andere sichtbar. Dies wird durch das Regime eines technologisch-architektonischen Dispositivs sowie streng regulierte Körpertechniken der Überwachung sichergestellt. Dazu gehört die Durchsetzung totalitärer Befehls- und Gehorsamsrelationen, die Immobilisierung der Gefangenen durch Fesselungen, Käfige oder Verwundungen, sinnliche Deprivationen, die etwa durch Kapuzen die Erwidern von Blicken verunmöglichen, das Vorenthalten von schützendem Besitz wie Decken oder Kleidung, Überwachung noch der intimsten Selbstrelationen: von der Körperreinigung, über das Austreten, zum Trauern, bis hin zu Selbstverletzungen und Suiziden. »Camp X-Ray«, der Name eines inzwischen verwaisten Lagers, verwies nicht umsonst auf eine Sichtbarmachung, die bis ins Leibesinnere vordringt.⁶

Der flächendeckende Einsatz von Überwachungskameras erhöht nicht nur die Intensität der Beobachtbarkeit, sondern macht sie entgegen der ephemeren performativen Dimensionen der Kontrolle archivierbar. So wurden in Guantánamo zwischen 2002 und 2005 *alle* 24.000 Verhöre aufgezeichnet.⁷ Bis 2008 wurden

jects/the-guantanamo-testimonials-project/testimonies/prisoner-testimonies/sailors-photos-became-icons-of-guantanamo

5 Diesen Aspekt fokussiert das Dissertationsprojekt von Rebecca Boguska, »Guantánamo sehen«, siehe <https://konfigurationen-des-films.de/member/rebecca-boguska/>

6 Dabei verlangt dieses Kontrollregime auch von seinen eigenen Wärter_innen exponierten Gehorsam: Eine 240-seitige *Standard Operating Procedure* regelt minutiös auch ihren Anteil an täglich stattfindenden Körper- und Zellendurchsuchungen, den Zählsystemen, Protokollverfahren, der Überwachung von Tätigkeiten wie Rasuren, Gebeten oder Pausen.

7 Vgl. Office of the Surgeon General Army: Final Report. Assessment of Detainee Medical Operations for OEF, GTMO, AND OIF (15.04.2005), <http://hrlibrary.umn.edu/OathBetrayed/Army%20Surgeon%20General%20Report.pdf>; vgl. Army Regulation 15-6: Final Report. Investigation into FBI Allegations of Detainee Abuse at Guantanamo Bay, Cuba Detention Facility (09.06.2005,

zudem sämtliche Vorgänge in den einzelnen Lagern 24 Stunden am Tag, sieben Tage die Woche aufgenommen.⁸ Gefangene haben später immer wieder darauf hingewiesen, dass Kameras in ihren Zellen installiert waren, hinter heruntergefallenen Uhren zum Vorschein kamen oder als Kugelschreiber getarnt waren. 2013 entdeckten Jurist_innen außerdem, dass die Gespräche mit ihren Mandanten⁹ illegal abgehört wurden und die im Besprechungszimmer installierten, vermeintlich niedrigauflösenden Kameras selbst kleinste handschriftliche Notizen aufnahmen.¹⁰

Die Sichtbarkeit der Gefangenen wurde nicht nur im kontinuierlichen Modus der Überwachung hergestellt, sondern auch in eskalierenden Gewaltszenen. In einem offenen Brief von 2004 verlangt etwa Moazzam Begg eine »logical and reasonable« Antwort auf die Frage, »[w]hy I was physically abused, and degradingly stripped by force, then paraded in front of several cameras toted by U. S. personell«¹¹. Die liminalen Szenen der Entführung und des Lagereintritts beinhalteten oft, dass den Gefangenen die Alltagskleidung mit Scheren vom Leib geschnitten wurden. Im Akt des schockhaften Zerschneidens wird nicht bloß die Kleidung als Objekt zerstört, sondern auch ihre Logik: das Verfahren des An- und Ausziehens, die Passförmigkeit von Leib und Objekt, der temporale Horizont, der im Ausziehen ein späteres Anziehen anlegt. Die gewaltsame Dekultivierung zur baren Nacktheit negiert symbolisch jede zukünftige Rückkehr ins zivile Leben. Der spektakularisierte Anblick des nackten und geschundenen Körpers wird von beliebigen Anwesenden als fotografische Trophäe an sich gerissen. »Paraded«, wie Begg es nennt, evoziert eine Szene, in der die Gewalt genussvoll verlangsamt und wiederholt wird, insofern die Parade immer noch eine weitere Schleife vollführen kann. Während das Paradiieren eigentlich staatliche Macht demonstriert, sind die Gefangenen gezwungen, ihre Ohnmacht, ihr Geschlagensein, ihre Verlet-

Schmidt-Furlow-Report), https://www.thetorturedatabase.org/files/foia_subsite/pdfs/schmidt_furlow_report.pdf. Den Hinweis auf den Zusammenhang zwischen den beiden Stellen verdanke ich Denbeaux, Mark et al.: *Captured on Tape. Interrogation and Videotaping of Detainees at Guantánamo*, <http://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1403&context=shlr>

8 Buzby, Mark H.: *Declaration of Rear Admiral Mark H. Buzby*, S. 1, <https://cases.justia.com/federal/district-courts/district-of-columbia/dcdce/1:2005cv00497/113842/64/o.pdf?ts=1217028026>

9 Wenn hier und an anderer Stelle auf die männliche Form zurückgegriffen wird, dann weil die USA in Guantánamo ausschließlich von ihnen als männlich identifizierte Menschen interniert haben.

10 Vgl. Denbeaux, Mark et al.: *Spying on Attorneys At GTMO. Guantanamo Bay Military Commissions and the Destruction of the Attorney-Client Relationship*, S. ii,3, https://law.shu.edu/ProgramsCenters/PublicIntGovServ/policyresearch/upload/spying_on_attorneys_at_GTMO.pdf

11 Begg, Moazzam: »Re: Supplementary Exposition«, handschriftlicher Brief vom 12.07.2004, S. 2, http://image.guardian.co.uk/sys-files/Guardian/documents/2004/10/01/guan_letters.pdf; vgl. auch Begg, Moazzam/Brittain, Victoria: *Enemy Combatant. My Imprisonment at Guantánamo, Bagram and Kandahar*, New York/London: The Free Press 2006, S. 111f.

zung und Verwahrlosung zu präsentieren. Die Gewalt der Sichtbarmachung bezieht sich also nicht bloß auf die Registratur bestimmter Verhaltensweisen oder auf die Paranoisierung überwachter Subjekte, sondern erzwingt ein Sich-Zeigen. Sich in überbelichteten und feindlichen Szenen zeigen zu müssen, bedeutet gezwungen zu werden zum Verrat an sich selbst.

Die omnipräsente Überwachung wird offiziell nicht als Unterwerfungs-, sondern – erstens – als Sicherheitstechnologie gehandelt: nicht allerdings allein zum Schutz der Soldat_innen vor den Gefangenen, sondern als rechtliche Absicherung sowohl der Streitkräfte als auch der Gefangenen. Die Kameras sollen, ohne dass ihre Bilder je nach außen drängten, bestätigen, dass die Gewalt, die nicht als Folter, sondern als erkenntnisgenerierende Verhörmethode diskursiviert wird, rechtmäßig abläuft. Im Fall Abu Zubaydahs, der schwer verletzt in einem CIA-Geheimgefängnis in Thailand über Monate gefoltert wurde und unter ungeklärten Umständen ein Auge verlor, wurde die Überwachung exemplarisch begründet als »concern that we [the CIA, S. K.] needed to have this all documented in case he should expire from his injuries«¹². Die Bilder der Folter, die dem Leidenden noch das Recht aufs eigene Bild entwenden, exkulpieren sich als vermeintlich rahmenlose und objektive Evidenzen der Rechtmäßigkeit, in der nicht Folter, sondern scheinbar urheberlose Wunden töten. Die Überwachung Abu Zubaydahs stieß schließlich auf Widerstand, weil seine Bewacher_innen selbst sich von ihren Vorgesetzten dadurch überwacht fühlten: »If you're a case officer, the last thing you want is someone in Washington second-guessing everything you did.«¹³

Zweitens werden die Videotechnologien epistemologisch legitimiert: Aufzeichnungen von Verhören sollen diese verschiedenen Expert_innen medial zugänglich machen; so könne etwa auch die Körpersprache analysierbar gemacht werden. Gleichzeitig warnt das Army Human Intelligence Manual, dass gerade Videoaufzeichnungen dazu anstiften könnten, »[that] both the source *and* the collector [...] ›play to the camera.«¹⁴ Wieder bezieht sich die Überwachung gleichermaßen auf Verhörte wie Verhörer_innen – und wird nicht nur als reproduzierendes Medium verstanden, sondern auch in seiner handlungsgenerierenden Kraft, in der gerade die erhöhte Sichtbarkeit den epistemischen Mehrwert, den sie begründen soll, in ihrer Verlockung, den Blick der Anderen ins eigene Verhalten einzubeziehen, gefährdet.

12 A. B. Krongard, zitiert nach: Shane, Scott/Mazzetti, Mark: »Tapes by C.I.A. Lived and Died to Save Image«, in: New York Times vom 30.12.2007, <https://www.nytimes.com/2007/12/30/washington/30intel.html>.

13 Ebd.

14 F[ield] M[annual] 2-22.3 (FM 34-52) Human Intelligence Collector Operations (September 2006), S. 9–11, <https://fas.org/irp/doddir/army/fm2-22-3.pdf>

»Playing to the camera« bedeutet mit Reinhold Görling gesprochen allerdings auch, dass die Folteropfer »Schauspieler und Zuschauer [ihrer] eigenen Vernichtung«¹⁵ werden müssen. Die Videokamera ist dabei das materielle Symbol sowohl der unsichtbaren feindlichen Dritten, die jedes Detail beobachten können, wie auch der im falschen Geständnis betrogenen Gemeinschaften der Gefangenen. Neben dieser gezielten Dekultivierung und Destruktion der Sozialität der Gefolterten durch die Kamera ist sie als Speichermedium Drohung einer ewigen Wiederholbarkeit der Spuren der Erniedrigung, wie der Fall Abu Ghraib bestätigt. Parallel dazu ermöglicht die Überwachung den Täter_innen, noch einmal mit Görling gesprochen, »in der grausamen Handlung so etwas wie einen Adressaten zu bewahren, um [...] das eigene Handeln nicht auf sich selbst beziehen zu müssen. Die Kamera ersetzt gewissermaßen die Selbstreferenzialität der Handlung oder unterbricht sie zumindest«¹⁶. Wenn Analyst_innen Folter im CCTV lachend mitverfolgen,¹⁷ dann exemplifiziert dies genau die enthemmende Möglichkeit, Gewaltpraktiken und ihre Verantwortlichkeit durch die instantane Mediatisierung an affirmative Zuschauer_innen zu adressieren und delegieren. Jenseits aller vermeintlichen Instrumentalität sind die Videos ein Strom von Bildern der Gewalt und Beherrschung, die vor den Augen der Kolleg_innen vielleicht die Möglichkeiten zu demonstrieren oder erst zu schaffen, oder eine brutale Intimität zu fremden Körpern herzustellen.

Görling ergänzend ist zu betonen, dass die mediatisierte Involvierung Dritter nicht allein Sache handlungsmächtiger Täter_innen ist, sondern auch der Gefangenen, die eben nicht nur im falschen Geständnis oder der stellvertretenden Erniedrigung ihre eigene Auslöschung performieren. Ahmed Rabbani wurde etwa während seines Hungerstreiks brutal zwangsernährt und dabei gefilmt. Als diese Aufnahmen, die man von außen für ausschließlich beschämend halten würde, aussetzten, bedauert er dies, »as I would always describe loudly for the camera, what was being done to me«¹⁸. In der Ausstellung des widerfahrenen Unrechts kann vor der und durch die Kamera, eine Position eingenommen werden, in der das kommentierende »Ich« von seinem leidenden Leib differiert. Das Erleiden wird so entgegen seiner desubjektivierenden Kraft und entgegen der vereinzel-

15 Görling, Reinhold: »Performativität und Gewalt: Zur Destruktivität der Folter«, in: Erika Fischer-Lichte/Kristiane Hasselmann (Hg.), *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, München: Fink 2013, S. 53–72, hier S. 68.

16 Ebd., S. 67.

17 Vgl. M. Denbeaux et al.: *Captured on Tape*, S. 9, 39f.

18 Ahmed, Amel: »Lawyers File for Emergency Order against Gitmo Staff«, in: Al Jazeera vom 16.06.2014, <http://america.aljazeera.com/articles/2014/6/16/lawyers-file-foremergencyrestrainingorderagainstgitostaff.html>.

den Scham Objekt eines zeigenden, Sozialität adressierenden und vielleicht konsituierenden Subjekts.

YOU DON'T LIKE THE TRUTH zeigt CCTV-Aufnahmen des viertägigen Verhørs Omar Khadr in Guantánamo Bay durch den kanadischen Geheimdienst CSIS 2003. Khadr, Sohn einer ägyptisch-palästinensischen Familie und kanadischer Staatsbürger,¹⁹ wurde als 15-Jähriger von seinem Vater als Übersetzer und Kindersoldat bei Taliban in Afghanistan zurückgelassen und in einem Gefecht mit US-Amerikaner_innen, bei dem er angeblich den Soldaten Christopher Speer getötet haben soll,²⁰ durch zwei Schüsse in die Brust lebensgefährlich verletzt. Er wurde gefoltert und 2002 nach Guantánamo verschleppt.²¹ Dort hat er sich 2010

19 Die ausführlichste Darstellung von Khadr's Familiengeschichte findet sich in Shephard, Michelle: *Guantanamo's Child. The Untold Story of Omar Khadr*, Mississauga: John Wiley & Sons Canada 2008, S. 17–68.

20 Zahlreiche neuere Zeugnisse lassen dies unwahrscheinlich erscheinen, vgl. Williamson, Janice: »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Omar Khadr, Oh Canada*, Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press 2012, S. 3–50, hier S. 11f.; vgl. Shephard, Michelle: »Khadr Secret Document Released by Accident«, in: *The Star* vom 04.02.2008, https://www.thestar.com/news/canada/2008/02/04/khadr_secret_document_released_by_accident.html; vgl. Edwards Steven, »U.S. Fire Killed Soldier: Lawyer«, in: *National Post* vom 19.07.2008, <https://www.pressreader.com/canada/national-post-latest-edition/20080719/281513631925276>

21 In einer eidesstattlichen Erklärung vom 30.07.2008 schildert Omar Khadr die Gefangennahme und Folterung durch die US-Amerikaner_innen. Nachdem er sieben Tage das Bewusstsein verloren hatte, wurde er noch im Krankenhaus verhört. Obwohl er sich aufgrund seiner schweren Verletzungen nicht bewegen konnte, wurde er »for punishment« schmerzhaft gefesselt und wurden ihm Schmerzmittel versagt. Nach etwa 2 Wochen wurde er nach Bagram gebracht, »[where] I would constantly hear people screaming, both day and night« und wo er während der Verhöre trotz seiner Verletzungen aufrecht zu sitzen gezwungen wurde, »the more I gave him the answers he wanted, the less pain was inflicted on me. I figured out right away that I would simply tell them whatever I thought they wanted to hear in order to keep them from causing me such pain.« Die Gewalt der Verhöre eskalierte dennoch weiter: »[T]he interrogators brought barking dogs into the interrogation room while my head was covered with a bag. The bag was [...] choking me [...]. This terrified me. On other occasions, interrogators threw cold water on me.« Khadr wurde trotz seiner Verletzungen mit den Armen an der Decke gefesselt, mitten in der Nacht aufgeweckt, um Böden auf Händen und Knien zu reinigen oder gezwungen, schwere Wassereimer zu tragen. Ihm wurde die Auslieferung an Länder wie Ägypten oder Israel angedroht, in denen er vergewaltigt würde. Er wurde gezwungen, Müll einzusammeln, der immer wieder vor ihm ausgeschüttet wurde oder sich selbst einzunässen. »They told me that I deserved it.« Er musste in extrem grelles Licht schauen, »my eyes would tear and tear and tear. These lights caused me great pain, particularly since both my eyes were badly injured and had shrapnel in them.« Er wurde in Bagram innerhalb dreier Monate etwa 42 Tage verhört. Danach wurde er nach Guantánamo transportiert, Kopf und Bart wurden rasiert, »and [they] put medical-type masks over our mouths and noses, and goggles and earphones on us so that we could not see or hear anything.« Er wurde auf dem Flug und bei Ankunft geschlagen und getreten, während die Ketten in sein Fleisch schnitten. In Guantánamo wurde er nackt ausgezogen, am

aus strategischen Gründen vor einem Militärgericht u. a. des Mordes schuldig bekannt und wurde zu weiteren acht Jahren Haft verurteilt. Er wurde nach Kanada ausgeliefert, wo er 2015 auf Bewährung entlassen wurde, Schadensersatz in Millionenhöhe erhielt sowie eine widerwillige Entschuldigung der kanadischen Regierung. Bereits 2008 war von einem kanadischen Gericht entschieden worden, dass der Geheimdienst Khadr Grundrechte verletzt hatte, wodurch er die Verfügung über etwa sieben Stunden Bildmaterial seiner Verhöre erhielt. Nachdem seine Verteidigung einen zehnminütigen Ausschnitt veröffentlichte, inkludierte *YOU DON'T LIKE THE TRUTH* zwei Jahre später etwa eine Stunde des Verhör-Videos.

ganzen Körper durchsucht, ihm wurde Blut abgenommen sowie Fotos und Fingerabdrücke gemacht, schließlich wurde er mehrfach so lange mit aufgesetzter Maske gegen eine Wand gedrückt, dass er in Ohnmacht fiel. In den sich wiederholenden Verhören sagte er nur noch, was er meinte, dass die Verhörenden von ihm hören wollten. Er musste in Isolationshaft leben, ohne die Möglichkeit sich zu bilden oder psychologische Begleitung zu erfahren. Nach den Befragungen durch CSIS erklärte er, dass seine vorherigen Aussagen unwahr gewesen waren und seine Behandlung verschlimmerte sich noch einmal. So wurden ihm alle Gegenstände bis auf eine Matratze abgenommen. Er wurde während der Verhöre an den Boden gefesselt, musste stundenlang schmerzhafte Positionen aushalten, wurde an den Haaren gezogen, physischer Gewalt ausgesetzt, angespuckt, ausgelacht, in einer kalten Zelle gehalten, mehrfach mit Vergewaltigungen und Tod bedroht und gezwungen, sich selbst zu beschmutzen: »[T]hey forced me on my knees, and cuffed my hands behind my legs. Later still, they forced me on my stomach, bent my knees, and cuffed my hands and feet together. At some point, I urinated on the floor and on myself. Military police poured pine oil on the floor and on me, and then, with me lying on my stomach and my hands and feet cuffed together behind me, the military police dragged me back and forth through the mixture of urine and pine oil on the floor. Later, I was put back in my cell without being allowed a shower or change of clothes. I was not given a change of clothes for two days. They did this to me again a few weeks later.« Erst im November 2004, also über 2 Jahre nach seiner Gefangennahme, konnte er einen Anwalt treffen. Omar Khadr schließt seine Erklärung mit einem Hinweis auf seine Alpträume: »I continue to have nightmares. I dream about being shot and captured. I dream about trying to run away and not being able to get away. I dream about all that has happened. About feeling like there is nothing I can do. About feeling disabled. Besides my medical problems, the dreams are the worst right now.« »Affidavit of Omar Khadr (Outlining his Treatment in Captivity), 30 July 2008«, in: J. Williamson, Omar Khadr, Oh Canada, S. 154–162. Die Zeugnisse der Folterüberlebenden und -opfer erfordern immer wieder, Abstand von der systematischen und auf Effizienz getrimmten Kritik des Gewaltdispositivs zu nehmen, und zu lesen, zu hören, so vollständig wie möglich zu zitieren, um die Treue zu ihrem Zeugnis zu wahren.

Abbildung 1: Omar Khadr während eines Verhörs in Guantánamo Bay 2003. YOU DON'T LIKE THE TRUTH (AU/CND/GB 2010, R.: Luc Côté and Patricio Henriquez).²²



YOU DON'T LIKE THE TRUTH folgt in vier kondensierten Kapiteln der Struktur des viertägigen Verhörs. In diesen Kapiteln, von den Regisseuren mit »hope«, »break-down«, »blackmail« und »failure« betitelt, realisiert Khadr, dass die Vernehmer_innen nicht auf seine Befreiung, sondern auf sein Geständnis hinarbeiten sowie auf verwertbare Hinweise auf mutmaßliche Terroristen und bevorstehende Anschläge. Khadr's Insistenz auf seinen gefolterten und fragmentierten Leib – an einer Stelle zieht er sein Shirt über den Kopf, um seinen vernarbten Oberkörper

22 Vor der Reproduktion dieses Bildes habe ich gezauert. Der Artikel insistiert ja auf der Gewalt-samkeit der Sichtbarmachung in Guantánamo Bay und auf der Aufgabe, den Rückzug der Gefangenen aus dieser Sichtbarkeit als Widerstand zu denken und nicht als zu schließende Wissenslücke misszuverstehen. Dazu wirkt das stillgestellte Bild ohne die Bewegung der Körper im Bild und des Filmes selbst noch gewaltsamer: als bliebe der abgebildete Teenager für immer dort gefangen. Andererseits haben Khadr und seine Anwälte jahrelang vor Gericht gestritten, um diese Bilder zu befreien – wie etwa auch die Hungerstreiker Guantánamos bislang erfolglos dafür stritten, Videos ihrer Zwangsernährungen zu veröffentlichen. Der Strategie der Gefangenen und Überlebenden folgend, wähle ich also die Reproduktion, um in der Reproduktion andere Wahrnehmungs- und Verständnisweisen freizulegen. Diese Anerkennung der eigenen Implikation in die Gewalt in der wissenschaftlichen Analyse und Kritik geht freilich immer das Risiko ein, dass nicht quantifizierbar ist, was nun ein akzeptables Maß zwischen Kritik und Reproduktion, Erkenntnisgewinn und Drohwirkung des Bildes ist, und dass man mit seinem Text immer weit hinter die Gewalt zurückfallen kann. Das kann einem allerdings auch ohne die Reproduktion von Bildern zustoßen.

zu zeigen – bleiben unerhört, ebenso wie seine Furcht vor erneuter Folter oder der Wunsch nach einem Telefonat mit seinen Großeltern. Die Vernehmer_innen, allein um ihren beruflichen Erfolg bemüht, lassen Khadr schließlich allein zurück. Diese Originalaufnahmen werden konstelliert durch Interviews mit Expert_innen, ehemaligen Mitgefangenen oder Khadr's Familie.

Über alle politischen Differenzen hinweg richtet sich die Aufmerksamkeit der Kommentator_innen auf die niedrige Qualität vor allem des Tons. Bei CBC News etwa heißt es, das Material sei »of poor quality [...] often inaudible, as [it was] never intended to be viewed by the public.«²³ In einem Bericht des *Air Force Office of Special Investigations*, kurz nach dem Verhör verfasst, klingt Frustration an: »The audio was very bad and neither the interrogators nor KHADR could be heard [...]. The sound got worse when the interviewers adjusted the air conditioner.«²⁴ Diese Defizite mögen die epistemologische Auswertung der Verhöre erschwert haben, ändern aber nur wenig an dem Gewaltcharakter der Bildproduktion, dem Eindringen in Intimsphäre und Selbstrelation, der Verwahrung beschämender Bilder, der Drohung endloser Auswertungsschleifen. Wie reagiert der Dokumentarfilm auf die niedrige Bild- und Tonqualität? Ist die Ästhetik des Verschwommenen und Unverständlichen eine Möglichkeit, der gewaltsam-identifizierenden Bildlogik zu entkommen? Wie löst der Film die Problematik, Material ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit zu stellen, das einerseits als forensisches Beweismittel exakt reproduziert werden muss, gleichzeitig aber für Omar Khadr's Geschichte affektiv mobilisieren soll?

Rätsel und Problem des schlechten Tons waren auch für Regisseur Henriquez evident:

One begins to question the ›professionalism‹ of these information specialists on listening to the very long passages in which the sound is completely inaudible. If the information they obtained had such a high value for our own security, as CSIS claimed it did, why did they not make sure to obtain a soundtrack that would have allowed for a faithful transcription?²⁵

Es ist nicht die Bewahrung der Eigenwertigkeit des stumpfen Materials, sondern die Erstellung dieser »faithful transcription«, die sich der Film zur Aufgabe ge-

23 Anonym: »You Don't Care about Me«. Omar Khadr Sobs in Interview Tapes«, in: CBC News vom 15.07.2008, www.cbc.ca/news/canada/you-don-t-care-about-me-omar-khadr-sobs-in-interview-tapes-1.709736.

24 Air Force Office of Special Investigations. Report of Investigative Activity. Activity Number 00444030552023, S. 61, <http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/world/20080711Khadr.pdf>

25 Henriquez, Patricio: »Some Images of the Unseen. On the Making of the Film You Don't Like the Truth. 4 Days Inside Guantánamo«, in: J. Williamson, Omar Khadr, Oh Canada, S. 114.

macht hat. Weniger eine Untersuchung des Gestischen und Visuellen, arbeitet der Film, dem Airforce-Bericht nicht unverwandt, an der Dechiffrierung des Materials. Die Eigenlogik der Unschärfe wird zugunsten einer Propositionalisierung des Materials überschrieben, geleistet von dem filmischen Äquivalent einer »faithful transcription«, der Untertitelung. Indem der ins Amorphe reichende Ton zu Schrift vereindeutigt, handhabbar gemacht und der Temporalität des Lesens zugeführt wird, wird genau die Unschärfe des Materials durchkreuzt. Die Frage nach den gewaltsamen Effekten nicht nur des aufgezeichneten Verhörs, sondern der Aufzeichnung selbst, wird so erschwert.

Khadr kann im Verhör nicht glaubhaft machen, dass seine vorherigen Geständnisse unter Folter erzwungen wurden, immer wieder wird er ermahnt, sich zu einer vorbestimmten »Wahrheit« zu bekennen – bis er sein Shirt hochzieht und seinen vernarbten Oberkörper entblößt, als verzweifelter Versuch, eine andere Evidenz für das an ihm verübte Unrecht geltend zu machen. Es ist symptomatisch für die Zeugniskraft der Spuren sogenannter sauberer Folter, dass Khadr in der Insistenz auf seine psycho-physische Versehrung²⁶ allein seine Kriegsverletzungen zeigen kann, nicht jedoch die ungreifbaren Spuren seiner Folter: der Entführung, Isolation, Vergewaltigungs- oder Todesdrohungen. »No, they look like they're healing well to me. I'm not a doctor, but I think you're getting good medical care.«²⁷ Die Reaktion des Vernehmers zeigt, dass es nicht der »sauberen« Folter bedarf, um die Forderung auf Anerkennung des erlebten Unrechts zu neutralisieren. Schließlich fliehen die Vernehmer_innen sogar der Szene. Dabei überschütten sie Khadr mit schwirrenden Ratschlägen, die weniger ihm dienlich sein sollen, als dass sie den eigenen Perzeptizid²⁸ vollführen: »Take a break.« – »Have a little bit to

26 »I lost my eyes. I lost my feet, everything.« Joseph Pugliese fasst diese Szene konzis in Worte: »Precisely as Khadr marks the trauma of fragmentation and dissolution of his sense of embodied reality, the interrogator replies with a sense of disciplinary normativity (»get yourself together«), instrumentalizing hospitality (»have a bite to eat«) and recursive inquisition (»we'll start again«) that effectively negate Khadr's anguished testimony through their neutralizing violence. A fault line opens between two discourses: I have lost my body/no, your body is there.« J. Pugliese: *State Violence and the Execution of Law*, S. 113f.

27 Côté, Luc/Henriquez, Patricio: *Excerpts from the Screenplay*. »You Don't Like The Truth. 4 Days Inside Guantánamo«, in: J. Williamson, Omar Khadr, *Oh Canada*, S. 130f.

28 Diesen Begriff bezieht Diana Taylor in Rückgriff auf das lacansche Konzept des skopischen Feldes auf Zeug_innen von öffentlichen Gewalttaten, die ihr eigenes Sehen aus der Perspektive der Macht als »gefährliches Sehen«, als »given-to-be-invisible« wahrnehmen und es darum von sich abspalten: »Dangerous seeing, seeing that which was not given-to-be-seen, put people at risk in a society that policed the look. The mutuality and reciprocity of the look, which allows people to identify with others, gave way to unauthorized seeing. Functioning within the surveilling gaze, people dared not to be caught seeing, be seen pretending not to see. Better cultivate a careful blindness. [...] The triumph of the atrocity was that it forced people to look away – a gesture that undid their sense of personal and communal cohesion even as it seemed to bracket

eat before your hamburger gets cold.« – »Put your vest on.« – »Relax a bit.« – »Put the A/C back on.« – »That's not true, people do care about you.« – »Put the fan on so you're cool.« – »Put your shirt back on.« – »We'll be back. Take a few minutes and relax a bit.« Von der Diskursivierung des Verhörs als virtuosem Schauspiel²⁹ ist in dieser mickrigen Realität nichts übrig: Es herrschen Hilflosigkeit, Redundanzen, armselige Bestechungsversuche mit Schokoriegeln und McDonald's, die Abwendung des Blickes.

Khadr bleibt allein zurück, zieht sein Shirt an, und schluchzt: Oberkörper und Kopf sacken nach vorne, das Gesicht vergräbt sich in die Hände. In der einschneckenden Berührung und Bedeckung seines Gesichts entzieht er es der Sichtbarkeit. Welche Kräfte auch immer in ihm wirken, wie fremd sie ihm auch sein mögen, es sind die seinen.

Der Film montiert Khadr's »breakdown« mit Interviews, in denen die Gesprächspartner_innen, bevor sie sich äußern, als stumme Betrachter_innen des CCTV-Materials eingeführt werden. So nimmt ihre stille Rührung das Leiden Khadr in einer Art stellvertretenden und präfigurierenden Rezeption auf. Damit mediatisieren sie Khadr's Affizierung, die zwar größtmögliche Intensität besitzt, sich aber dem aneignenden Blick entzieht. Entgegen dieses Entzugs übersetzen die frontal oder ins Profil gesetzten, sanft gerührten Gesichter die stumpfen Bilder von Khadr in klassische Affektbilder, deren Paradigma nach Gilles Deleuze das Gesicht ist, und in denen der Affekt ein »Intervall in Beschlag nimmt [...] zwischen einer in gewisser Hinsicht verwirrenden Wahrnehmung und einer verzögerten Handlung.«³⁰ Die sprachlich unleserliche Schutzbewegung Khadr's erhält so eine emotional zugänglichere Scharnierstelle, eine faziale »faithful transcription«, die das sowohl überwältigende als auch sich absentierende Gesche-

them from their volatile surroundings. [...] People had to deny what they saw and, by turning away, collude with the violence around them.« Taylor, Diana: *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's »Dirty War*, Durham/London: Duke University Press 1997, S. 122f. Es ließe sich einwenden, dass es sich bei den Vernehmer_innen nicht um unbeteiligte Dritte handelt, wie die von Taylor erwähnten Cafébesucher_innen, die zufällig zu (Nicht-)Zeug_innen von Staatsgewalt werden, sondern um unmittelbare Täter_innen. Mir scheint das Konzept hier erschließungs-kraftig, als es erlaubt, die Flucht vor Khadr als einen Effekt der Videoüberwachung zu denken. Im skopischen Feld der Videoüberwachung, in dem die Sehenden sich selbst als sichtbares Bild begreifen müssen, wird die Bezeugung schon der Spuren vergangener Gewalttaten zum Symbol der Übertretung der Binarisierung Verbündeter/Terrorist.

29 Symptomatisch dafür ist etwa ein Text des ehemaligen Vernehmers Mathew Alexander (Pseudonym): »The best interrogators are outstanding actors. Once they hit that booth, their personalities are transformed. They can tuck their reactions and biases into some remote corner of their minds and allow a doppelgänger to emerge.« Alexander, Matthew mit Bruning, John R.: *How to Break a Terrorist. The U.S. Interrogators Who Used Brains, not Brutality, to Take down the Deadliest Man in Iraq*. Foreword by Mark Bowden, New York: Free Press 2008, S. 38.

30 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 [1983], S. 96.

hen in eine intelligible Logik der Analyse, der Kontextualisierung, des Mitleids bahnt. Abständigkeit wird jedoch durch die Modulation von Schwarzflächen erzeugt, sowohl durch das Originalmaterial als auch durch die Filmemacher_innen. Einerseits scheint neben den drei Überwachungskamerabildern ein viertes zu fehlen – oder nicht aufgenommen worden zu sein? –, sodass die untere rechte Ecke der CCTV-Bilder durchweg schwarz bleibt. Diese Schwärze ist markiert als unaufgeklärtes Staatsgeheimnis, als fortlaufender Besitz der Bilder durch die Geheimdienste, die ihre Gestaltung bis in die Schwärzung der Gesichter der Vernehmer_innen prägen. Andererseits inszeniert der Film selbst Schwarzflächen, die den Bildraum der parallelen Montage innerhalb der Bilder selbst gestalten: Wenn in einem Bild-im-Bild Khadr zu sehen ist, der die Hände über den Kopf schlägt, und in einem zweiten ehemalige Mitgefangene, die – so wird nahegelegt – dieses Bild gerade sehen. Das Schwarz zwischen den verschiedenen Kameraperspektiven im selben Bild hält hier die Nichtidentität wach, zwischen 2003 und 2009, Khadrs Entzug und den vorbildenden Gefühlsregungen, den CCTV-Aufnahmen und den digitalen Filmbildern.

Der Film dramatisiert die Sequenz nicht nur durch die rhythmisierende Montage im split screen, sondern auch durch verzögerte Setzung des entscheidenden Untertitels: »ya ummi (oh mother)«. Suggestiv schneidet der Film zu Khadrs Mutter Maha Elsannah und Schwester Zaynab, die über den Wert von Familie sprechen: Eine Mutter sei die einzige Person auf der Welt, zu der man bedingungslos gehen könnte. Elsannah schließt mit den Worten: »I wish he'll understand, that I wanted to help, I wanted to answer, it's just – I heard it so much later on.«

»So much later on«: YOU DON'T LIKE THE TRUTH ist Zeugnis seiner eigenen Verspätung. Die Latenz zwischen Hilferuf, medialer Übertragung und mütterlicher Antwort, die erst einmal keine Hoffnung haben kann, ihren Adressaten zu erreichen, ist Ausgangspunkt der ästhetischen Strategie des Films. In der Entfaltung dieser Nachträglichkeit wird gleichsam an der visuellen Synchronisierung der Ungleichzeitigkeit gearbeitet. Die als Kindersoldat, in Isolation und Folter verlorene Zeit wird in der Montage, wenn auch von einem Streifen Schwärze stets getrennt, als Inszenierung nachträglicher Gleichzeitigkeit so nah wie möglich herangeführt an eine Nähe zwischen Sohn, Schwester und Mutter. Diese medial konstituierte Nähe restituiert das Beisammensein nicht, erlaubt aber die Bestimmung des Verlorenen.³¹ Der Eindruck einer medial gestifteten Annäherung der

31 Die Ausnahmekraft einer solchen Stiftung familiären Bezugs durch den Film wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die gerichtlichen Auflagen, dass Khadr mit seiner Schwester nur in Anwesenheit eines vom Gericht bestimmten Supervisors und allein auf Englisch sprechen darf, im Dezember 2018 noch einmal bestätigt wurden. Vgl. Worthington, Andy: »The Unending Punishment of Former Guantánamo Prisoner Omar Khadr«, in: Website des Autors vom 23.12.18, www.andyworthington.co.uk/2018/12/23/the-unending-punishment-of-former-guantanamo-prisoner-omar-khadr/.

diasporischen Familie wird verstärkt, wenn der einzige Schwenk des Filmes von Zaynab Khadr zu ihrer neben ihr sitzenden Mutter führt. Diese tastende und verbindende Bewegung übersetzt ihre leibliche Nähe in eine filmische Form, die den Film vom Bildmodus der Überwachungskameras signifikant unterscheidet: In der überwachten Zelle harrt nichts der Verbindung.

Doch hat Khadr überhaupt seine Mutter beschworen? Dieselbe Szene war von Khadrs Verteidiger David Edney bereits im Juli 2008 als 10-minütiger Ausschnitt aus dem juristisch erstrittenen Material veröffentlicht worden, allerdings ohne propositionalisierende Untertitelung. So löste die Szene Diskussionen um den Gehalt des Schluchzens aus, die zwischen »ya ummi«, »help me« oder »kill me« schwankten.³² Diese Unentscheidbarkeit weist nicht nur auf die Situiertheit der jeweiligen Interpretationen hin, sie zeigt auch an, dass es sich bei ihr nicht allein um ein technologisches Defizit handelt. Sie ist Signatur des Schluchzens selbst: des Verbergens des Gesichts hinter den Händen, der Verflüssigung von Mund und Nase, der Adressierung abwesender oder verinnerlichter Personen, des Rückzugs in die autoaffektive Asignifikanz. Indem Khadr die Hände vors Gesicht schlägt und den Kopf nach vorne beugt, verschwindet er in dem schwarzen Feld seines Haares, das zum minimalen Eigenraum der Flucht wird, der nicht weiter reicht als der eigene Leib Schutz in der Selbstverdeckung zu spenden fähig ist. Die Einschneckung in den eigenen Leib bedeutet die emphatische Enteignungsforderung gegen die Inbesitznahme durch den fremden Blick. Sie ist nicht mehr verbalisierte und gerichtete Forderung, sondern die reinste Inwendung als Abwendung. Und damit ist sie auch keine dechiffrierbare Aussage, die qua Kamera und Mikrofon transkribiert zu werden bräuchte. Die Transkription im Untertitel läuft Gefahr, die ethische Abständigkeit in der Inbesitznahme der Selbstaffektion zu überspringen. Der filmische Aneignungsvorgang droht, sich nicht mehr auf die geheimdienstliche Bildproduktion zu beziehen, sondern auf Omar Khadrs Innenleben. Der gestische Rückzug fordert nicht allein die Wendung der medialen Unrechtsspuren in forensisches Beweismaterial, sondern auch die Enteignung der eigenen Blickmacht, egal mit wie viel Sympathie, Identifikationsbestreben oder Kunstfertigkeit diese sich zu artikulieren versucht. Gefragt ist eine Abstandnahme, die weder Desinteresse noch Negation bedeutet. Wie antworten?

32 Vgl. etwa Ackerman, Spencer: »Canada Appeals against Bail for Omar Khadr, Youngest ever Guantánamo Prisoner«, in: The Guardian vom 04.05.2015, <https://www.theguardian.com/us-news/2015/may/04/canada-guantanamo-omar-khadr>; vgl. Anonym: »Guantanamo-Video alarmiert Menschenrechtler«, Spiegel Online vom 15.07.2008, www.spiegel.de/politik/ausland/fall-omar-khadr-guantanamo-video-alarmiert-menschenrechtler-a-566072.html; oder vgl. Ljunggren, David: »Video shows weeping Canadian Guantanamo Inmate«, in: Reuters vom 15.07.2008, <https://www.reuters.com/article/us-guantanamo/video-shows-weeping-canadian-guantanamo-inmate-idUSN1528096620080715>.

Dem Paradox dieser Aufnahmen ist nicht zu entfliehen: Als gewaltsame Bilder, die Khadrs Intimität verletzen und gleichzeitig die Verhörenden durch Verunsichtbarung schützen, verlangen sie die Einschreibung eines Dissenses. Als beschämende Bilder, die Khadrs versuchten Rückzug aus der Sichtbarkeit nicht zulassen, entziehen sie sich eines jeden Rechts, sie zu besitzen. Als forensischer Splitter einer noch so marginalen Aufarbeitung des klandestinen Folterdispositivs Guantánamo verlangen sie Lesbarmachung. Als Zeugnis von Khadrs Widerstand sprechen sie für sich und bedürfen keiner Übersetzung durch Dritte. Wir sollten sie nicht gesehen haben, müssen sie aber kennen, weil sie ungesühntes und aufzuklärendes Unrecht anzeigen. Fragen an das Material können nicht auf eine geradezu geheimdienstliche Lektüre von Khadrs ›wahren Gefühlen‹ zielen, sondern müssten die visuelle Gewaltpraxis dechiffrieren: Wie zerstören CCTV-Aufnahmen das Verhältnis der Gefangenen zu Raum, Mitgefangenen und Selbstverhältnis? Welche Widerstandstechniken haben diese kultiviert, sich wie eigenständig in den Überwachungsapparat eingeschrieben? Wie ist mit dem Archiv dieser Bilder weiterzuleben? Wie legen die Gefangenen durch den Gewaltapparat hindurch ein unwahrscheinliches Zeugnis ab?

Ich möchte schließen mit einigen Überlegungen zum Begriff des Gegendokumentarischen. *YOU DON'T LIKE THE TRUTH* ist offensichtlich da eine Gegendokumentation, wo er gegen die neo-imperialistische Gewalt der USA protestiert und dabei für das entmachtete internationale Recht eintritt. Er tut dies, indem er entgegen der zuerst im Material durchgesetzten Identifikation mit der Position der Verhörenden die minoritäre Position Omar Khadrs als Bewegungsimpuls für seine filmische Perspektivierung nimmt. Dieser produktive Eingriff in die Logik seines Materials führt zu einem Montageverfahren, das, je nach Lektüre, als Sozialität stiftende Trauerarbeit oder familialistische Melodramatisierung verstanden werden könnte: Es ist die Instantiierung einer rein-filmischen Zeitordnung, in der das Nachträgliche und Ungleichzeitige, allein von Schwarzflächen getrennt, an Vergangenes und Verlorenes rührt.

Das Gegendokumentarische lässt sich in einem weiteren Sinne als In-Spannung-Setzung des Films zum eigenen CCTV-Quellenmaterial verstehen; so wendet er sich nicht nur gegen die gewaltsame Performativität seiner Bestandteile, sondern auch gegen ihre epistemologisch-mediale Beschaffenheit. Indem er seine Quellen überschreibt durch das Einfügen von Untertiteln, neue Zeitlogiken oder die Verbalisierung von Affekten, treten seine inneren Rahmungen in Konkurrenz zueinander. Indem die hauptberuflichen Filmemacher_innen die geheimdienstlichen Aufnahmen durch die Propositionalisierung des Materials gewissermaßen epistemologisch überbieten, wiederholen sie das Zwangstheater von Beschuldigung und Verhör – freilich im Sinne seiner Ausstellung und Kritisierbarmachung – sozusagen in besserer Leserlichkeit. Indem das Material aufs Verbale hin zentriert wird, drohen die praktischen und performativen Operationen der

Bilderzeugung und -rezeption selbst aus dem Blick zu geraten: die Destruktion intimer Selbstrelationen oder die Verunsichtbarung der Täter_innen. Die unterbelichtete visuelle Logik der Folter erfordert es, im Medium des Audiovisuellen nicht nur die verbalen, theatralen oder körperverletzenden Verfahren der Folter auszustellen, sondern ebenso die Sichtbarmachung selbst.

Im Gegendokumentarischen geht es neben der Betonung der performativen Kräfte der Bilder gegenüber den repräsentationalen auch um die Sprengung juristischer, konventioneller oder affektiver Zirkulationsrestriktionen. Was zuvor nur für Geheimdienste bestimmt war, richtet sich jetzt an Filmemacher_innen, Jurist_innen, Abgeordnete oder verschiedene Öffentlichkeiten wie die von Filmfestivals. Das Gegendokumentarische ist so als Technologie zu verstehen, die gegen Hegemonie und souveräne Gewaltregime fürspricht für die Entrechteten. Dies erfordert andere Weisen des Blickens, die mit anderen Materialien andere Verfahren der Ausstellung und andere Dispositive der Rezeption anvisieren. Wenn aber in Regimen der Folter Sehen und Wissen, Archivieren und Besitzen selbst zu gewaltförmigen Verfahren werden, dann kann die kritische Praxis des Gegendokumentarischen nicht nur im Zeigen anderer Materialien zugunsten minoritärer Politiken liegen. Dann muss sie auch in einem beständigen Arbeiten am und gegen den eigenen Modus des Zeigens und Sehens liegen, in dem Wissen, dass sich Sichtbarkeit-als-Gewalt ethisch abgesichert nicht zeigen lässt, aber auch nicht im Dunkel oder der Überbelichtung versteckt bleiben darf.³³

Literatur

Alexander, Matthew/Bruning, John R.: *How to Break a Terrorist. The U. S. Interrogators Who Used Brains, not Brutality, to Take down the Deadliest Man in Iraq.* Foreword by Mark Bowden, New York: Free Press 2008.

Begg, Moazzam, mit Brittain, Victoria: *Enemy Combatant. My Imprisonment at Guantánamo, Bagram and Kandahar,* New York/London: The Free Press 2006.

Côté, Luc/Henriquez, Patricio: *Excerpts from the Screenplay. »You Don't Like The Truth. 4 Days Inside Guantánamo«*, in: Williamson (Hg.), *Omar Khadr, Oh Canada* (2012), S. 118–151.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild.* Kino 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 [1983].

33 Eine englischsprachige Variation der Fragen und Überlegungen dieses Artikels ist hier erschienen: Köthe, Sebastian: »Visibility and Torture. On the Appropriation of Surveillance Footage in YOU DON'T LIKE THE TRUTH«, in: *Research in Film and History* 2 (2019), <https://film-history.org/issues/text/visibility-and-torture-appropriation-surveillance-footage-you-dont-truth>

- Görling, Reinhold: »Performativität und Gewalt. Zur Destruktivität der Folter«, in: Erika Fischer-Lichte/Kristiane Hasselmann (Hg.), *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, München: Fink 2013, S. 53–72.
- Guenther, Lisa: *Solitary Confinement. Social Death and Its Afterlives*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2013.
- Henriquez, Patricio: »Some Images of the Unseen: On the Making of the Film *You Don't Like the Truth. 4 Days Inside Guantánamo*«, in: Williamson (Hg.), *Omar Khadr, Oh Canada* (2012), S. 113–118.
- Hilbrand, Carola: *Saubere Folter. Auf den Spuren unsichtbarer Gewalt*, Bielefeld: transcript 2015.
- Pugliese, Joseph: *State Violence and the Execution of Law. Biopolitical Caesurae of Torture, Black Sites, Drones*, Oxon/New York: Routledge 2013.
- Rejali, Darius: *Torture and Democracy*, Oxfordshire: Princeton University Press 2007.
- Shephard, Michelle: *Guantanamo's Child. The Untold Story of Omar Khadr*, Mississauga: John Wiley & Sons Canada 2008.
- Taylor, Diana: *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's »Dirty War«*, Durham/London: Duke University Press 1997.
- Williamson, Janice (Hg.): *Omar Khadr, Oh Canada*, Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press 2012.
- Williamson, Janice: »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Omar Khadr, Oh Canada* (2012), S. 3–50.

Dokumente und Untersuchungsberichte

- »Affidavit of Omar Khadr (Outlining his Treatment in Captivity), 30 July 2008«, in: Williamson (Hg.), *Omar Khadr, Oh Canada* (2012), S. 154–162.
- Air Force Office of Special Investigations. *Report of Investigative Activity. Activity Number 00444030552023*, <http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/world/20080711Khadr.pdf>
- Army Regulation 15-6: *Final Report. Investigation into FBI Allegations of Detainee Abuse at Guantanamo Bay, Cuba Detention Facility* (09.06.2005, Schmidt-Furlow-Report), https://www.thetorturedatabase.org/files/foia_subsite/pdfs/schmidt_furlow_report.pdf
- Begg, Moazzam: »Re: Supplementary Exposition«, handschriftlicher Brief vom 12.07.2004, http://image.guardian.co.uk/sys-files/Guardian/documents/2004/10/01/guan_letters.pdf
- Buzby, Mark H.: *Declaration of Rear Admiral Mark H. Buzby*, <https://cases.justia.com/federal/district-courts/district-of-columbia/dcdce/1:2005cv00497/113842/64/0.pdf?ts=1217028026>.

- Denbeaux, Mark et al.: Captured on Tape. Interrogation and Videotaping of Detainees at Guantánamo, <http://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1403&context=shlr>.
- Spying on Attorneys at GTMO. Guantanamo Bay Military Commissions and the Destruction of the Attorney-Client Relationship, https://law.shu.edu/ProgramsCenters/PublicIntGovServ/policyresearch/upload/spying_on_attorneys_at_GTMO.pdf
- F[ield] M[annual] 2-22.3 (FM 34-52) Human Intelligence Collector Operations (September 2006), <https://fas.org/irp/doddir/army/fm2-22-3.pdf>
- Office of the Surgeon General Army: Final Report. Assessment of Detainee Medical Operations For OEF, GTMO, AND OIF (15.04.2005), <http://hrlibrary.umn.edu/OathBetrayed/Army%20Surgeon%20General%20Report.pdf>

Onlinequellen

- Ackerman, Spencer: »Canada Appeals against Bail for Omar Khadr, Youngest ever Guantánamo Prisoner«, in: The Guardian vom 04.05.2015, <https://www.theguardian.com/us-news/2015/may/04/canada-guantanamo-omar-khadr>.
- Ahmed, Amel: »Lawyers File for Emergency Order against Gitmo Staff«, in: Al Jazeera vom 16.06.2014, <http://america.aljazeera.com/articles/2014/6/16/lawyers-file-foremergencyrestrainingorderagainstgitostaff.html>.
- Anonymous: »You Don't Care about Me«. Omar Khadr Sobs in Interview Tapes«, in: CBC News vom 15.07.2008, www.cbc.ca/news/canada/you-don-t-care-about-me-omar-khadr-sobs-in-interview-tapes-1.709736.
- Anonymous: »Guantanamo-Video alarmiert Menschenrechtler«, Spiegel Online vom 15.07.2008, www.spiegel.de/politik/ausland/fall-omar-khadr-guantanamo-video-alarmiert-menschenrechtler-a-566072.html.
- Edwards, Steven: »U.S. Fire Killed Soldier: Lawyer«, in: National Post vom 19.07.2008, <https://www.pressreader.com/canada/national-post-latest-edition/20080719/281513631925276>.
- Köthe, Sebastian: »Visibility and Torture: On the Appropriation of Surveillance Footage in YOU DON'T LIKE THE TRUTH«, in: Research in Film and History 2 (2019), <https://film-history.org/issues/text/visibility-and-torture-appropriation-on-surveillance-footage-you-dont-truth>.
- Ljunggren, David: »Video shows weeping Canadian Guantanamo Inmate«, in: Reuters vom 15.07.2008, <https://www.reuters.com/article/us-guantanamo/video-shows-weeping-canadian-guantanamo-inmate-idUSN1528096620080715>.
- Rosenberg, Carol: »Sailor's Photos Became Icons of Guantánamo«, in: McClatchy Newspapers vom 13.01.2008, via: The Guantánamo Testimonials Project, <http://humanrights.ucdavis.edu/projects/the-guantanamo-testimonials-pro>

ject/testimonies/prisoner-testimonies/sailors-photos-became-icons-of-guantanamo.

Shane, Scott/Mazzetti, Mark: »Tapes by C.I.A. Lived and Died to Save Image«, in: New York Times vom 30.12.2007, <https://www.nytimes.com/2007/12/30/washington/30intel.html>.

Shephard, Michelle: »Khadr Secret Document Released by Accident«, in: The Star vom 04.02.2008, https://www.thestar.com/news/canada/2008/02/04/khadr_secret_document_released_by_accident.html.

Worthington, Andy: »The Unending Punishment of Former Guantánamo Prisoner Omar Khadr«, in: Website des Autors vom 23.12.18, www.andyworthington.co.uk/2018/12/23/the-unending-punishment-of-former-guantanamo-prisoner-omar-khadr/.

Filme

YOU DON'T LIKE THE TRUTH (AU/CA/GB 2010, R: Luc Côté, Patricio Henríquez)

Walking a Mile in Viktorija's Shoes

Resilience, (Post-)Memory and Affordances

*Tanja Kovačič, Patricia Prieto Blanco*¹

Introduction

Autograph books are also called friendship books, scrapbooks and commonplace books, and they date back to the Sophists in old Greece, however, it is not until the 15th century that they become part of vernacular culture.² Often created during periods of transition, friendship books offer a source of companionship, support, and bonding with normative values of society.³ Their pages offer space for personal feelings as well as for conventional greetings expressed in short signed messages. Nowadays, Purikura – friendship books that combine pictorial and verbal messages – are very popular in Japan⁴; while feeds and boards in social media could be considered the digital version of friendship books. Sometimes, friendship books find a final destination behind protective glass in museums and archives as representations of collective understandings of political, social and cultural values of times past. However, in this paper we confront the content and form of a very special friendship book that has remained private for over seventy years even though its wider relevance is undeniable. This friendship book serves as a testimony of women's experiences with practices of dehumanization, resistance and resilience. We argue that this memory book provides a place for nurturing relational resilience in two ways: a) the process of writing is used as a practice which enables the capacity of connection between women after the time of the exposure to ›life and

1 With heartfelt thanks to our mentor and friend Dr. Anne Byrne for her guidance, support, and enthusiasm on this project.

2 Cp. Katzev, Richard D.: *In the Country of Books. Commonplace Books and other Readings*, Leicester: Troubador Publishing 2009, pp. 13–15.

3 Cf. Herzog, Hanna/Shapira, Rina: »Will You Sign My Autograph Book?: Using Autograph Books for a Sociohistorical Study of Youth and Social Frameworks«, in: *Qualitative Sociology* 9/2 (1986), pp. 109–125.

4 Cp. Chalfen, Richard/Murui, Mai: »Print Club Photography in Japan. Framing Social Relationships«, in: Elizabeth Edwards/Janice Hart (eds.), *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, London/New York: Routledge 2004, pp. 166–185, here pp. 166–167.

death situations, and b) the friendship book enables development of post-resilience for its owners and other readers through postmemory and affordances.

The friendship book as a space of relational resilience

A beautiful, tiny, handmade autograph book rests on my hand. This tiny notepad is shy and with good reason. Its inscribed pages hold memories of abduction, incarceration, forced labor, suffering, war and death. Commemorations of war are collectively revisited as a platform for national histories. Individual experiences of war are neglected as if tucking away those lived experiences could make them vanish. For the first time in over half a century, this tiny autograph book stumbled across a visual researcher. My job was to document each of its pages so that they could live long after their already crumbly pages disintegrate. When turning the pages, I lightly pinched the corners, but I could still not avoid producing some more paper shreds which landed on the grey carpet of my office and tormented me from there. Objects are marked through successive moments of consumption across space and time.⁵ Social relations existing in and through material worlds. Words written in confinement and now confined to disappear.

Figure 1: Tiny and fragile. The book is full of cracks, crests, textures. It exerts experience. It feels very personal and at the same time, collectively significant. © Patricia Prieto Blanco.



5 Cf. Edwards, Elizabeth: »Beyond the Boundary. A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology«, in: Marcus Banks/Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*, London: Yale University Press 1997, pp. 53-80.

A notebook of the smallest size, wrapped in a worn-out dark cloth with printed colorful flowers, is left on a kitchen table, attracting my gaze. I turn page after page and scan short messages all dedicated to the same person. My mother rescued this tiny object from oblivion when my grandparents' house was sold. She believed this little object should belong to me. My grandmother Viktorija brought this autograph book as a souvenir⁶ and a memory of her stay in the Ravensbrück concentration camp. When asked, her children, my father and my aunt, found their mother's experience too difficult to talk about. They were not interested in keeping this object, this remnant. This autograph book entered my life as a gift. I was in the middle of my doctoral research questioning my ability ›to keep going‹. This object became my own source of comfort, my personal ›mana‹. And now I hold it. I know close to nothing about this period of my grandmother's life. Can this object help me in reconstructing Viktorija's and other women's lives in Ravensbrück camp? I show it to colleagues, a visual researcher and a sociologist. We photograph it to preserve it. We look at it again and again. In remaking the book, moving from one format to another, we continue to regard it, separately and together.

We argue that the friendship book is a testimonial object, a space in which women's written texts live in perpetuity. The book contains 52 messages, 49 written in Slovenian, one in Russian and two in Czech, signed by women from Ravensbrück concentration camp. The messages to Viktorija, orientated to past, present and future can be categorized as: 1) messages of command, 2) messages of freedom, 3) messages of suffering and sacrifice, 4) proverbs, and 5) promise (keeping in touch) messages. The messages foreground women's strong relationships and solidarity with each other while in the camp. We know that relationships with other prisoners is a factor in women's survival.⁷ These solidary relationships enable processes of personal and relational resilience.⁸

6 Cf. Hirsch, Marianne: »The Generation of Postmemory«, in: *Poetics Today* 29/1, pp. 103–128.

7 Cp. Vode, Angela: *Spomin in pozaba (Zbrana dela Angele Vode; knj. 3)*, Ljubljana: Krtina 2000, p. 252.

8 Cf. Jordan, Judith V.: »Relational Resilience in Girls«, in: Sam Goldstein/Robert B. Brooks (eds.), *Handbook of Resilience in Children*, New York: Springer 2005, pp. 79–90. Jordan claims resilience is not an individual process based on internal traits and suggests that it can be developed through human capacity to connect with other people. As such, resilience is a relational activity which people can develop through growth-fostering relationships. This approach, deriving from relational-cultural theory, considers the importance of bi-directional, growth promoting connections for people's coping and resilience.

Map 1: Ravensbrück was ca. 1100 kilometers away from ›home‹.
 Source: »World Maps« (no date).



The accounts in Viktorija's autograph book were written close to or after the liberation of Ravensbrück on April 30, 1945. Women organized themselves in small groups and travelled back home via two routes. Places and dates inserted in the autograph book help us in reconstructing Viktorija's journey back to ›ordinary life‹. Three key moments in this journey are highlighted in the autograph book: first, the evacuation of Ravensbrück concentration camp forcing prisoners on a death march on April 28, 1945; second, being caught between the German and Soviet gunfire on April 30, 1945; and third, celebrating the end of the war in Fürstenberg on May 9, 1945. From the evidence of the book, it is likely that Viktorija travelled with the second group of Slovenian prisoners from Germany to Slovenia via Dresden, Prague, Vienna and Graz to Maribor.⁹ From there Viktorija returned home at the end of June 1945.

⁹ Cp. Kavčič, Silvija: Preživele smo in spominjamo se. Slovenske jetnice v koncentracijskem taborišču Ravensbrück, Ljubljana: Publicistično društvo ZAK 2008, pp. 151–153.

Figure 2: The paper feels almost like a fabric and it creases around the sides. The irregularities hint towards past actions, decisions of use. The pages are full of traces. © Patricia Prieto Blanco.



Viktorija, the owner of the book and my grandmother, documented exact dates and events prior to the liberation of the camp. The first pages of her book relate to the last days in the camp:

On April 28 our way to a new concentration camp in Malchow had begun. On April 29 we managed to escape. We survived two nights and one day between open fires. The night from April 30 to May 1 was a game between life and death. The liberators arrived on May 1 at half past nine. That was the most beautiful moment [in our lives]. (Wüstrow, May 8, 1945)

This opening account situates the book within a narrative of relational resilience and resistance that women showed just before and during their journey back home. They formed relationships and relied on their own resourcefulness, improvisation skills and bravery.¹⁰ We argue that these relationships can cultivate connections through practices of mutual empathy, mutual empowerment, and the development of courage – the building blocks of relational resilience.¹¹

On the book's pages, the female survivors document their addresses and names, along with messages about their common suffering in the camp, their resistance and survival of the Nazi regime, and their way back to freedom, home-

¹⁰ Cp. S. Kavčič: Preživele smo in spominjamo se, p. 153.

¹¹ Cf. J. V. Jordan: Relational Resilience in Girls; cf. Hartling, Linda M.: »Strengthening Resilience in a Risky World. It's All about Relationships«, in: Women & Therapy 31/2-4 (2008), pp. 51–70.

land, and home. Written accounts demonstrate that sharing the experience of returning home proves to be important for them. A simple line, as for example written by Vika, helps us to visualize this:

Remember our common travelling back home. (Vika)

The texts in this friendship book provide an insight into the here and now of these women in a moment of liberation and freedom. They carry the messages of survivors, of the freed ones. Well-known Slovenian proverbs and poems are part of the women's reminiscence of the known and anticipation of the future. The chosen proverbs refer to ideas of spring, health and freedom. One of them, belonging to one of the greatest Slovenian writers, Ivan Cankar, indicates women's wish to return to the known, ordinary space:

Country you are like health!
Cankar (Marica)

Further analysis of the autograph book will reveal these women's return to life, not to the Yugoslav version they had left, but to a Socialist Federal version of it.

Viktorija, etymologically meaning victory, was born on December 19, 1908. She was one of the four daughters brought up by her father Andrej after the death of his wife Marija. During the Second World War, Viktorija lived in her hometown, a small village based in the Soča valley located in current North Western Slovenia.¹² As a response to the occupation, the Liberation Front of the Slovene nation was founded at the end of April, 1941.¹³ The Liberation Front was supported by those families who from the 1920s on were adversely affected by the Italian Fascist occupation, specifically in the Primorska region in Slovenia.¹⁴ Women in particular supported partisan units through the collection of money, arms and sanitary material or in distributing messages about the position of German forces. Viktorija was involved in such activities in her local village. Due to her engagement with the partisans, she was imprisoned three times. After the last imprisonment in June 1944, she was sent to the Ravensbrück concentration camp where she stayed till its liberation on April 30, 1945. This part of Viktorija's life has never been spoken about to me, her granddaughter.

12 The Kingdom of Yugoslavia was invaded by the Axis powers on April 6, 1941 and divided into different occupational zones.

13 The Liberation Front was formed by a group of parties and movements, including the Communist Party of Slovenia, Christian Socialists and left wing of Sokol.

14 Cp. S. Kavčič: *Preživele smo in spominjamo se*, p. 45.

The postmemory¹⁵ effect may also be the reason why Viktorija's memory book remained tucked away for decades. This object must have been very close to her body while in Ravensbrück and during the journey back home. However, once home, the memory book was tucked away, perhaps responding to Viktorija's emotional need of privacy and intimacy in relation to her experiences in the camp.¹⁶ The memory book evidences those experiences in making them tangible, attainable, thereby arguably surfacing some aspects of the Real, in a Lacanian sense. At the same time, this very same memory book is a testimony of individual – Viktorija's – and collective – the women's in Ravensbrück – resilience. A question about the trans-generational character of resilience thus arises: is there such a thing as post-resilience? If so, can it be both encapsulated and triggered by non-human actors?

Viktorija's book is about 2 × 3 inches. It has 76 pages, 52 textual entries, and countless creases and wrinkles. It is covered with fabric featuring a vivid floral panel on a black background. Running through the spine, the book features a white, blue and red braid. The pages are grainy as the paper is highly texturized. When running your fingers through them, sometimes one feels the indentation of the text. Some messages are written in pencil, some others in both charcoal and ink. It is a fragile object. Its pages shred easily, its covers are unraveling, its pages have darkened, and its messages are fading. Its materiality is the synergy of at least 52 life stories, many geographies and some socio-cultural and historical contexts. Viktorija made this book at a time of transition in her life: emotional, geographical, political and clearly vital. What expectations, hopes really, did she and her fellow prisoners have for the book? What were their collective and subjective responses to the object and to the cultural expectations attached to it? The mediating role of the book's materiality¹⁷, and the women's interaction and interactivity with it, matter in the context of individual and collective resilience.

15 Hirsch clearly states that the generation of postmemory involves active investment (cp. M. Hirsch: *The Generation of Postmemory*, p. 107), a practice through which events of the past are made relevant for the present. Through (photographic) objects, second generations learn and acquire memories of the first. Although they never experience first-hand what the (photographic) objects capture or represent, the second generations experience the revisiting and reminiscing that first generations go through when looking, touching, smelling and sharing (photographic) objects. This process, which is repeatable and repeated, and thus, a practice in its own right, allows members of second generations to create borrowed memories of their own. These memories are a mix of the moment encapsulated in the (photographic) objects shared with them, as well as of the practice of sharing.

16 Cf. Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press 1958.

17 Cp. Verbeek, Peter-Paul: »Artifacts and Attachment. A Post-Script Philosophy of Mediation«, in: Hans Harber (ed.), *Inside the Politics of Technology. Agency and Normativity in the*

In inquiring the affordances¹⁸ of Viktorija's memory book, we foreground processes and decisions of use, thereby accessing fragments of 52 voices of individual and collective nature as they animated the book with their lives. This approach highlights the distribution of agency between humans and non-human actors, thereby building onto an approach of epistemological relevance.¹⁹ In doing so, the influences of mediation in human acting stresses the reciprocal nature of action as actors »afford each other their existence and their capabilities«. ²⁰

The women's concentration camp in Ravensbrück²¹ was built two months prior to the beginning of the Second World War, in May 1939. It contained women only.²² When arriving to the camp, the Nazi officers took all property from the women, including their clothes, and shaved their heads.²³ We assume that Viktorija, as many other women, had to wear a red triangle on her shoulder, which distinguished political prisoners from other prisoners, including Jews, Jehovah's Witnesses, »asocial and habitual criminals.«²⁴ Numbers were engraved on women's wrists, and Viktorija could not separate herself from the number 45412 ever again. After her arrival to the camp, she was allocated to Block number 9.²⁵ Most of the women were forced

Co-Production of Technology and Society, Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, pp. 125–146, here pp. 133–134.

18 While acknowledging the history of affordances as a conceptual term, in the context of the memory book, Ritchie's more recent definition clarifies the point of departure. Affordances are »primarily those fundamental properties that determine just how the thing could possibly be used« (cf. Ritchie, Jeff: »The Affordances and Constraints of Mobile Locative Narratives«, in: Jason Farman (ed.), *The Mobile Story. Narrative Practices with Locative Technologies*, Oxon: Routledge 2014, pp. 53–67), however, »the potential and actual uses of a thing depend on all of the design and decisions that make up that thing« (ibid). Ritchie's work utilises affordances to explore mobile locative narratives, or in other words, location influenced narratives in movement. Arguably, Viktorija's book also responds to affordances of location – it was created in a Nazi concentration camp –, of movement – it has travelled and it represents a geographically diverse group of women each of them sharing and with their own narrative.

19 Cf. Latour, Bruno: »Technology Is Society Made Durable«, in: *The Sociological Review* 38/1 (1990), pp. 103–131; cf. Knorr-Cetina, Karin: »Sociality with Objects. Social Relations in Postsocial Knowledge Societies«, in: *Theory, Culture and Society* 14/4 (1997), pp. 1–30; cf. Fayard, Anne-Laure/Weeks, John: »Affordances for Practice«, in: *Information and Organization* 24/4 (2014), pp. 236–249.

20 Mol, Annemarie: »Actor-Network Theory. Sensitive Terms and Enduring Tensions«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft* 50 (2010), pp. 253–269, here p. 265.

21 The camp was located 80 kilometers from Berlin, close to the town of Fürstenberg.

22 It is estimated that 130.000 women of different nationalities, religious groups and political beliefs were imprisoned there (cf. S. Kavčič: *Preživele smo in spominjamo se*).

23 Cp. A. Vode: *Spomin in pozaba*, p. 228.

24 Cp. Helms, Sarah: *If This Is a Woman. Inside Ravensbrück: Hitler's Concentration Camp for Women*, London: Little Brown 2015, p. 25.

25 There were 32 blocks in the Ravensbrück camp.

to work inside the camp or in the Siemens factory. Everyday women walked to the factory which was located next to the camp. The only official document²⁶ of Viktorija's imprisonment in the camp received from Ravensbrück museum states that she worked for Siemens-Halske.²⁷ Siemens used slave labor to make electrical components for V-1 and V-2 rockets.²⁸ Was Viktorija involved in producing parts for the German war industry? How did she manage to deal with daily exhaustion?

Collectively, the experiences of Yugoslav survivors of Nazi concentration camps have been mostly forgotten. While those experiences are substantially formative of individual and of collective identities – in the family, among camp survivors –, the selective and conscious access to the past provided by the Communist regime after the war ensured a process of institutional and culturally-collective suppression. »Cultural memory exists in two modes: first in the mode of potentiality of the archive whose accumulated texts, images, and rules of conduct act as a total horizon, and second in the mode of actuality, whereby each contemporary context puts the objectivized meaning into its own perspective, giving it its own relevance.«²⁹ Women's stories of survival have not corresponded with heroic narratives of liberation and victory of the newly established political regime. In the society of heroes there was no room for victims. Questions about women's moral integrity, survival strategies utilized, and suspicions that women may have collaborated with Nazis, circulated in postwar society.³⁰ »Survivors found that nobody back home wanted to hear about the camps, both in the East and West (of Europe). In the East they were accusing survivors of collaborating with fascists, while for example in France resistance was considered as men's business.«³¹ The legitimacy of the new regime was partially constructed through the narrative of heroic victory against the Nazis and Fascism, a discourse that is challenged by the stories of witness and survival emanating from those who survived concentration camps. Viktorija's book may be a map to explore Yugoslav's and Slovene's *Speicherungedächtnisse*³².

26 Almost all gathered documentation on Ravensbrück was destroyed by Nazis prior the arrival of the Red Army which makes it hard to reconstruct life in the camp (cf. S. Helms: *If This Is A Woman*).

27 The factory was located beside the camp and it was organized in the same type of barracks as the camp so it was protected from the air raids (cp. A. Vode: *Spomin in pozaba*, p. 298).

28 Cp. »Holocaust Online«, May 5, 2019, <http://holocaustonline.org/siemens/>.

29 Assmann, Jan: »Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism and ›Collective Memory and Cultural Identity«, in: Jeffrey K. Olick/Vered Vinitzky-Seroussi/Daniel Elvy (eds.), *The Collective Memory Reader*, New York: Oxford University Press 2011, pp. 209–216, here p. 214.

30 Cp. S. Kavčič: *Preživele smo in spominjamo se*, p. 14.

31 S. Helms: *If This Is a Woman*, pp. 641–642.

32 Both Maurice Halbwachs and the Assmanns approach memory as a metaphor for a complex combination of remembrance, transmission, tradition, storage and oblivion. Cf. Halbwachs,

Remembering the women, remembering the camp

Figure 3: The inner space of Viktorija's memory book is not open to just anybody (after Bachelard 1958). © Patricia Prieto Blanco.



This tiny object was randomly left on the kitchen table as a remnant of the past.³³ Viktorija did not hide it or throw it away, but she kept it in a visible place for other people to encounter. Why did she leave the object behind and how does this book from the past fit into the present and future? ›Open this book, read it and you will know that I was there‹. I imagine her unspoken words. Can we learn something from her experience?

Reading women's accounts reveals themes of sacrifice and suffering, messages presented as purposeful and oriented toward the future and liberation. Even though their accounts refer to physical and psychological torture, they do not position themselves as victims in the written accounts. Suffering is rewritten as purposeful and meaningful, part of a process of securing freedom. Vode describes how longterm imprisonment had strengthened women's wish to be free;

Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 1985; cf. Assmann, Aleida/Assmann, Jan: »Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. Funkkolleg Medien und Kommunikation«, in: *Konstruktionen von Wirklichkeit, Studieneinheit I, Studienbrief 5* (1990), pp. 41–82; cf. Assmann, Jan: »Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit«, in: Kristin Platt/Mihran Dabag (eds.), *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, Opladen: Leske + Budrich 1995, pp. 51–75; cf. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich: Beck 1999.

33 Cf. Agamben, Giorgio: *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, New York: Zone Books 2002.

to see land, trees and grass at home again.³⁴ As written by Metka, suffering and sacrifice are purposeful as they enable women to start a new, free life in their old homes.

Sacrifice and suffering lead us into a new life! Golden freedom – it opens the door to our homeland...It is really hard to live over here (in the camp), but it is easier if you know why you are suffering (Metka).

Reading this quote makes us believe that women do not only make suffering purposeful, but they develop an empathetic relationship through suffering. As argued by Jordan, mutual empathy provides an opportunity to develop connections and to make a significant effect on each other.³⁵ In this regard, a common experience of suffering leads to the development of stronger relationships among women, which constitute a community in which resilience resides. This quote also demonstrates the importance of memory and remembering in the process of establishing supported vulnerability. To remember other women in the camp; their shared experience of suffering and mutual empathy is one of the core messages discovered in this friendship book.

Returning back home to a known place and to be remembered are in the center of women's written accounts. Berta's short, but assertive voice saying »Remember me in freedom also!« addresses both the owner and other readers of the friendship book, with an instruction to remember her name and her experience in the camp. A friendship book is a souvenir and a testament to specific periods of past times, present times and future times for those who created it. As a testimonial object, this friendship book provides the women with an opportunity to recall their firsthand experiences in the camp in the first instance. The messages can also be read as a promise that the women will keep in touch and meet again in each other's homes:

I cannot wait to meet you again in your home, Viktorija! (Tonca)
Remember me after returning home to Idrijca valley. And come to (visit) me at the mountain. (Pavla)

All these aspects of remembering make us think that to memorize a particular event, shared experience and connections that developed inside of the camp and on the way home are at the core of a relational resilience-building-process. One last aspect that needs to be considered in connection to relational resil-

34 Cp. A. Vode: Spomin in pozaba, p. 234.

35 Cf. J. V. Jordan: Relational Resilience in Girls.

ience is a collective courage women shared as a coping strategy and survival technique.

Women's accounts demonstrate that courage and acts of bravery were crucial to surviving life in captivity (e. g. It is better to die than to suffer in slavery!). As written by Anka, only courage helped them to survive the war and to walk towards freedom:

Together and forever we left (the camp) with our raised heads and walked towards our new future. Remember we were never defeated and that's why we are the winners of this battle. (Anka)

A closer reading of women's accounts suggests that concepts of resistance were drawn upon as a daily coping mechanism in the Ravensbrück camp. Todorov says »that one must act to have a better chance for surviving [...] taking steps to assure one's survival is already a first act of resistance.«³⁶ Resistance was grounded in an imaginative act, for example, in some instances the reality of suffering and the threat of death in the camp was overlaid with idealized anticipation of a future, reunited with family and friends in a free homeland. Refusing the reality of the present while invoking an idealized future appeared to be an effective survival strategy. Jeannie Rousseau, a French survivor of Ravensbrück, said: »You can refuse what is happening or go along with it. I was in the refusal camp. You simply cannot accept some things. Certain things.«³⁷ Compliance with the camp rules or »going along with it«³⁸ can be also considered as an act of resistance which increased women's chances for survival. This aspect of resilience is also present in Viktorija's memory book as Marija's message evidences:

Remember Viktorija how only behind the wire we realized how beautiful our homeland is, behind the wire in a foreign country we realized what the meaning of freedom is – that is the reason we dealt with the suffering in the camp so bravely. Because through this suffering we can build new life for ourselves and our beloved ones (Ravensbrück, May 11, 1945).

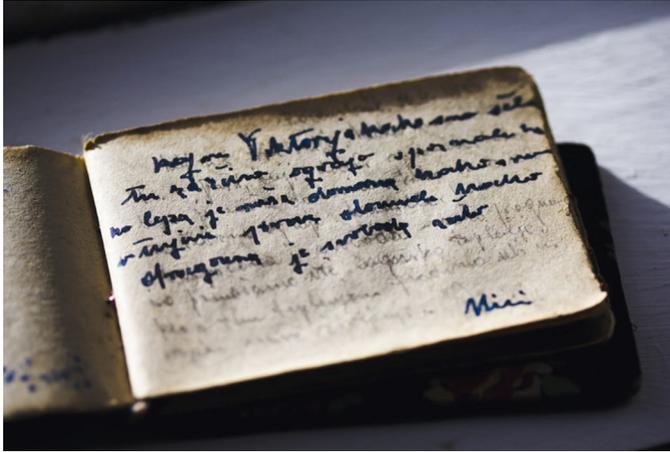
36 Todorov, Tzvetan: *Facing the Extreme. Moral Life in the Concentration Camps*, London: Weidenfeld & Nicolson 1999, p. 214.

37 Cited in S. Helms: *If This Is a Woman*, p. 651.

38 *Ibid.*, p. 657.

A (dis)affective container

Figure 4: Viktorija didn't allow her peers' messages to disappear. But who was she doing this for? © Patricia Prieto Blanco.



Outside of the concentration camp, Viktorija's memory book becomes an instrument of postmemory. Exploring the idea of transference and endurance at the core of Hirsch's term, earlier in this paper we pointed out towards a transgenerational conceptualization of resilience. The analysis of Viktorija's memory book has offered some answers in this respect. The analysis of Marija's message and others in the book has pointed out towards an understanding of relational resilience that also expands the single experience. Furthermore, the voice of Viktorija's granddaughter has hinted towards a process of transference that occurred when the memory book was passed onto her. She then started to perceive the memory book as a source of comfort – or support – when facing challenges herself:

Viktorija could never imagine that I will use this booklet to nurture my own resilience when experiencing personal challenges. The book was passed to me when I was in the middle of my doctoral research and when my own durability and persistence were under scrutiny. I often used the object as a source of support. I believed that it will give me strength or some sort of a magical power. I held the booklet, browsed through the pages thinking how these women coped when exposed to uncertainties of unimaginable horror. My situation was incomparable to theirs, yet, at the time this challenge was major for me. I started to look for information on Viktorija's stay in Ravensbrück by writing emails to the Ravensbrück museum and other services which could provide any evidence about Viktorija's life in the camp. I still vividly remember the day when I submitted my doctorate thesis, which was also the day when I received the last email stating: »We

have not been able to trace any further information about your grandmother's time in Ravensbrück.« I took the booklet in my hands and murmured to myself: this personal object speaks for all the documents. It speaks in the name of the survivors.

From the photographs, Viktorija's tracings of the fading and penciled messages can be discerned. When or for what purpose she did this, we do not know. What did she recall and feel when inking over the messages written by her companions, years after they were written? Did these messages comfort her, allowing her friendship book to trigger memories of survival, collective resistance and resilience? At this crossroad of temporalities, a question we posed above emerges again: can resilience be both encapsulated and triggered by objects? If so how?

Objects, particularly photographs, can be understood as containers of (dis) affect³⁹ as well as having lives of their own.⁴⁰ Like photographs, Viktorija's memory book is full of traces. The messages, the ink, its crumbly pages, its colorful cover, all its material elements are externalizations of experiences expressed through both writing and the process of wear and tear of the object itself. These traces evidence Viktorija's past life in time such as her real and recalled relationships with others, shared ambitions, conditions of work and incarceration, feelings of belonging and not belonging in the space of the camp. The indexical nature of messages, handwritten by fellow prisoners, conveys a sense of certainty, durability and connectivity for those who encounter the object, seven decades later. Viktorija and her companions are tangible to us, and, to some extent, still visible. I would like to highlight the processes of sharing and the moments of exchange precipitated by an inanimate actor, namely the memory book. The object is aesthetically beautiful and very powerful in that it allows for feelings of resilience, resistance and trauma to be activated when we encounter it. The accounts of our own encounter with it have illustrated the force encapsulated in Viktorija's notebook. This force and the traces populating its pages allow me to see the notebook as an image and I remember that: »Images come between the world and human beings. They are supposed to be maps but they turn into screens. Instead of representing the world, they obscure it until human beings' lives finally become a function of the image they create.«⁴¹

39 Cf. Edwards, Elizabeth: »Photography and the Material Performance of the Past«, in: *History and Theory* 48 (2009), pp. 130–150; Edwards, Elizabeth: »Objects of Affect. Photography Beyond the Image«, in: *Annual Review of Anthropology* 41 (2012), pp. 221–234.

40 Cf. E. Edwards/J. Hart, *Photographs, Objects, Histories*; cp. Wright, Christopher: *The Echo of Things. The Lives of Photographs in the Solomon Islands*, Durham: Duke University Press 2009, pp. 126–132.

41 Flusser, Vilém: *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books 2000, pp. 9–10.

This book is profoundly photographic because of its preciseness, tangibility and ambiguity. The controversy of its materiality, present and future reminds me of Edwards understanding of photography as »[a] visual metaphor [that bridges the space between the visible and invisible, which communicates [...] through a lyrical expressiveness.«⁴² The expressiveness communicates, explores and articulates a response by taking the viewer outside of the frame, thereby revealing what has not been visualized on the image⁴³ or, in this case, in the textual entries.

We suggest that the affective dimension of photographs after Edwards⁴⁴ is also present in this memory book and it is through its crumbly pages, its colorful cover and its re-inked messages, that a place of (dis)affect emerges. The mediating role of the materiality of this memory book is perceived as a place⁴⁵ of (dis)affect. As a residence of both transgenerational resilience and postmemory, this place of (dis)affect is both a source of comfort and companionship as well as of horror and trauma. This double character of Viktorija's memory book responds to the relational nature of affordances⁴⁶: »[t]he way in which affordances are systematized and ultimately made proper to things derives from the relationship between people, things and other people.«⁴⁷ Importantly, Graves-Brown does not restrict agency to human actors but hints towards an understanding of objects as containers of (dis)affect, whose properties »are animated by their passage through the lives of people.«⁴⁸

Subject and object »constitute each other in their interrelation.«⁴⁹ Although each subjective involvement is unique – different embodied experiences –, a sense of transfer and connection across generations is generated when interacting with the very same object: Viktorija's memory book. We suggest that its materiality leads to (dis)affectively mediated experiences of transgenerational resilience. Viktorija's memory book connects generations and their experiences of resilience in an intimate way. The affordances of the memory book, activated by material and contextual elements, are contingent in the place of (dis)affect, inhabited by the interaction with the object. We suggest that comfort – for Viktorija as well

42 E. Edwards: *Beyond the Boundary*, p. 58.

43 Cp. *ibid.*, p. 59.

44 Cf. E. Edwards: *Objects of Affect*.

45 Cp. Moores, Shaun: *Media, Place and Mobility*, Basingstoke/New York: Palgrave MacMillan 2012, pp. 8–25.

46 Cp. Gibson, James Jerome: *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin 1979, p. 137.

47 Graves-Brown, Paul: »Introduction«, in: Paul Graves-Brown (ed.), *Matter, Materiality and Material Culture*, London/New York: Routledge 2000, p. 6.

48 *Ibid.*, p. 5.

49 P.-P. Verbeek: *Artifacts and Attachment*, p. 136.

as for her granddaughter – was triggered through an interaction with the object itself – its materiality –, which in turn may have awoken dormant – but embodied – memories of connection and empathy with others – fellow Ravensbrück survivors, and Viktorija herself.

Conclusion

Figure 6: Walking a mile in Viktorija's shoes: still in motion. © Patricia Prieto Blanco.



Women's accounts written just before, during and straight after the liberation of the Ravensbrück concentration camp are testimonies of survival and hope. This autograph book serves as a place where women's voices live endlessly. These 52 accounts can be categorized in 5 types of messages: of command, of freedom, of suffering and sacrifice, proverbs, and messages that are promises to keep in touch. All these themes found a place in this little booklet. In line with Jordan, we recognize that the friendship book provides a place within which practices of relational resilience are nurtured. The process of writing⁵⁰ has been recognized as a common practice of individual coping in times of war. However, as we argue in this paper, a cacophony of women's voices presented in this friendship book extends the idea of resilience beyond the individual, by namely understanding resilience as an ability to connect with others (women). Relationships of contact, support and care, are built and nurtured through practices of mutual empathy,

50 Cf. Litoff, Barrett Judith/Smith, David Clayton: »Writing is Fighting, too«. The World War II Correspondence of Southern Women«, in: The Georgia Historical Quarterly 76/2 (1992), pp. 436–458.

mutual empowerment, and (en)courage(ment).⁵¹ As shown here, women's experiences with suffering may provoke empathic relationships and empower women to move on and look towards a brighter future. The act of remembering is at the core of this process: remembering the horrific past and other women in the camp is a command frequently inserted in this friendship book. It makes us think that this is the only place which allowed women in Ravensbrück concentration camp to express their agentic role and personal identity. At a time and location where they were dehumanized, and their names and surnames replaced with numbers forcefully engraved on their wrists, this booklet emerged and became a place where all 52 women could still be themselves, both in their individuality as well as in their commonality.

A novel finding retrieved from women's written accounts, is that relational aspects of resilience assist acts of resistance. It can be argued that an act of survival serves as an ultimate proof of human resistance and resilience. It also indicates that resistance was part of coping processes which women used to refuse the reality of their present. As shown by Helms, compliance with the camp rules can be considered as an act of resistance as it increased women's chances to survive. Resistance can be an imaginative act, compliance with rules or refusal of the inhuman conditions to which women were daily exposed to in the camp. Several messages focus on life beyond the camp, hopes to life in freedom at home/home-land, and imagining to see the sun again. In this context, resilience can be read as a mode of resistance⁵² showing that women were alternating between both processes in order to survive in the camp.

Furthermore, applying Hirsch's concept of postmemory to the study of resilience, this paper has evidenced the trans-generational character of resilience and how it is interwoven with the mediating role of the materiality of Viktorija's book. Arguably, post-resilience can be stored by non-human actors and triggered as human actors animate the non-human/the object. What Hirsch's work does not cover in great extent are the absences in the generation of postmemory. What happens when the second generation does not engage with those objects but the third does, as it is the case here? Does the object retain links to the memories of the past? As argued throughout the paper, Viktorija's memory book in fact encapsulates some force. The book is animated through the lives of Viktorija's daughters and a visual researcher and as such it becomes a remnant of the past which, with its smell, its crumbly pages and its fading messages, propels action as this paper attests. As the book is animated through the lives of Viktorija's granddaughter and a visual researcher, it becomes a remnant of the past – with

51 Cf. J. V. Jordan: *Relational Resilience in Girls*.

52 Cf. Bourbeau, Philippe/Ryan, Caitlin: »Resilience, Resistance, Infrapolitics and Enmeshment«, in: *European Journal of International Relations* 24/1 (2018), pp. 221–239.

its smell, its crumbly pages and its fading messages – which propels action as this paper attests. What about the lack of investment in itself? Could the refusal of active investment also give rise to memories about the past? Could one perhaps talk about absence-based memories of the past?

Instrumentalized as a tool of relational and transgenerational resilience, Viktorija's memory book allows for the development of a growth promoting relationship across generations. Viktorija's memory book functions as a (dis) affective container enabling the remembrance of past experiences of coping and resilience as well as their relevance for current and future challenges. It is through an acknowledgement and exploration of the material qualities of the memory book that such a conceptualization of the memory book emerges, and it follows the findings of a thorough in-depth content analysis presented above. Marija's message and others in the book reveal that relational resilience also expands the single experience. Furthermore, Viktorija's granddaughter used this memory book as source of comfort – or support – when facing challenges herself.

The narrative fragments elicited through the analysis of the 52 entries in the book as well as of the book's own presence, through its materiality and affordances, has started to reveal memories from the past that differ from the national discourse of heroism prevalent in the society after the end of the war. In order to advance, further digging in the *Speichergedächtnis*, as attested by Kavčič's work, is necessary. Access to institutionalized memories of Ravensbrück will allow to further outline the relevance of the narratives of these 52 women in shifting dominant discourses.

Viktorija tried to preserve the writing and thin pages from decay and I strive for the same. I nearly don't dare to touch this 74-years-old object. I am exhausted trying to find out, understand, and interpret its past. I smell and smell. I turn page after page as carefully as I can, and I am amazed with Viktorija's persistent attempt to keep these messages alive. I imagine how she tries to copy every single word by following the curves of the letters written by other women. These imaginary pictures are provoked by this little booklet, the tiniest I've ever seen. I imagine how she tried to smuggle it out of the camp thinking about possible places in which the object may remain hidden. Did she make it in one of the Siemens' premises where she was forced to work? I smell it again and again, as I would like to transmit the courage and the will to survive to myself. I pretend that I walk in Viktorija's shoes and reconstruct her way back home. I try to remember women's names and I wonder how they looked. I use the materiality of this object to recreate my vision about their life in the camp and their journey back home. I close the book and I think about the owner. I didn't know Viktorija very well, but somehow, I feel closer to her now.

References

- Agamben, Giorgio: *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, New York: Zone Books 2002.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich: Beck 1999.
- Assmann, Jan: »Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit«, in: Kristin Platt/Mihran Dabag (eds.), *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, Opladen: Leske + Budrich 1995, pp. 51–75.
- »Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism and ›Collective Memory and Cultural Identity‹«, in: Jeffrey K. Olik/Vered Vinitzky-Seroussi/Daniel Elvy (eds.), *The Collective Memory Reader*, New York: Oxford University Press 2011, pp. 209–216.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan: »Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. Funkkolleg Medien und Kommunikation«, in: *Konstruktionen von Wirklichkeit, Studieneinheit I, Studienbrief 5* (1990), pp. 41–82.
- Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press (1958).
- Bourbeau, Philippe/Ryan, Caitlin: »Resilience, Resistance, Infrapolitics and Enmeshment«, in: *European Journal of International Relations* 24/1 (2018), pp. 221–239.
- Chalfen, Richard/Murui, Mai: »Print Club Photography in Japan. Framing Social Relationships«, in: Edwards/Hart, *Photographs, Objects, Histories* (2004), pp. 166–185.
- Edwards, Elizabeth: »Beyond the Boundary. A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology«, in: Marcus Banks/Howard Morphy (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*, London: Yale University Press 1997, pp. 53–80.
- »Photography and the Material Performance of the Past«, in: *History and Theory* 48 (2009), pp. 130–150.
- »Objects of Affect. Photography Beyond the Image«, in: *Annual Review of Anthropology* 41 (2012), pp. 221–234.
- Edwards, Elizabeth/Hart, Janice (eds.): *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, London/New York: Routledge 2004.
- Fayard, Anne-Laure/Weeks, John: »Affordances for Practice«, in: *Information and Organization* 24/4 (2014), pp. 236–249.
- Flusser, Vilém: *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books 2000.
- Gibson, James Jerome: *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin 1979.
- Graves-Brown, Paul: »Introduction«, in: Paul Graves-Brown (ed.), *Matter, Materiality and Material Culture*, London/New York: Routledge 2000, pp. 1–9.

- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt a. M.: Fischer 1985.
- Hartling, Linda M.: »Strengthening Resilience in a Risky World. It's All about Relationships«, in: *Women & Therapy* 31/2-4 (2008), pp. 51–70.
- Helms, Sarah: *If This Is a Woman. Inside Ravensbrück: Hitler's Concentration Camp for Women*, London: Little Brown 2015.
- Herzog, Hanna/Shapira, Rina: »Will You Sign My Autograph Book?« Using Autograph Books for a Sociohistorical Study of Youth and Social Frameworks., in: *Qualitative Sociology* 9/2 (1986), pp. 109–125.
- Hirsch, Marianne: »The Generation of Postmemory«, in: *Poetics Today* 29/1 (2008), pp. 103–128.
- Jordan, Judith, V.: »Relational Resilience in Girls«, in: Sam Goldstein/Robert B. Brooks (eds.), *Handbook of Resilience in Children*, New York: Springer 2005, pp. 79–90.
- Katzev, Richard D.: *In the Country of Books. Commonplace Books and other Readings*, Leicester: Troubador Publishing 2009.
- Kavčič, Silviya: *Preživele smo in spominjamo se. Slovenske jetnice v koncentracijskem taborišču Ravensbrück*, Ljubljana: Publicistično društvo ZAK 2008.
- Knorr-Cetina, Karin: »Sociality with Objects. Social Relations in Postsocial Knowledge Societies«, in: *Theory, Culture and Society* 14/4 (1997), pp. 1–30.
- Latour, Bruno: »Technology Is Society Made Durable«, in: *The Sociological Review* 38/1 (1990), pp. 103–131.
- Litoff, Barrett Judith/Smith, David Clayton: »Writing is Fighting, too«. *The World War II Correspondence of Southern Women*, in: *The Georgia Historical Quarterly* 76/2 (1992), pp. 436–458.
- Mol, Annemarie: »Actor-Network Theory. Sensitive Terms and Enduring Tensions«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft* 50 (2010), pp. 253–269.
- Moore, Shaun: *Media, Place and Mobility*, Basingstoke/New York: Palgrave MacMillan 2012.
- Ritchie, Jeff: »The Affordances and Constraints of Mobile Locative Narratives«, in: Jason Farman (ed.), *The Mobile Story. Narrative Practices with Locative Technologies*, Oxon: Routledge 2014, pp. 53–67.
- Todorov, Tzvetan: *Facing the Extreme. Moral Life in the Concentration Camps*, London: Weidenfeld & Nicolson (1999).
- Verbeek, Peter-Paul: »Artifacts and Attachment. A Post-Script Philosophy of Mediation«, in: Hans Harber (ed.), *Inside the Politics of Technology. Agency and Normativity in the Co-Production of Technology and Society*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, pp. 125–146.
- Vode, Angela: *Spomin in pozaba (Zbrana dela Angele Vode; knj. 3)*, Ljubljana: Krtina 2000.

Wright, Christopher: *The Echo of Things. The Lives of Photographs in the Solomon Islands*, Durham: Duke University Press 2009.

Internet Sources

»World Maps«, April 12, 2019, <https://wiki--travel.com/detail/novo-mesto-slovenia-map-2.html>.

»Holocaust Online«, May 5, 2019, <http://holocaustonline.org/siemens/>.

Autor_innen und Herausgeber_innen

Esra Canpalat hat an der an der Ruhr-Universität Bochum Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft sowie Kunstgeschichte studiert und war Kollegiatin am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«. Ihre Forschungsinteressen sind Transkulturalität, türkische und deutsch-türkische zeitgenössische Literatur, Postkoloniale Theorie und Gendertheorie.

Simone Dotto is a post-doctoral fellow and a lecturer in History and Techniques of Television and New Media at the Università degli Studi di Udine. His research deals with sound studies, media history and archaeology, sponsored and non-theatrical cinema. He has published his essays on several national and international journals and collections, and he recently authored his first monography on the history and theory of phonography as an archival medium in interwar Italy (*Voci d'Archivio. Fonografia e culture dell'ascolto nell'Italia tra le due guerre*, Milano: Meltemi 2019.)

Francesco Federici is a post-doctoral fellow and lecturer in Documentary and Experimental Cinema and Digital Communication at the Università del Molise. He is also associate member of the Laboratoire International de Recherches en Art (Paris 3). His research mainly deals with the role of exhibitions in contemporary visual culture and the representation of migrants in the media. His writing has appeared in various edited collections and journals. He is author of the books *Frammenti di cinema. Archivi e museografie d'artista*, Pisa: Edizioni ETS 2018, and *Cinema esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*, Udine: Forum 2017, and he co-edited several books, among which *Extended Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art* (together with Alessandro Bordina and Vincenzo Estremo), Sesto San Giovanni: Mimesis International 2016.

Rupert Gaderer ist Akademischer Oberrat a. Z. am Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Forschungsschwerpunkte: Mediengeschichte, Kulturtechnikforschung und Medienphilologie. Publikationen: *Querulieren. Streit, Wahnsinn und Lärm 1700–2000* (Metzler 2020); *Der Knopf. Ding und Wahrheit*, in: Bachmanns »Ein Wildermuth«. Kulturtechniken, Medien und Recht. Sonderheft:

Sprache und Literatur. Zeitschrift für Medien und Kultur, H. 120 (2019), S. 211–221 (hg. gem. mit Matthias Thiele) und *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*, Göttingen: Wallstein 2017 (hg. gem. mit Friedrich Balke)

Maren Haffke ist Medienwissenschaftlerin und Musikwissenschaftlerin. Sie ist akademische Rätin im Bereich Sound/Digitaler Sound an der Universität Bayreuth und war zuvor als Postdotorandin im Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische – Exzess und Entzug« und als Promotionsstipendiatin in der Mercator Research Group »Räume anthropologischen Wissens« an der Ruhr-Universität Bochum tätig. 2019 erschien ihre Dissertation »Archäologie der Tastatur. Musikalische Medien nach Friedrich Kittler und Wolfgang Scherer«. Sie ist Redaktionsmitglied der Zeitschrift für Medienwissenschaft und forscht derzeit zur Epistemologie, Technik und Ästhetik akustischer Ökologien. Weitere Forschungsschwerpunkte sind u. a. dokumentarische Medien, Auditive Medienkulturen und Sound Studies, Medienarchäologie als Theorie und Methode, Theorie und Ästhetik digitaler Medien und Medien der Sorge.

Sarah Horn ist Kollegiatin am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« sowie Redaktionsmitglied des Onlinejournals »kultur & geschlecht«. Sie ist Medienwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkten in Queer Theory, Trans Studies, Digitale Medien, Affekttheorien und Männlichkeiten und war u. a. von 2014–2018 Mitglied des Kooperationsnetzwerks »Queer Temporality and Media Aesthetics« zwischen der Northwestern University und der Ruhr-Universität Bochum.

Rembert Hüser, Professor für Medienwissenschaft an der Goethe Universität Frankfurt. Jüngste Veröffentlichungen zu Moniereisen, wissenschaftlichen Buchumschlägen, Die schönsten Bahnstrecken Deutschlands, ein Schwein, das einen Teddy tritt und einen Preis gewinnt, und Otaku-Antworten auf die russische Krim-Annexion.

Felix Hüttemann, ist Postdoktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Virtual Humanities am Institut für Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum und war zuvor Post-Doc und wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Der studierte Germanist und Philosoph war Stipendiat der Mercator Research Group »Räume anthropologischen Wissens« in der AG »Medien und anthropologisches Wissen«. Seine Forschungsschwerpunkte sind u. a. Philosophische Anthropologie und Existenzphilosophie, Technik- und Medienphilosophie, Medienökologie und Technologien des Umgebens.

Lutz Koepnick ist Gertrude Conaway Vanderbilt Professor für Deutsch, Kino und Medienkunst an der Vanderbilt University in Nashville, wo er auch den Lehrstuhl für Germanistik, Russisch und Osteuropastudien innehat und als Direktor des Joint Ph. D Programm »Comparative Media Analysis and Practice« (CMAP) fungiert. Er promovierte 1994 in Germanistik und Geisteswissenschaften an der Stanford University. Koepnick hat zahlreiche Veröffentlichungen zu Film, Medientheorie, visueller Kultur, Ästhetik der neuen Medien und Geistesgeschichte vom 19. bis zum 21. Jahrhundert veröffentlicht u. a.: Fitzcarraldo (2019); Michael Bay: World Cinema in the Age of Populism (2018); The Long Take: Art Cinema and the Wondrous (2017).

Sebastian Köthe hat den Diplomstudiengang Drehbuch an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) absolviert sowie ein Studium der Kulturwissenschaft und Philosophie an der HU Berlin. Die von ihm verfassten Kurzfilme und der von ihm inszenierte, abendfüllende Dokumentarfilm *à propos: philosophie* wurden zu über 50 Festivals eingeladen (u. a. IFF Warschau, Hofer Filmtage, Max-Ophüls-Preis) und mehrfach ausgezeichnet. Heute ist er Promotionsstipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes sowie Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Graduiertenkolleg *Das Wissen der Künste* an der Universität der Künste Berlin, wo er mit einer Arbeit namens *Folter-Kultur im »global war on terror«*. *Aisthesis der Folter – Überlebenskünste – Filmische Epistemologien* promoviert.

Dr. Tanja Kovačič is a researcher at NUI Galway, Ireland. Her area of research has evolved around topics of socialist and post-socialist youth, resilience, narrative and epistolary inquiry. As part of her PhD project, she explored youth coping strategies in a context of a radical social change in Slovenia. Tanja's publications include work on the letters of two American soldiers written during WW2 mapping resilience in a context of severe risk. Currently, she works on a project focusing on alternative approaches to education in an Irish context and she is exploring visual approaches to research, such as photovoice.

Markus Kügle ist akademischer Mitarbeiter an der Universität Mannheim. Studium der Medienwissenschaften an der Philipps-Universität in Marburg. Sein Promotionsprojekt kreiste um die Frage, wie diskursive Großphänomene (beispielsweise die zeitgenössische Ernährung) in dokumentarischen Formen seit den 2000er Jahren adäquat in Bewegtbild und Ton vermittelt werden können. Hierfür – so die These – wurden neue Kamera- und Montagestrategien entwickelt, welche sich per Rückgriff auf die Rhetorik als audiovisuelle Tropen beschreiben und bewerten lassen.

Matthias Preuss ist Kultur- und Literaturwissenschaftler, seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Ecocriticism, Wissensgeschichte und Tierstudien. Er ist Doktorand im DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Sein Dissertationsprojekt, das von Andrea Allerkamp und Natalie Binczek betreut wird, untersucht die Dokumentation ökologischer Probleme und die Darstellung ökologischen Wissens in deutschsprachigen literarischen und biologischen Texten des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts. Zuvor war er Teaching Assistant und Visiting Graduate Student an der Johns Hopkins University und wissenschaftlicher Mitarbeiter bei Andrea Allerkamp am Lehrstuhl für Westeuropäische Literaturen der Kulturwissenschaftlichen Fakultät an der Europa-Universität Viadrina.

Dr. Patricia Prieto-Blanco works as a Senior Lecturer at the School of Media, University of Brighton. Her areas of expertise are visual methodologies, photography and migration. Her research focuses on social uses of images, whereby she places special emphasis on exploring pictorial mediations of (dis)affect and kinship. As an advocate of interdisciplinary, participatory and practice-based research, she regularly collaborates with colleagues outside of the UK, most recently as International Advisor for two research projects: *Post-Photography* (University of Luzern, funded by the Swiss National Science Foundation) and *What's in the App? Digitally-mediated Communication within Contemporary Multilingual Families across Time and Space* (University of Jyväskylä, funded by the Academy of Finland). Patricia is the technology advisor at IVSA (International Visual Sociology Association) and a member of DFG research network *Transformative Bildlichkeit: Zum Spannungsfeld von Bild und Gesellschaft* [Transformative representativeness: areas of conflict between images and society].

Julia Reich (M. A.), geb. 1987, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Sie promoviert zum Thema *Arrangements des Abwesenden in der Performancekunst*. Zuvor war sie als kuratorische Assistenz an den Kunstmuseen Krefeld und als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut der Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf tätig.

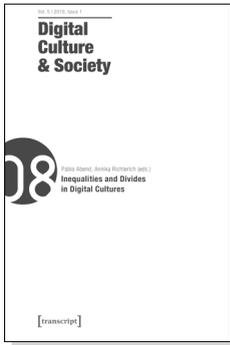
Prof. Dr. Jens Schröter, Inhaber des Lehrstuhls Medienkulturwissenschaft an der Universität Bonn. Professor für Multimediale Systeme an der Universität Siegen 2008–2015. Leiter der Graduiertenschule *Locating Media* an der Universität Siegen 2008–2012. Seit 2012 Antragssteller und Mitglied des DFG-Graduiertenkollegs 1769 *Locating Media*, Universität Siegen. 2010–2014 Projektleiter (zusammen mit Prof. Dr. Lorenz Engell, Weimar) des DFG-Projekts *Die Fernsehserie als Projektion und Reflexion des Wandels*. 2016–2018 Sprecher des Projekts *Die Gesellschaft nach*

dem Geld – Eröffnung eines Dialogs, VW Stiftung. Ab 1.4.2018 Leiter (zusammen mit Anja Stöffler, FH Mainz) des DFG-Projekts *Van Gogh TV. Erschließung, Multimedia-Dokumentation und Analyse ihres Nachlasses* (Laufzeit 3 Jahre). Ab 1.11.2018 Sprecher des Projekts *Die Gesellschaft nach dem Geld – Eine Simulation*, VW Stiftung (Laufzeit 4 Jahre). Ab 1.4.2020 Sprecher und Leiter des Planning Grants *How is Artificial Intelligence Changing Science?*, VW-Stiftung. Forschungsschwerpunkte: Digitale Medien, Fotografie, Fernsehserien, Dreidimensionale Bilder, Intermedialität, Kritische Medientheorie. April/Mai 2014: *John von Neumann-Fellowship* an der Universität Szeged; September 2014: Gastprofessur an der Guangdong University of Foreign Studies, Guangzhou, VR China; WS 14/15 Senior-Fellowship am DFG-Forscherkolleg *Medienkulturen der Computersimulation*, Leuphana-Universität Lüneburg. SS 17 Senior-Fellowship am IFK, Wien. WS 17/18 Senior-Fellowship am IKKM, Weimar. SS 20 Fellowship am SFB 1015 *Muße*, Freiburg. Jüngste Publikationen: (zusammen mit Till Heilmann): *Marx. Geld. Digitale Medien*, in: *Maske und Kothurn* 64, 1/2 (2018); (als Teil des Projekts *Gesellschaft nach dem Geld*): *Society after Money. A Dialogue*, New York/London: Bloomsbury 2019; (zusammen mit Armin Beverungen, Philip Mirowski und Edward Nik-Khah): *Markets*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2019; *Medien und Ökonomie. Eine Einführung*, Berlin: Springer 2019. Visit www.medienkulturwissenschaft-bonn.de.

Cecilia Valenti ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft (FTMK) an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen politische Fernsehästhetik, militanter Dokumentarfilm und feministische Theorie. Sie ist Mit Herausgeberin des Buchs *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik, Ökonomie des World Cinema*, Bielefeld: transcript 2013. Zuletzt erschienen von ihr: *Das Amorphe im Medialen. Zur politischen Fernsehästhetik im italienischen Sendeformat »Blob«*, Bielefeld: transcript 2019. Seit 2009 ist sie Teil des Filmkollektivs *The Canine Condition* und organisiert Filmreihen in Berlin, Frankfurt, Nürnberg, Wien und London.

Simon Zeisberg, geb. 1979, seit 2015 Wissenschaftlicher Mitarbeiter (Post-Doc) am Institut für Deutsche und Niederländische Philologie der Freien Universität Berlin. Promotion 2014 an der Freien Universität Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Subversives Erzählen in der Frühen Neuzeit (Satire, pikarisches Erzählen, Magie/Wunderbares); Ökonomie und Literatur; Theorien des Sinnreichen im 17. und 18. Jahrhundert; Dokumentarismus und Avantgarde im 20. und 21. Jahrhundert (Habitationsprojekt). Buchveröffentlichungen: (Hg. mit Alice Stašková) *Sentenz und Literatur. Perspektiven auf das 18. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2014; *Das Handeln des Anderen. Pikarischer Roman und Ökonomie im 17. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter 2019; (Hg. mit Christina Schaefer) *Das Haus schreiben. Bewegungen ökonomischen Wissens in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 2019.

Medienwissenschaft



Pablo Abend, Annika Richterich,
Mathias Fuchs, Ramón Reichert, Karin Wenz (eds.)

Digital Culture & Society (DCS)

Vol. 5, Issue 1/2019 –

Inequalities and Divides in Digital Cultures

2019, 212 p., pb., ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4478-4

E-Book: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4478-8



Christoph Engemann, Andreas Sudmann (Hg.)

Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz

2018, 392 S., kart.

32,99 € (DE), 978-3-8376-3530-0

E-Book: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3530-4

EPUB: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3530-0



Geert Lovink

Digitaler Nihilismus

Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8

E-Book: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2

EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8

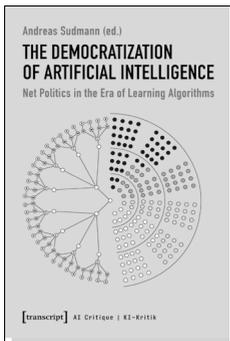
**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Medienwissenschaft



Mozilla Foundation
Internet Health Report 2019

2019, 118 p., pb., ill.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8
E-Book: Open-Access-Publication, ISBN 978-3-8394-4946-2



Andreas Sudmann (ed.)
The Democratization of Artificial Intelligence
Net Politics in the Era of Learning Algorithms

2019, 334 p., pb., col. ill.
49,99 € (DE), 978-3-8376-4719-8
E-Book: Open-Access-Publication, ISBN 978-3-8394-4719-2



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)
Zeitschrift für Medienwissenschaft 22
Jg. 12, Heft 1/2020: Medium – Format

April 2020, 224 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4925-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation,
ISBN 978-3-8394-4925-7
EPUB: ISBN 978-3-7328-4925-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

