

# DOKUMENT WERDEN

ZEITLICHKEIT | ARBEIT | MATERIALISIERUNG

Marion Biet  
Jana Hecktor  
Vanessa Klomfaß  
Tilman Richter  
Julia Schade  
(Hg.)

[transcript]

Das Dokumentarische.  
Exzess und Entzug

Marion Biet, Jana Hecktor, Vanessa Klomfaß, Tilman Richter, Julia Schade (Hg.)  
*Dokumentwerden*

**Das Dokumentarische. Exzess und Entzug** | Band 9

## Editorial

Die interdisziplinäre Schriftenreihe des Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« untersucht die Theorie und Geschichte dokumentarischer Formen von der Entstehung technischer Analogmedien im 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart digitaler Medienpraktiken. Die Reihe lässt sich dabei von der These leiten, dass die spezifische Autorität des Dokumentarischen durch die Untersuchung der Operationen beschreibbar wird, die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente arrangieren, um so die Lesbarkeit, den Aussagewert, die Distributionslogiken und die Machtwirkungen des Dokumentierten zu steuern. Verschiedene Leitkonzepte spielen dabei eine zentrale Rolle: Das Dokumentarische 2.0 in den diversen Praktiken ubiquitärer Selbstdokumentation, etwa in den Social Media (Neodokumentarismus), sowie das Dokumentarische zweiter Ordnung, das sich in kritischer Weise auf die Objektivitäts- und Evidenzansprüche dokumentarischer Wahrheiten bezieht und sie »egendokumentarisch« unterläuft.

Das Spektrum der Reihe versammelt Positionen aus den am Graduiertenkolleg beteiligten Disziplinen der Medienwissenschaft, der Literaturwissenschaft und Komparatistik sowie der Kunstgeschichte und der Theaterwissenschaft. Neben Monographien und Sammelbänden der am Kolleg beteiligten Wissenschaftler\*innen dient die Reihe insbesondere als ein Publikationsforum für die Forschungsergebnisse der beteiligten Nachwuchswissenschaftler\*innen.

Die Reihe wird durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert – GRK 2132.

Die Reihe wird herausgegeben von Friedrich Balke, Natalie Binczek, Astrid Deuber-Mankowsky, Oliver Fahle und Annette Urban.

**Marion Biet** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

**Jana Hecktor** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am IZEW der Universität Tübingen in dem Projekt PriBizz.

**Vanessa Klomfaß** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt »Multimodale Modellierung kultureller Artefakte im digitalen Raum« (MuMokA) an der Universität Hamburg.

**Tilman Richter** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum.

**Julia Schade** (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum.

Marion Biet, Jana Hecktor, Vanessa Klomfaß, Tilman Richter, Julia Schade  
(Hg.)

## **Dokumentwerden**

Zeitlichkeit, Arbeit, Materialisierung

**[transcript]**

Der Band ist Teil der Reihe »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«. Die Reihe wird durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert. Die Herausgeber:innen des Bandes sind beteiligte Wissenschaftler:innen des Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität Bochum. Für weitere Informationen: <https://das-dokumentarische.blogs.ruhr-uni-bochum.de>

### **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 4.0 Lizenz (BY). 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.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/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 2024 im transcript Verlag, Bielefeld**

© **Marion Biet, Jana Hecktor, Vanessa Klomfaß, Tilman Richter, Julia Schade (Hg.)**

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | [live@transcript-verlag.de](mailto:live@transcript-verlag.de)

Umschlaggestaltung: Julia Eckel

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839467329>

Print-ISBN: 978-3-8376-6732-5

PDF-ISBN: 978-3-8394-6732-9

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](http://www.transcript-verlag.de/vorschau-download)

# Inhalt

---

## **Dokumentwerden**

Eine Einleitung

*Marion Biet, Jana Hecktor, Vanessa Klomfaß, Tilman Richter, Julia Schade*.....7

## **Sprechweisen des Spätkapitalismus**

*Theodor Frisorger, Céline Berger*..... 23

## **»Warum sehen sie nicht, was wir sehen?«**

Das Simi Valley Trial als medienanthropologische Szene

*Shirin Weigelt* ..... 29

## **Auf dem Weg zum Dokument des Weltkrieges**

*Paper technologies* und Diaristik 1914–1918

*Marie Czarnikow* ..... 47

## **Interpreter und Interpretation**

*Flash* als ephemeres Drama des digitalen Gedächtnisses?

*Benedikt Merkle* ..... 65

## **After Us There'll Be a Horizon**

Framing und Leaking als subversive Bildstrategien am Beispiel von ZouZou Group

*Lisa Deml* ..... 83

## **Dokumentierende Autographe**

Wie handschriftliche Papierobjekte zu Quellen  
der Wissenschaftsgeschichte werden

*Julia Steinmetz* .....107

## **Fabulationen aus der Krypta**

Dokumentwerden, Zweifel und Entzug in den Arbeiten Walid Raads

*Leon Gabriel* ..... 129

## **Protokolle der Theaterverlagsarbeit**

Mitbestimmungsdokumente im Kulturbetrieb

*Lisa-Frederike Seidler* ..... 151

## **Tanz wird digitales Dokument**

Kommentieren als kollaborative Praxis zwischen Archivierung,  
Ethnographie und Notation

*David Rittershaus* ..... 169

## **Landschaft als Dokument**

Explorative Untersuchungen alternativer Speichermedien der Gegenwart

*Svenja Engelmann-Kewitz, Kirsten Jüdt* ..... 189

## **Queere Reproduktion**

Zur Reinszenierung AIDS-aktivistischer Geschichte in der Serie POSE

*Josefine Hetterich* ..... 207

**Autor:innen** ..... 227

**Herausgeber:innen** ..... 231

# Dokumentwerden

## Eine Einleitung

---

Marion Biet, Jana Hecktor, Vanessa Klomfaß, Tilman Richter, Julia Schade

Die Schwierigkeit, zu bestimmen, was ein Dokument ist, prägt von Beginn an den Diskurs über Dokumentation und das Dokumentarische. Wie Suzanne Briet darlegt, ergibt sich dies aus der Tatsache, dass das Dokument keine stabile Kategorie von bereits definierten Objekten darstellt.<sup>1</sup> Wo von *Dokumentation* oder *Dokumenten* die Rede ist, wird zwar von materiellen Artefakten gesprochen, aber immer auch von den Operationen, die ihnen zugrunde liegen und in die sie eingebunden werden. So verwandeln Praktiken des Aufzeichnens, Registrierens, Kuratierens, Beweisens oder Kommentierens materielle Objekte erst in das, was als Dokument bezeichnet wird. Zugleich gibt es Medien, deren Bestimmung es zu sein scheint, die Realität zu dokumentieren, indem sie auf diese verweisen oder versuchen, sie zu reproduzieren. Doch auch die Ergebnisse derartiger medialer Operationen sind auf Praktiken der Authentifizierung und Kontextualisierung angewiesen, um Gültigkeit bzw. Autorität beanspruchen zu können. Das Dokumentarische lässt sich somit weder auf der Seite bestimmbarer Objekte verorten noch auf die Ergebnisse konkreter Operationen reduzieren, denn gerade zwischen Objekt und Operation liegt der Prozess des *Dokumentwerdens*. So ist neben der Frage, ›wie‹ etwas zu einem Dokument wird, auch zentral, ›wann‹ dies geschieht und ›was‹ für diesen

---

1 Einen kurzen Abriss über einige Definitionsversuche liefert Suzanne Briet in ihrer nach wie vor grundlegenden Darstellung *Qu'est-ce que la documentation?* Vgl. Briet, Suzanne: *Qu'est-ce que la documentation?*, Paris: ÉDIT 1951; vgl. für einen ausführlichen Überblick über verschiedene Bestimmungen des Dokumentarischen: Lund, Niels Windfeld: »Document Theory«, in: *Annual Review of Information Science and Technology* 43 (2009), Nr. 1, S. 1–55.

Prozess überhaupt in Frage kommt.<sup>2</sup> Auseinandersetzungen mit dem Dokumentarischen haben in letzter Zeit vor allem die Effekte der Operationalität in Bezug auf die Produktion von Authentizitäts-, Wahrheits- und Wirklichkeitsansprüchen in den Blick genommen,<sup>3</sup> oder deren »Verweigerung« sowie »Zurückweisung« durch Praktiken der »Gegen\Dokumentation« betont – letztere implizieren dementsprechend ein »Anderes Dokumentieren« und betonen eine inhärent politische Dimension.<sup>4</sup> Dagegen verweisen die Autor:innen des Sammelbandes *Dokumentarische Gefüge* auf die Gefahr, durch eine Fokussierung auf die Frage des ›Wie‹ der Dokumentation, das ›Was‹ zu vernachlässigen: »Es ist nämlich aus guten Gründen nicht egal, *ob etwas so oder anders gewesen ist.*«<sup>5</sup> Und doch sind es bisweilen gerade Prozesse der Remedialisierung,<sup>6</sup> der digitalen Datafizierung oder Diskretisierung in einzelne Elemente, die zum Beispiel in Gerichtsverfahren ihre eigene Wahrheit produzieren und justizierbar machen können, wie sich anhand des medial und wissenschaftlich vielbeachteten Falls der Polizeigewalt gegen Rodney King und dessen Nachwirken zeigen lässt.<sup>7</sup> Der vorliegende Band legt den Fokus vor allem auf Fragen der

- 
- 2 Zur Frage, wann etwas zum Dokument wird, vgl. u.a. Dirk Eitzens Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm in seinem Artikel: »When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception«, in: *Cinema Journal* 35 (1995), Nr. 1, S. 81–102.
  - 3 Vgl. Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette (Hg.): »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–19, hier S. 17.
  - 4 Vgl. Canpalat, Esra/Haffke, Maren/Horn, Sarah/Hüttemann, Felix/Preuss, Matthias: »Einleitung. Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation«, in: Dies. (Hg.), *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25, hier S. 9.
  - 5 Braun, Tabea/Hüttemann, Felix/Schrade, Robin/Zilch, Leonie: »Welt bilden, Welt erfassen. Dokumentarische Gefüge. Eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Dokumentarische Gefüge. Relationalitäten und ihre Aushandlungen*, Bielefeld: transcript 2023, S. 7–21, hier S. 10 (Hervorhebung im Original). Die Herausgeber:innen des Bandes betonen in dieser Hinsicht Folgendes: »Wenn z.B. Dokumente untersucht werden, die Gewalt, Tod und Unterdrückung vermitteln und der Fokus nicht auf das Was sondern auf das Wie? des Dokumentierens gelegt wird, bleibt es notwendig, Stellung zu beziehen.« Ebd.
  - 6 Vgl. Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1999.
  - 7 Für den vorliegenden Band hat Shirin Weigelt diesen Fall aus einer medienanthropologischen Perspektive in den Blick genommen.

Prozessualität dokumentarischer Operationen und arbeitet so weiter an einer praxeologischen Bestimmung des Dokumentarischen.<sup>8</sup>

Der dazu vorgebrachte Begriff des *Dokumentwerdens* entstammt dem Forschungszusammenhang des DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« der Ruhr-Universität Bochum. Wie vorherige Veröffentlichungen in diesem Kontext, wählt auch dieser Band einen konkreten Begriff als Ausgangspunkt einer interdisziplinären Auseinandersetzung, die sich aus der Forschungspraxis des Kollegs ergeben und diese im weiteren Verlauf auch angeleitet hat.<sup>9</sup> Die vorliegende Publikation ist darüber hinaus auch selbst Dokumentation der gleichnamigen Jahrestagung des Kollegs, die vom 05.-07. Mai 2022 im Kunstmuseum Bochum stattfand. Bereits der interdisziplinäre Anspruch des Graduiertenkollegs macht es erforderlich, Bestimmungen des Dokumentarischen zu vermeiden, in denen Dokumentation als Subkategorie einer bestimmten Medienpraxis oder als Genre (Dokumentarfilm, Dokumentarliteratur) verstanden wird.<sup>10</sup> Die gleichzeitige Beschäftigung mit literatur-, film- und medienwissenschaftlichen Phänomenen, mit Kunst, Performance und Fotografie sowie immer wieder mit den wissenschaftlichen, bürokratischen, juristischen und forensischen Praktiken

- 
- 8 Neben dem bereits erwähnten Band *Dokumentarische Gefüge* zeigen auch weitere neuere medienwissenschaftliche Veröffentlichungen ein großes Interesse an einem prozessualen Denken, das besonders von den Texten von Gilles Deleuze, Alfred North Whitehead, Gilbert Simondon und William James geprägt ist. Vgl. im deutschsprachigen Raum z.B. Julia Bee: *Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernseh Wahrnehmung*, Bielefeld: transcript 2018; Handel, Lisa: *Ontomedialität. Eine medienphilosophische Perspektive auf die aktuelle Neuverhandlung der Ontologie*, Bielefeld: transcript 2019. Auch in Bezug auf Digitalität wird Prozessualität zu einem zentralen Begriff, vgl. u.a.: Otto, Isabell: *Prozess und Zeitordnung. Temporalität unter der Bedingung digitaler Vernetzung*, Konstanz: Konstanz University Press 2020; Oxen, Nicolas: *Instabile Bildlichkeit. Eine Prozess- und Medienphilosophie digitaler Bildkulturen*, Bielefeld: transcript 2021 und Linseisen, Elisa: *High Definition. Medienphilosophisches Image Processing*, Lüneburg: meson press 2020.
- 9 Die Begriffsarbeit des Graduiertenkollegs lässt sich anhand der genannten Bände *Gegen\Documentation* und *Dokumentarische Gefüge* sowie der zugehörigen Schriftenreihe *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug* auch pointiert dem Glossar entnehmen, das dem Band *Durchbrochene Ordnungen* beigegeben ist: Vgl. F. Balke/O. Fahle/A. Urban: »Einleitung«, S. 17–18.
- 10 Vgl. dazu das Forschungsprogramm des DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug«: <https://das-dokumentarische.blogs.ruhr-uni-bochum.de/ueber-das-kolleg/forschungsprogramm/>

des Belegens, Bezeugens und Beweisens verkompliziert das Sprechen über Dokumente, wie die Beiträge in diesem Sammelband zeigen. Neben den bereits oben genannten Fragen danach, wie, wann und für wie lange etwas zu einem Dokument wird, haben sich im Zuge der Auseinandersetzung mit einer Vielzahl verschiedenartiger Materialien weitere Diskussionspunkte ergeben: Was sind die theoretischen, zeitlichen, materiellen, operationellen, institutionellen und (herrschafts-)politischen Bedingungen für diese Bedeutungszuschreibung – und umgekehrt: Was gefährdet sie? Unter welchen Umständen wird etwas der Status als Dokument zugeschrieben oder aberkannt? Weder existiert eine einzige, verallgemeinerbare Operation des »Dokumentierens« noch ein nachweisbares Kriterium, das bestimmte Objekte in Dokumente verwandelt. Dokumentarische Bedeutungszuschreibung erfolgt auch nicht unbedingt linear; vielmehr muss immer wieder von Neuem gezeigt werden, wie durch dokumentarische Operationen der »Wirklichkeitseffekt«<sup>11</sup> von Medien hergestellt und wie dieser verschiedentlich genutzt wird, um überzeugen, widerlegen, beweisen, mobilisieren oder affizieren zu können. Im vorliegenden Band werden daher Prozesse des *Dokumentwerdens* entlang dreier Dimensionen in den Blick genommen: Zeitlichkeit, Arbeit und Materialisierung.

## Zeitlichkeit | Arbeit | Materialisierung

Zeitlichkeit ist ein unübersehbarer Faktor für das *Werden* von Dokumenten, insofern dieses immer prozessual und daher zeitlich und geschichtlich zu denken ist. Dokumente scheinen mit zeitlichen Indizes versehen zu sein, Vergangenheit zu bezeugen, Gegenwart zu verkörpern oder Zukunft extrapolierbar zu machen. Zugleich ist das Verhältnis von Zeitlichkeit und Dokument ein kompliziertes, denn das *Dokumentwerden* ist keinesfalls ein linearer oder fortlaufender Prozess. Während sich einerseits verschiedene Zeitschichten in Dokumenten einzuschreiben scheinen, sind es andererseits oft Dokumente, die zeitliche Differenzen erst erfahrbar und reflektierbar machen. Wenn Dokumente für die Erfahrung von Zeitlichkeit und Historizität konstitutiv sind, dann sorgen ihre Multiplizität, Vieldeutigkeit und Polykontextualität

---

11 Barthes, Roland: »Der Wirklichkeitseffekt«, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, übersetzt v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 164–172.

auch für divergente Zeiterfahrungen, für das Auseinanderfallen von Zeit-horizonten und für Problematisierungen temporaler Ordnungen. Der Blick auf die Zeitlichkeit des Dokuments erlaubt es, Brüche in seinen Operationen wahrzunehmen und politische Interventionen zu veranlassen. Aus der Perspektive des *Dokumentwerdens* lässt sich das Verhältnis von Zeitlichkeit und Dokumentation zum einen in seinen stabilisierenden Funktionen macht- und herrschaftskritisch problematisieren und reflektieren, zum anderen wird auch die Frage nach Praktiken des Dokumentarischen aufgeworfen, die Zeitverhältnisse für queere oder postkoloniale Neuordnungen öffnen. So ist beispielsweise das Verhältnis zwischen Queerness und Dokumentation immer schon von historischer Disziplinierung bestimmt. Angesichts dessen entzieht sich queeres Leben oft der »Chrononormativität« dokumentarischer Darstellungsweisen.<sup>12</sup> Herrschaftspolitische Fragen des *Dokumentwerdens* treten auch dann auf den Plan, wenn es darum geht, wann und unter welchen Umständen etwas überhaupt erst Eingang in bestimmte Dokumentationsverfahren und damit in institutionelle Legitimierungsprozesse von hegemonialen Wissensordnungen findet – wie gegenwärtige Diskussionen um die Dekolonisierung von Archiven und ihre Lücken zeigen.<sup>13</sup> Durch die grundlegende Schwierigkeit, dass koloniale Archivpraktiken zumeist ausschließlich die Sicht der Täter:innen reproduzieren,<sup>14</sup> läuft beispielsweise eine Auseinander-

- 
- 12 Vgl. Freeman, Elizabeth: *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke UP 2010; Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press 2009 und Hartman, Saidiya: *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval*, New York: WW Norton & Co 2019. Vgl. Josefine Hetterichs Beitrag in diesem Band.
- 13 Knopf, Eva/Lembcke, Sophie/Recklies, Mara (Hg.): *Archive dekolonialisieren*. Bielefeld: transcript 2018; Kuster, Brigitta/Lange, Britta/Löffler, Petra: »Archive der Zukunft? Ein Gespräch über Sammlungspolitiken, koloniale Archive und die Dekolonisierung des Wissens«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11, 1 (2019), S. 96–111.
- 14 Saidiya Hartman beschreibt, inwiefern die Verschleppung von versklavten Menschen hauptsächlich durch Frachtlisten oder Versicherungsschriften dokumentiert ist, es aber grundsätzlich an Dokumentation aus Sicht der Opfer mangelt. Vgl. S. Hartman: »Venus in zwei Akten«, in: Dies., *Diese bittere Erde (ist womöglich nicht, was sie scheint)*, Berlin: August Verlag 2022, S. 85–116, hier S. 90. Eine eingehende Studie zum Verhältnis von Management, Kapitalschöpfung, Sklavereiwirtschaft und ihrer Dokumentation hat kürzlich Caitlin Rosenthal vorgelegt. Vgl. Rosenthal, Caitlin: *Sklaverei bilanzieren. Herrschaft und Management*, Berlin: Matthes & Seitz 2022. Das Verhältnis zwischen Dokumentation und Körperarchiv untersucht Julietta Singh vor dem Hin-

setzung mit den Dokumenten kolonialer Gewaltakte Gefahr, jene »Grammatik der Gewalt«<sup>15</sup> zu reproduzieren, die sie eigentlich verurteilen will.

Die dokumentarische Auseinandersetzung mit temporalen Strukturen wird inzwischen auch durch den zunehmenden Einsatz digitaler sowie digitalisierter Prozesse und algorithmischer Systeme geprägt. Neben einer ganz allgemeinen Ausweitung des Dokumentarischen im Sinne der möglichen medialen Grundlagen oder Akteur:innen, rücken so beispielsweise datengetriebene Diskriminierungen stärker in den Blick.<sup>16</sup> Daneben führt der Fokus auf die Zeitlichkeit des Dokumentarischen innerhalb von und mittels technischer Systeme die Zukunft als neuen Gegenstand des Dokumentarischen ein.<sup>17</sup> Eine von vielen Fragen, die dabei gestellt werden kann, ist: Generieren die hochkomplexen technischen Systeme inzwischen Vorhersagemodelle mit denen die Zukunft als dokumentierbar verhandelt werden kann? Und wenn ja: welche Konsequenzen hat dies für das Verständnis des Dokumentarischen? So stellen digitale Technologien gegenwärtig grundsätzlich das Verständnis dokumentarischer Praxis in Frage, wenn die Aufmerksamkeit darauf gelenkt wird, wie sich prognostische Verfahrensweisen, generative KI oder datengestützte Simulationen zur Dokumentation verhalten.

Trotz der enormen Signifikanz von Zeitlichkeit soll das Dokumentwerden keinesfalls als ein passiver oder quasi-natürlicher Vorgang verstanden werden. Denn auch wenn Dokumente und dokumentarische Artefakte über ihre eigene Agentialität und Affordanz verfügen, werden sie immer auf die ein

---

tergrund postkolonialer und queerfeministischer Ansätze: Singh, Julietta: *No Archive Will Restore You*. Santa Barbara: punctum books 2018.

15 Ebd., hier S. 92.

16 Vgl. hierzu: Chun, Wendy Hui Kyong: *Discriminating Data. Correlation, Neighborhoods, and the New Politics of Recognition*, Cambridge: MIT Press 2021; Benjamin, Ruha: *Race After Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*, Cambridge, UK: Polity 2020.

17 Vgl. exemplarisch: Lyon, David und Murakami Wood, David: *Big Data Surveillance and Security Intelligence: The Canadian Case*, University of British Columbia Press 2021; Uricchio, William: »Things to come. The possible Futures of Documentary...from a Historical Perspective«, in: Judith Aston/Sandra Gaudenzi und Mandy Rose (Hg.): *i-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary*, New York 2017, S. 191–205; Parisi, Luciana: »Das Lernen lernen oder die algorithmische Entdeckung von Informationen«, in: Christoph Engemann/Andreas Sudmann (Hg.): *Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz*, Bielefeld: transcript 2018, S. 93–114.

oder andere Art *gemacht*. Ihnen ist – in einem doppelten Sinne – Arbeit *eingeschrieben*: So tragen auf der einen Seite konkrete, materielle, mediale und koordinierte Tätigkeiten zur Formierung von Dokumenten bei, während diese auf der anderen Seite ihren dokumentarischen Wert erst Praktiken der Registrierung, Interpretation und Deutung verdanken. Diese Praktiken sind es, die beispielsweise für Philip Rosen mittels Arbeit am Dokument die »Konversion« zum Dokumentarischen bewirken: »If shots as indexical traces of past reality may be treated as documents in the broad sense, documentary can be treated as a conversion from the document. This conversion involves a synthesizing knowledge claim, by virtue of a sequence that sublates an undoubtable referential field of pastness into meaning.«<sup>18</sup> Unter dieser Prämisse stellen sich Fragen danach, worauf sich die Arbeit des *Dokumentwerdens* richtet, unter welchen Umständen sie möglich oder wahrscheinlich wird und immer auch, wie sie sich koordinieren lässt. *Dokumentwerden* umfasst dabei Prozesse des (Zusammen-)Arbeitens in vielfältigen Kollektiven oder Organisationen, Care- und affektive Arbeit – nicht zuletzt auch künstlerische und performative Arbeit sowie operative Bildproduktion. Darüber hinaus lassen sich Fragen nach dem *Dokumentwerden* der Arbeit selbst stellen: Wie verhalten sich gegenwärtige und historische Formen dokumentarischer Arbeit und die Dokumentation von Arbeit zueinander und wie prägt diese Spannung ihre medialen Formen? Oder auch: Wie vollzieht sich das *Dokumentwerden* von Subjekten und Arbeitsprozessen unter den Bedingungen von Bürokratie, Verwaltung, Rationalisierung, Normalisierung und Kolonialismus?

Die Sphäre der Arbeit ist insofern unmittelbar mit dem Themenkomplex der Materialisierung verknüpft, als sich die Praxis des *Dokumentwerdens* stets auch auf materieller Ebene vollzieht – wobei die ihm vorgelagerte Arbeit im Dokument allzu oft unsichtbar bleibt. Dabei ist die materielle Basis der Dokumentation kaum herzustellen ohne Regime von Ausbeutung und Extraktion und wie jede produktive Tätigkeit ist auch die Dokumentation auf soziale Reproduktion angewiesen. So ist die Frage nach dem Material des Dokumentarischen immer schon breit gefächert: Was sind seine Inhalte und seine Medien? Wie formt das Dokumentierte Dokumente? Aber auch: woraus und womit wird dokumentiert, welche dokumentarischen Formen sind durch die Materialität von Speicher- und Aufzeichnungsmedien wie sehr

---

18 Rosen, Philip: »Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts«, in: Michael Renov (Hg.): *Theorizing Documentary*, New York/London: Routledge 1993, S. 58–89, hier S. 71.

vorgeprägt oder freigelassen? Hier liegt auch ein Potenzial, grundlegende Medienumbrüche nachzuvollziehen. Ist das Dokument in seiner ursprünglich juristischen Bedeutung »Urkunde«, die sich an der Materialität von Pergament und Papier orientieren muss, so lässt sich der Diskurs des Dokumentarischen nicht ohne die Medien von Fotografie und Film denken. Hinzu kommt in der Auseinandersetzung mit der materiellen Dimension des Dokumentwerdens auch die Thematisierung des »Eigensinns der Dinge«<sup>19</sup> und damit die Befragung des nicht-intentionalen Überschusses, den jedes Dokument seiner materiellen Beschaffenheit verdankt. So ist beispielsweise auch die schriftstellerische Arbeit eine Arbeit *am Papier*, dessen Materialität und *agency* in der Reflexion literarischen Schaffens (z.B. als Schreibszenen) selbst zur Sprache kommen.

Des Weiteren lässt sich aber auch das Dokumentarische selbst als Material in den Blick nehmen. So sehr es immer schon zu den Grundzügen von Dokumenten gehört, für vielfältige Anschlussoperationen zur Verfügung zu stehen, so unterscheiden sich doch die jeweiligen Verwendungen dokumentarischen Materials. Je nachdem, ob es von Sicherheits- und Geheimdiensten, von privaten Werbe- oder Investigativagenturen oder anderweitig ausgewertet, ob es in künstlerische oder literarische Praktiken eingebunden oder gänzlich rekontextualisiert und -mediatisiert wird: Die Art und Weise, in der das Dokumentarische Material ist und sein kann, unterscheidet sich von Fall zu Fall.

Fragen dieser Art nach Zeitlichkeit, Arbeit und Materialisierung des Dokumentwerdens haben die Konzeption der Tagung »Dokumentwerden. Zeitlichkeit | Arbeit | Materialisierung« und diese daraus hervorgegangene Publikation entscheidend angeleitet. Die Arbeit an den genannten Begriffen hat auch gezeigt, dass sich die bis hierhin aufgeworfenen Fragen zwar analytisch trennen lassen, sie in der Auseinandersetzung mit konkretem Material und den Praktiken des Dokumentarischen jedoch zumeist gemeinsam im Spiel sind. Auch wenn die einzelnen Beiträge dieses Bandes jeweils spezifische Dimensionen des Dokumentwerdens akzentuieren, wird im Folgenden auf eine an benennbaren Kategorien orientierte Unterteilung der Beiträge verzichtet. Stattdessen soll dieser Band erlauben, verschiedene und vielleicht auch überraschende Querverbindungen zwischen den Texten herzustellen. Schließlich gehört zur angedeuteten Problematisierung dokumentarischer

---

19 Hahn, Hans Peter: Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen, Berlin: Neofelis 2015.

Zeitlichkeit auch, dem Impuls zu widerstehen, Beiträge nach der vermeintlichen Gegenwartsnähe ihrer Gegenstände zu ordnen. Auch wenn sich für das Dokumentarische Fragen historischen Wandels stellen, sollte dessen scheinbare Selbstverständlichkeit diese nicht bereits vorwegnehmen.

## Die Beiträge

Eröffnet wird der Band mit einem Beitrag der Medienkünstlerin **Céline Berger**, die sich in ihren künstlerischen Arbeiten der Dokumentation kapitalistischer Regime der Dienstleistungsgesellschaft widmet. **Theodor Frisorger**, der sich in seinem einleitenden Text mit ihren Videoarbeiten auseinandersetzt, beleuchtet, inwiefern Berger die »materielle Sprache« der kapitalistischen Arbeitswelt zum Gegenstand ihrer künstlerischen Praxis macht. In einer persönlichen – fast intimen –, mühseligen und zeitintensiven Arbeit mit der »Sprache als Material« produziert Berger Dokumente in Form von Transkriptionen. Diese bilden den Kern ihrer Videoarbeiten und schaffen eine spezifische Sichtbarkeit von Machtstrukturen.

**Shirin Weigelt**s Aufsatz beschäftigt sich ebenfalls mit den Praktiken und Sprechweisen institutionalisierter Machtstrukturen und zwar im Kontext des Gerichtsverfahrens und am Beispiel des sogenannten Falls Rodney King. Mit einer medienanthropologischen Perspektive untersucht Weigelt, wie der forensische Umgang mit einem Augenzeugenvideo, das zunächst als klarer Beweis von Polizeigewalt betrachtet wurde, während des Gerichtsverfahrens zu einer Verunsicherung seines Beweischarakters und seiner Autorität beigetragen hat und schließlich zum Freispruch der angeklagten Polizisten führte. Die Zerlegung der Geschehnisse in Einzelbilder diente dabei der rassistisch eingefärbten Argumentation vor Gericht, die das Gewaltopfer King als Bedrohung darzustellen versuchte. Weigelt beschreibt dies als »proto-digitalen Interface-Effekt«. Der Beitrag adressiert somit nicht zuletzt die politische Dimension medientechnischer Praktiken des Dokumentwerdens.

Von den proto-digitalen Bildtechnologien im Fall Rodney King wechselt der Fokus mit **Marie Czarnikows** Beitrag zu den *paper technologies* der Diaristik im Ersten Weltkrieg. Anhand präziser Gegenstandsanalysen zeigt Czarnikow, wie sich der Dokument-Begriff über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus zusehends erweiterte. Während Kriegstagebücher bereits als dokumentarisches Medium *par excellence* etabliert waren, die durch tagtäglich geschriebene und persönliche Erfahrungsberichte oder durch Erzählungen von

den kollektiven Geschehnissen zeugten, und in Sammlungen aufgenommen wurden, verwandelte sich die »Verpflichtung zur [Selbst-]Dokumentation« im Angesicht des Krieges zu einem »Ansammeln« von verschiedenen Dokumenten wie Zeitungssseiten, Theaterprogrammen oder Fotografien. Mit dem Wechsel von der eigenen Produktion zur Sammlung von Dokumenten charakterisiert Czarnikow einen historischen Wandel, der auf die historische Bedingtheit von Dokumenten und Dokumentwerden hinweist.

Die historische Bedingtheit des Dokumentarischen nimmt auch **Benedikt Merkle** in den Blick. Während Czarnikow die Anfänge der Dokumentation als Forschungsmethode skizziert, zeigt Merkle, dass die Bestimmung dessen, was ein Dokument ist und unter welchen (medialen) Voraussetzungen es aufbewahrt werden kann, unabgeschlossen bleibt. In seinem Beitrag hinterfragt er die Konsequenzen technologischen Wandels innerhalb des Digitalen als eines nicht länger nur menschenlesbaren Archivs. Insbesondere befasst er sich mit den medialen Bedingungen für die Archivierung von digitalen Inhalten nach der Entfernung von *Macromedia/Adobe Flash* Anfang 2021 und geht der Frage nach, was passiert, wenn ein Medium der Archivierung plötzlich selbst als zu archivierendes Ereignis auftritt.

**Lisa Demls** Beitrag steht in einem Spannungsverhältnis zu den beiden vorherigen Beiträgen von Czarnikow und Merkle, die jeweils von einem gewissen Exzess oder Drang zum Dokumentieren ausgehen. Anstelle eines immer schon überschießenden und ubiquitären Dokumentierens stellt sie die Herausforderungen und Hindernisse in den Vordergrund, die jede Dokumentationspraxis mit sich bringen und die somit immer auch neue »Un/Sichtbarkeiten« produzieren. Im Zentrum ihrer Analyse stehen die kollaborative Bildpraxis der ZouZou Group, einem Kollektiv, das aus zwei anonymen (in England und Syrien lebenden) Künstlerinnen besteht, sowie die aus dieser Kollaboration hervorgegangene 3-Kanal Videoinstallation – *door open* – (2014–2019). Mit dem Begriffspaar »Framing« und »Leaking« beschreibt Deml eine gegen\dokumentarische Praxis und Ästhetik, die sich nicht nur der Reproduktion der Gewalt des syrischen Bürgerkriegs und »der Überwachung und Kommerzialisierung von Online-Plattformen« durch die Dokumentation des Krieges widersetzt, sondern auch »neokolonialen Wahrnehmungsmustern und hegemonialen Repräsentationsregimen der globalen Medienökonomie« zu entkommen versucht.

Mit der Verschränkung von Wissensproduktion und Dokumentation setzt sich der Beitrag von **Julia Steinmetz** auseinander, dessen Fokus auf der frühen Wissenschafts- und Technikgeschichte liegt. Am Beispiel der

Autographensammlung des Sammlers Ludwig Darmstaedter (1846–1927) erläutert Steinmetz, wie dokumentarische Methoden eingesetzt wurden, um aus Privatsammlungen ambitionierte und umfangreiche Wissensordnungen zu konstituieren und bestimmte dokumentarische Praktiken zu institutionalisieren. So zeigt Steinmetz die administrativen und sammlungsökonomischen Operationen im Umgang mit Dokumenten – von der Beschaffung zur Aufbewahrung, Erschließung und Bereitstellung – auf, die an die Dokumentationsbewegung um Paul Otlet und Henri La Fontaine anknüpfen.

Von einer diametral entgegengesetzten Vorstellung des Archivs als allumfassende Sammlung gehen die Arbeiten des libanesisch-amerikanischen Künstlers Walid Raad aus, wie **Leon Gabriel** in seinem Beitrag erläutert. An die Stelle des Anspruchs auf Vollständigkeit und Wirklichkeit setzen Raads Arbeiten *Les Louvres and/or Kicking the Dead*, *Scratching on Things I Could Disavow: A History of the Art in the Arab World* und *Those that are near. Those that are far* auf das gegen\dokumentarische Potenzial von Zweifel, Entzug und Fabulation, um das Nachleben von Krieg und Gewalt zu adressieren. Raads Arbeiten offenbaren »die Prozessualität des Dokumentierens« sowie »die Widersprüche dokumentarischer Praktiken«, indem sie auf die Instabilität des Dokuments, auf seine Lücken und auf die Rolle des Vergessens verweisen. In Gabriels Lektüre brechen Raads szenisch-performative Arbeiten daher mit den Erwartungen an das Dokument als rationales und objektives Artefakt sowie mit einer linearen Konzeption des Dokument**werdens**. Damit erlauben sie nicht nur, die Institution des Archivs, sondern auch das Dispositiv globaler Gegenwartskunst zu befragen.

Weniger mit den unmittelbar interventionistischen, als eher mit den organisationalen und kooperativen Potenzialen des Dokuments beschäftigen sich die Beiträge von **Lisa-Frederike Seidler** und **David Rittershaus**. Seidler untersucht den Bedeutungswandel von Protokollen aus dem Verlagsarchiv des *Verlags der Autoren* und fragt nach der spezifischen Rolle, die diese für die dezidiert politische Arbeit des Theaterverlags gespielt haben. Ursprünglich im Rahmen von beispielsweise Mitgliedervollversammlungen in den 1970er-Jahren erstellt, ermöglichten die Protokolle Auseinandersetzungen um die Selbstverständigung des Verlags und seiner Mitarbeiter:innen. Seidler unterscheidet die nicht selten divergierenden Funktionen von Protokollen für die Kommunikation des Verlags nach innen und nach außen. Durch den zeitlichen Abstand und ihre Archivierung bilden die Dokumente der Verlagsarbeit heute schließlich neue Ressourcen für die Theaterwissenschaft, indem sie

zu Dokumenten »einer Wissenspraxis demokratischer Kulturarbeit« werden. Hier zeigt sich die Potenzialität des *Dokumentwerdens* im Hinblick auf offene Zukünfte und die Verschiebung des dokumentarischen Werts eines Dokuments durch seine Archivierung.

Statt von einem vorhandenen Bestand auszugehen, fokussiert **David Rittershaus** die aktive Beteiligung an der Produktion von Dokumenten in Form digitaler Aufzeichnung und Kommentierung choreographischer und performativer Praxis der Forsythe Company. Orientiert an Diskursen zur ethnographischen Methode und hier insbesondere den Überlegungen des Ethnographen Johannes Fabian, fragt der Beitrag nach den Möglichkeiten multimedialen Aufzeichnens für ein »kollaboratives Kommentieren«. Ein solches verspricht die zeitlich-materielle Fixierung des Dokumentarischen durch dessen fortlaufende und praxisorientierte Weiterverarbeitung zu durchbrechen. Indem er die theoretische »Unabgeschlossenheit des *Dokumentwerdens*« aufdeckt, zeigt Rittershaus eine Gefahr der Anhäufung von nicht genutzten und somit ihren kollaborativen Zweck verfehlenden Dokumenten. Auf diese Weise setzt sich der Beitrag auch mit den möglichen Grenzen dokumentarischer Praxis auseinander.

Die Frage nach der zukünftigen Nutzbarkeit von Archiven steht im Mittelpunkt des Beitrags von **Svenja Engelmänn-Kewitz** und **Kirsten Jüdt**. Die Autorinnen gehen von der Klimakrise als Quelle »radikaler Unsicherheit« und »Störung kultureller Betrachtungs- und Dokumentationsweisen von Natur und Landschaft« aus, um das *Dokumentwerden* materiell neu zu denken und den Begriff des Dokuments zu erweitern. Dies geschieht anhand der Diskussion zweier Archivprojekte: Engelmänn-Kewitz widmet sich dem *Global Seed Vault* auf Svalbard (Norwegen) und Jüdt der Ausgrabungsstätte *Nunalleq* in Quinhagak (Alaska). Die Autorinnen fokussieren die jeweils spezifischen technisch-konzeptuellen Ausstattungen und Herausforderungen der beiden Archivprojekte und arbeiten heraus, dass die Klimakrise als Quelle radikaler Unsicherheit herkömmliche Vorstellungen von Stabilität und Archivierung in Frage stellt. Während in dem einen Beispiel die Klimakrise als Bedrohung nicht nur von Archivpraktiken, sondern auch der Idee des Archivs an sich in den Blick gerät, erscheint im anderen Fall das *Dokumentwerden* als eine Praxis, die soziale und ökologische Geschichte in Beziehung zu setzen vermag. Damit erweist sie sich überdies als eine präventive Maßnahme und sogar als Intervention gegen die ökologische Katastrophe.

Im letzten Beitrag des Bandes entwickelt **Josefine Hetterich** anhand einer Analyse der FX-Serie *POSE* und deren Bezugnahme auf audiovisuelle Do-

kumente AIDS-aktivistischer Geschichte ein Konzept queerer Reproduktion und nimmt damit das Verhältnis von Queerness und Dokumentation in den Blick. In Anlehnung an Diskurse zur queeren Zeitlichkeit erweitert Hetterich das Konzept von Reproduktion, die damit nicht mehr auf die biologische Fortpflanzung beschränkt ist, sondern vielmehr »die sozialen und kulturellen Prozesse [umfasst], durch die queere Menschen sich selbst und einander gebären«. Dabei argumentiert sie, dass durch die intertextuelle Bezugnahme auf andere Filme und Videos in der Serie POSE queere Reproduktion nicht nur dargestellt, sondern auch performativ umgesetzt wird. Durch diesen Umgang mit Dokumenten nutzt die Serie die Möglichkeiten eines rekontextualisierenden Dokumentwerdens. Hetterichs Beitrag stellt damit die politische Notwendigkeit heraus, Situiertheit und affektive Dimension des Dokumentwerdens mitzudenken.

In der Vielfalt der Beiträge und der Heterogenität des von ihnen versammelten und analysierten Materials stellt sich für uns als Herausgeber:innen dieses Bandes die Produktivität des vom Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« vorgeschlagenen Perspektivwechsels dar, den wir mit dem Begriff des Dokumentwerdens zu fassen versuchen. Nicht nur Dokumentationen und dokumentarisches Material – darauf weisen die Beiträge immer wieder hin – unterliegen fortwährenden Wandlungen, sondern auch der Begriff und die Konzepte des Dokumentarischen selbst. Aus diesem Grund ist das Nachdenken über das Dokumentarische in ebensolchem Maße auf kooperative Praktiken angewiesen wie die dokumentarische Praxis selbst.

## Dank

An dieser Stelle möchten wir uns als Herausgeber:innen daher ganz besonders bei den Beitragenden der Tagung und dieses Bandes dafür bedanken, sich auf den interdisziplinären Austausch über und die fruchtbare Auseinandersetzung mit der Prozessualität des Dokumentarischen eingelassen zu haben. Unser großer Dank gilt auch dem Kunstmuseum Bochum und seiner Leiterin Noor Mertens, die unserer Tagung so gastfreundlich ihre Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt haben. Ohne die großzügige Förderung der Gesellschaft der Freunde der Ruhr-Universität, dem DFG-Graduiertenkolleg »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« und dem Rektorat der Ruhr-Universität Bochum wären weder die Tagung noch die Veröffentlichung des vorliegenden

Bandes möglich gewesen. Neben der finanziellen Unterstützung möchten wir uns ebenfalls für die organisatorische Mithilfe seitens der Koordination und Administration des Kollegs, namentlich Robin Schrade und Felix Rissel, bedanken. Für ihre kreativen Ideen und den Entwurf des Designs bedanken wir uns von ganzem Herzen bei Julia Eckel. Allen Antragssteller:innen, Kollegiat:innen und assoziierten Mitgliedern des Kollegs, die die Tagung und den hier vorliegenden Band tatkräftig und beratend unterstützt haben, sei ebenfalls gedankt. Für ihren unermüdlichen Einsatz während der Tagung und ihre Hilfe bei der Erstellung des Manuskripts gilt den Forschungsstudierenden des Graduiertenkollegs Schaja Aenehsazy, Fotini Kouneli, Lisa Römer und Maximiliane Wildenhues unser ganz besonderer Dank.

## Literaturverzeichnis

- Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette (Hg.): »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–19.
- Barthes, Roland: »Der Wirklichkeitseffekt«, in: Ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, übersetzt v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 164–172.
- Bee, Julia: *Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernseh Wahrnehmung*, Bielefeld: transcript 2018.
- Benjamin, Ruha: *Race After Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*, Cambridge, UK: Polity 2020.
- Braun, Tabea/Hüttemann, Felix/Schrade, Robin/Zilch, Leonie: »Welt bilden, Welt erfassen. Dokumentarische Gefüge. Eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Dokumentarische Gefüge. Relationalitäten und ihre Aushandlungen*, Bielefeld: transcript 2023, S. 7–21.
- Briet, Suzanne: *Qu'est-ce que la documentation?*, Paris: ÉDIT 1951.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1999.
- Canpalat, Esra/Haffke, Maren/Horn, Sarah/Hüttemann, Felix/Preuss, Matthias: »Einleitung. Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation«, in: Dies. (Hg.), *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25.

- Chun, Wendy Hui Kyong: *Discriminating Data. Correlation, Neighborhoods, and the New Politics of Recognition*, Cambridge: MIT Press 2021.
- Eitzens, Dirk. »When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception«, in: *Cinema journal* 35 (1995), Nr. 1, S. 81–102.
- Freeman, Elizabeth: *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke UP 2010.
- Hahn, Hans Peter: *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*, Berlin: Neofelis 2015.
- Handel, Lisa: *Ontomedialität. Eine medienphilosophische Perspektive auf die aktuelle Neuverhandlung der Ontologie*, Bielefeld: transcript 2019.
- Hartman, Saidiya: *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval*, New York: WW Norton & Co 2019.
- Hartman, Saidiya: »Venus in zwei Akten«, in: *Dies., Diese bittere Erde (ist womöglich nicht, was sie scheint)*, Berlin: August Verlag 2022, S. 85–116.
- Knopf, Eva/Lembcke, Sophie/Recklies, Mara (Hg.): *Archive dekolonisieren*. Bielefeld: transcript 2018.
- Kuster, Brigitta/Lange, Britta/Löffler, Petra: »Archive der Zukunft? Ein Gespräch über Sammlungspolitiken, koloniale Archive und die Dekolonisierung des Wissens«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11, 1 (2019), S. 96–111.
- Linseisen, Elisa: *High Definition. Medienphilosophisches Image Processing*, Lüneburg: meson press 2020.
- Lund, Niels Windfeld: »Document Theory«, in: *Annual Review of Information Science and Technology* 43 (2009), Nr. 1, S. 1–55.
- Lyon, David und Murakami Wood, David: *Big Data Surveillance and Security Intelligence: The Canadian Case*, University of British Columbia Press 2021.
- Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press 2009.
- Otto, Isabell: *Prozess und Zeitordnung. Temporalität unter der Bedingung digitaler Vernetzung*, Konstanz: Konstanz University Press 2020.
- Oxen, Nicolas: *Instabile Bildlichkeit. Eine Prozess- und Medienphilosophie digitaler Bildkulturen*, Bielefeld: transcript 2021.
- Parisi, Luciana: »Das Lernen lernen oder die algorithmische Entdeckung von Informationen«, in: Christoph Engemann/Andreas Sudmann (Hg.): *Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz*, Bielefeld: transcript 2018, S. 93–114.

- Rosen, Philip: »Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts«, in: Michael Renov (Hg.): *Theorizing Documentary*, New York/London: Routledge 1993, S. 58–89.
- Rosenthal, Caitlin: *Sklaverei bilanzieren. Herrschaft und Management*, Berlin: Matthes & Seitz 2022.
- Singh, Julietta: *No Archive Will Restore You*. Santa Barbara: punctum books 2018.
- Uricchio, William: »Things to come. The possible Futures of Documentary... from a Historical Perspective«, in: Judith Aston/Sandra Gaudenzi und Mandy Rose (Hg.): *i-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary*, New York 2017.

# Sprechweisen des Spätkapitalismus

---

Theodor Frisorger, Céline Berger

## Zu den Videoarbeiten von Céline Berger

Theodor Frisorger

Wo die Darstellung von Arbeit eine lange Tradition in der Geschichte bilddokumentarischer Medien hat – sei es in Form betrieblicher Bewegungsstudien oder als sozialkritische Reformfotografie –, dort wird jüngst eine Repräsentationskrise diagnostiziert: Arbeit sei in spät- und postfordistischen Ökonomien zunehmend kommunikativer, dienstleistender oder immaterieller Natur und entziehe sich deshalb *grosso modo* dem bilddokumentarischen Feld des Sichtbaren. Einer solchen These stehen die audiovisuellen Arbeiten von Céline Berger entgegen.

Berger verzichtet auf traditionelle Ikonografien körperlicher Schwerstarbeit. Selbst an Orten wie einer Offshore-Windanlage (KEIN DRITTER MANN, 2018) interessiert sich die Künstlerin – eine studierte Materialwissenschaftlerin, die mehrere Jahre als Ingenieurin in einem Mikroelektronikunternehmen gearbeitet hat – stärker dafür, wie gesprochen wird: über die Arbeit und während der Arbeit. Dabei akzentuiert Berger in ihren Videoarbeiten postfordistische Sprechweisen und stellt einerseits den managerialen Wirtschaftssprech (KEINE ARBEITSROMANTIK, 2020) als sinnentleertes Geschwätz aus. Andererseits fängt sie mittels ihrer filmischen Akkuratesse selbst in diesen sprachlichen Floskeln auch kommunikative – teilweise ironische – Nuancen ein. In Bergers Filmen gerinnt das *corporate wording* zum Aushandlungsort sozialer Verhältnisse und bringt die Sprecher:innen als ambivalente Arbeitssubjekte hervor.

Bergers eigenes Verfahren ist indes nicht ironisch – genauso wenig ist es nüchtern oder gar platitudenhaft. Auch wenn Berger beispielsweise die *smoother* Architekturen von Co-Working-Spaces (CUTTING EDGES, 2021) oder die Medien und Möbel von Coaching-Sessions (RARE BIRDS IN THESE LANDS,

2013) fokussiert, werden diese Topografien für sie nicht einfach zu einem symbolischen Ausdruck makroökonomischer Arbeitsverhältnisse. Stattdessen artikulieren Bergers Beobachtungen ungewohnte Perspektiven auf vertraute Konstellationen: Verfremdungen der Entfremdung. Ihre Videoarbeiten scheitern also nicht an einem Sichtbarkeitsentzug postfordistischer Arbeit, sondern bringen vielmehr das Optisch-Unbewusste der spätkapitalistischen Gesellschaftsordnung zum Vorschein. Möglich ist dies nur durch die aufgewendete Arbeit der Künstlerin selbst, etwa ihre grundlegende, anstrengende und quasi körperliche Beschäftigung mit der Materialität der gesprochenen Sprache im Akt des Transkribierens.

## Filmverzeichnis

CUTTING EDGES (DE 2021, R: Céline Berger)

KEINE ARBEITSROMANTIK (DE 2020, R: Céline Berger)

KEIN DRITTER MANN (DE 2018, R: Céline Berger)

RARE BIRDS IN THESE LANDS (DE 2013, R: Céline Berger)

## Gesprochene Sprache als Material

Céline Berger

Die gesprochene Sprache, das Mündliche, steht im Mittelpunkt meiner künstlerischen Praxis. Den meisten meiner Filmprojekte liegt ein Text zugrunde, den ich auf der Basis vieler Transkriptionen von Gesprächen entwickle. Als Off-Stimme wiedergegeben, wird dieser Text zum Rückgrat des Films. Ich möchte hier den Akt des Transkribierens, diese ganz bestimmte Bewegung vom Gesprochenen hin zum Geschriebenen, unter die Lupe nehmen. Dieser Arbeitsschritt ist in meinem Fall immer minutiös, langwierig und äußerst mühselig. Trotz meines Frusts darüber, beharre ich darauf und finde mich bei jedem neuen Projekt vor meiner Transkriptionssoftware wie vor einem alten, treuen Begleiter wieder.

Ich möchte hier weiter ausführen, warum die gesprochene Sprache mich so sehr interessiert, und warum ich der Überzeugung bin, dass der Prozess der Transkription einen ausschlaggebenden Moment meines künstlerischen Arbeitsprozesses darstellt.

Meine Projekte erkunden die Arbeitswelt – eine Welt, in der Sprache eine entscheidende Rolle spielt, und dies nicht nur, weil jedes Arbeitsmilieu durch seinen eigenen Fachjargon gekennzeichnet ist. Alle postfordistischen Techniken zur Manipulation und Kontrolle der beruflichen Realität wie Management-Diskurse, Story Telling-Strategien oder Coaching-Techniken nutzen Sprache als Machtinstrument. Dieser gezielte Einsatz der Sprache prägt nicht nur alle beruflichen Gesten, Methoden und Prozesse, sondern auch die Arbeitenden selbst, und dies bis hin zu ihren intimsten Selbst-Wahrnehmungen.

Schon bei meinem ersten künstlerischen Projekt habe ich mich gerne mit Menschen unterhalten, habe sehr gerne zugehört, wenn sie über ihre Arbeit redeten. Dabei habe ich nicht gefilmt, sondern lediglich unsere Gespräche aufgenommen. Ton aufzuzeichnen ist eine unauffällige, unaufdringliche Geste. Das Aufnahmegerät lässt sich schnell vergessen. So verstellt sich auch kaum jemand bei einer Tonaufnahme.

Wenn eine Person über ihre Arbeit spricht, verwendet sie ihren beruflichen Jargon, sie wiederholt Floskeln, die sie täglich hört, jongliert mit Gemeinplätzen und Abschnitten von Management-Diskursen. Diese Dinge sind vorhanden und griffbereit; viel mehr hat die Person nicht zur Verfügung, um ihren beruflichen Alltag zu schildern.

Das Ergebnis ist bei näherer Betrachtung immer irgendwie rau und nie wirklich virtuos, wie es ein geschriebener Text sein kann. Bei genauerem Hinsehen werden die einzelnen Bestandteile des Gesagten, ihre Artikulationen, die Kopplungen dazwischen, kurz: das gesamte Patchwork wahrnehmbar. Dieses Sprachpatchwork ist sehr persönlich, es hat manchmal etwas Tollpatziges und für mich oft etwas sehr Poetisches an sich.

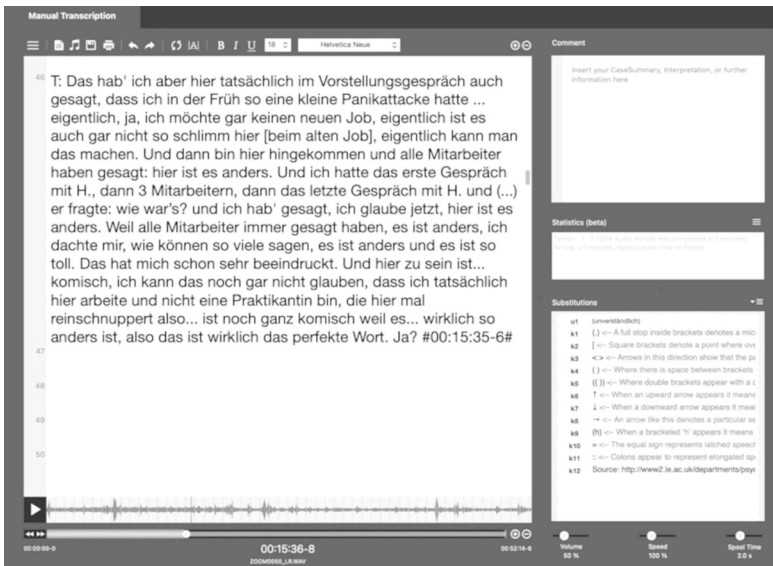
La vie produit ses milliers de poèmes. Il n'y a rien à retoucher, c'est parfait. Il n'y a pas de plus beaux poèmes. Ils sont vrais. Ce sont des poèmes poétiques. La vie produit des poèmes. Tout. Tout en travaillant inconsciemment jette ses poèmes. Ils disent des phrases. Des phrases sont dites. Elles sont mignonnes, elles sont drôles, elles sont poétiques.<sup>1</sup>

---

1 Tarkos, Christophe: L'Enregistré. Performances/improvisations/lectures, Paris: P.O.L 2014, S. 143. »Das Leben bringt Tausende von Gedichten hervor. Es gibt nichts zu bearbeiten, es ist perfekt. Es gibt keine schöneren Gedichte. Sie sind wahr. Es sind poetische Gedichte. Das Leben bringt Gedichte hervor. Alles. Alles während es unbewusst arbeitet wirft Gedichte herum. Sie sagen Sätze. Sätze werden gesagt. Sie sind süß, sie sind lustig, sie sind poetisch.« (Übersetzung C.B.)

Tatsächlich ist das gesprochene Wort für mich unendlich poetisch. Zunächst einmal durch die Form des Mündlichen: die Ellipsen, Wiederholungen, Redundanzen, Pausen, Unterbrechungen, Aussetzungen, grammatikalischen Fehler, Klischees und Füllwörter, die sie charakterisieren. Dann durch eine gewisse Tendenz der Sprache, sich ganz nah an unserem Gedankengang zu entwickeln. Der Gedanke ist oft noch nicht ganz ›da‹ – er generiert sich erst im Akt der Artikulation, und ich finde es faszinierend, seinen Verlauf Wort für Wort zu verfolgen.

*Abb. 1: Screenshot, Transkriptionssoftware, Auszug aus dem Basismaterial verwendet für den Kurzfilm CUTTING EDGES von 2021.*



Wenn sie geschrieben wird, anonymisiert sich die gesprochene Sprache. Einmal niedergeschrieben, können die Wörter von den Sprecher:innen abgelöst werden. Sie werden frei: nicht mehr von einer singulären Stimme getragen, sind sie universell. Diese losgelösten Worte müssen nicht die individuelle Wahrheit einer bestimmten Person tragen. Sie können mit anderen Wörtern gemischt werden in ein neues Patchwork, welches versucht, etwas auszudrücken, was jenseits der ursprünglichen Bedeutung der Wörter liegt. Der Dichter Christophe Tarkos spricht vom Schreiben als der Arbeit an einem Wortteig (auf

französisch: »Pâte-mot«), der in alle Richtungen gezogen und geknetet werden kann.

Ich sitze an meinem Arbeitstisch, habe meinen Kopfhörer auf und höre intensiv zu. Ich verwende eine Transkriptionssoftware. Mit einem Pedal steuere ich den Tonfluss; ich kann die Tonaufnahme starten, stoppen und zurückspulen. Das Ergebnis ist sofort in meiner Textsoftware verwendbar. Es ist sehr effizient, sehr befriedigend. Dies scheint ein trivialer Arbeitsschritt zu sein, ein idealer Kandidat fürs Delegieren oder Automatisieren. Tatsächlich werden automatische Transkriptionssoftwares immer besser.

Aber bei diesem Schritt geschieht mehr als eine rein mechanische Umwandlung der gesprochenen Sprache in einen Text. Das gesprochene Wort schriftlich festzuhalten, bedeutet für mich nicht nur, die Bedeutung des Gesagten aufzuschreiben, sondern darum bemüht zu sein, jedes gesprochene Wort zu fixieren und zu dokumentieren; die Anordnung, in der die Wörter entstanden sind, sehr genau zu berücksichtigen. Erst wenn ich das Niedergeschriebene vor Augen habe, werden mir die besonderen formellen Aspekte, die Rauheit, Nuancen und Rhythmen bewusst, die für mich die spezifische Poetik der gesprochenen Sprache ausmachen. Das Transkribieren bietet mir dadurch jedes Mal eine Gelegenheit, diese bestimmte Form von Poesie wieder zu erleben; ein Erleben, welches den Körper einbezieht: durch Zuhören und durch Schreiben all dieser Gespräche, die mich durchdringen.

Das Aufschreiben ist langsam. Ich muss die Aufnahme immer wieder anhören, Stück für Stück, um sicherzugehen, dass ich alles richtig verstanden und heruntergeschrieben habe. Es ist natürlich schier unmöglich, die ganze Komplexität des mündlichen Registers schriftlich festzuhalten: der Tonfall, die Klangfarbe der Stimme, der Rhythmus, all das geht auf dem Papier verloren. Aber während des wiederholten Zuhörens schreiben sich all diese Aspekte in mein Gedächtnis ein. Und bei der späteren Aufnahme des Voice-Over-Skriptes finde ich in mir dieses sehr genaue Wissen wieder: wie jedes bestimmte Wort gesagt wurde, wo eine Pause hingehört, was betont werden sollte.

Die Transkriptionsarbeit ist eine mühsame, unfreie Arbeit; Kreativität spielt dabei keine Rolle. Bei jedem Projekt ärgere ich mich. Ich habe das Gefühl, stumpfsinnig zu werden, meine Zeit zu verschwenden. Aber diese Zeit ist eine Zeit der Latenz, eine notwendige Verzögerung zwischen der Zeit des ursprünglichen Gesprächs und dem Moment des schöpferischen Umgangs damit. Eine Zeit, in der die Reflexion im Hintergrund stattfindet, gedämpft, während meine Ohren alles Gesagte aufsaugen und meine Hände damit beschäftigt sind, es schriftlich festzuhalten.

Wie Roland Barthes in seiner Antrittsrede am Collège de France ausführt, ist Macht immer ein Parasit der Sprache.<sup>2</sup> Der einzige Weg für uns, die wir nicht ohne Sprache leben können, sich von dieser Macht zu befreien, wäre es, mit Sprache zu schummeln. Dieses Schummeln ist für Barthes Literatur, also die Praxis des Schreibens.<sup>3</sup>

C'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée: non par le message dont elle est l'instrument mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre.<sup>4</sup>

Wenn das gesamte Material transkribiert vorliegt, kann für mich das »Schummeln« anfangen. Ich entnehme kurze Textfragmente, vermische sie miteinander. Ich knete die Masse, breche Satzklumpen auseinander. Einzelne Fragmente wandern, manche Wörter verschwinden, andere vermehren sich. Langsam entsteht ein Teig, ein »Pâte-mot«, ein Wortteig. Und es dauert immer, bis dieser Teig nicht mehr an den Fingern klebt, weil er zu viel sagen will. Es dauert, bis er dehnbar wird. Und manchmal, nicht immer, verdichtet sich dann tatsächlich das poetische Potential des ursprünglichen Materials und sprengt die Machtstrukturen, die darin wucherten.

## Literaturverzeichnis

Barthes, Roland: *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris: Éditions du Seuil 1978.

Tarkos, Christophe: *L'Enregistré. Performances/improvisations/lectures*, Paris: P.O.L 2014.

2 Vgl. Barthes, Roland: *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris: Éditions du Seuil 1978, S. 12.

3 Vgl. ebd., S. 15–16.

4 Ebd., S. 17. »Nur innerhalb der Sprache kann die Sprache bekämpft, fehlgeleitet werden: nicht durch die Botschaft, deren Instrument sie ist, sondern durch das Spiel der Wörter, dessen Theater sie ist.« (Übersetzung C.B.)

## »Warum sehen sie nicht, was wir sehen?«

### Das Simi Valley Trial als medienanthropologische Szene

---

*Shirin Weigelt*

#### **Gewalt auf den Straßen**

Der 3. März 1991 ist kaum eine halbe Stunde alt, als George Holliday von Lichtern und Geräuschen geweckt wird. Mit seiner neuen Videokamera tritt er auf die Terrasse seines Apartments in Los Angeles (LA) und beginnt zu filmen, was sich etwa 30 Meter entfernt abspielt: Im Scheinwerferlicht mehrerer Polizeiautos liegt ein Mensch vor einem hellen Kleinwagen am Boden, mehrere Polizist:innen in Uniform stehen lose um ihn herum. Plötzlich steht die Person auf und taumelt auf zwei Polizisten zu, reißt einen von ihnen im Fallen mit um. Der Kamerazoom arbeitet sich näher an das Geschehen heran, die Bilder verschwimmen, werden wieder klar. Das Video gibt zu sehen, wie ein Polizist mit seinem Schlagstock wiederholt auf die nun bäuchlings am Boden liegende Person eindrischt. Einige seiner Kollegen rücken näher heran; einer macht eine aufhaltende Geste gegen den zum nächsten Hieb ausholenden Schlagstock. Der Mensch am Boden richtet sich auf, erst auf alle Viere, dann hebt er den Oberkörper. Daraufhin bekommt er in schneller Folge weitere Stockschläge ab, vor denen er sich zu schützen versucht, indem er sich abwendet und wegkriecht. Als er seine Arme abwehrend in die Richtung hebt, aus der die Schläge auf ihn niedergehen, beginnt ein weiterer Polizist mit dem Schlagstock auf seinen Körper einzuhaufen. Der Mensch am Boden liegt nun fast ausgestreckt da, rollt mal auf den Rücken, mal auf den Bauch, zuckt immer wieder und versucht, seine Glieder an den Körper heranzuziehen. Die Polizisten schwingen ihre Schlagstöcke und lassen sie auf den wehrlosen Körper niederprasseln. Ein anderer Polizist tritt dem Reglosen mit voller Wucht auf die Schulter. Mit hängendem Kopf und schlaffen Armen nimmt die Person eine kauernde Position ein. Zusätzlich zu den Schlagstockhieben bekommt sie weitere Tritte ab. Das

Kamerabild wackelt. Schließlich stehen etwa neun Polizist:innen im Kreis um die Person herum, die nun am Boden sitzt, die Beine angewinkelt, die Hände hinter dem Kopf verschränkt. Eng umstellt und unter leichtem Gerangel bekommt sie Handschellen angelegt.

Der Mensch, der während einer nächtlichen Verhaftung wegen zu schnellen und – wie sich später durch einen Test erweisen sollte – alkoholisierten Fahrens krankenhaushausreif geschlagen wurde, war der Schwarze US-Amerikaner Rodney Glen King.<sup>1</sup> Am 4. März brachte ein lokaler Fernsehsender einen 68 Sekunden langen Ausschnitt des insgesamt mehr als neun Minuten dauernden Videos in den Abendnachrichten.<sup>2</sup> CNN spielte das gekürzte Band am nächsten Morgen und von da an lief es landesweit in den Fernsehstationen rauf und runter. In metamedialen Analysen hieß es: »Television used the tape like wallpaper«.<sup>3</sup> Das Video *ging viral*, so die zeitgenössische Einschätzung. Es breitete sich in den nationalen und internationalen Fernsehnetzwerken aus, flimmerte immer wieder über die Mattscheiben des 90er-Jahre-Massenkommunikationsmediums. Die Öffentlichkeit reagierte schockiert und war sich einig darüber, dass es sich bei dem videografisch dokumentierten Vorgang um einen brutalen Gewaltakt handelt, dessen Opfer King war. Inwiefern rassistische Motive für die Handlungen der Beamten des Los Angeles Police Departments (LAPD) eine Rolle gespielt haben könnten, wurde zunächst nicht explizit erwogen.

Der strafrechtliche Prozess (engl.: *state trial*) gegen vier der in LA beteiligten Polizisten begann ein Jahr später vor einer Geschworenengjury im benachbar-

- 
- 1 Die (Selbst-)Zuschreibung »Schwarz« von und für Menschen afrikanischer und afro-diasporischer Herkunft wird im vorliegenden Artikel strategisch großgeschrieben, um sie als soziale und politische Positionierung kenntlich zu machen. Analog erfolgt die Markierung der konstruierten Gegenidentität im Text als »weiß«.
  - 2 Das gesamte digitalisierte Video sowie Ausschnitte und Standfotos daraus sind online über verschiedene Internetseiten verfügbar. Eine Übersicht zu den Ereignissen bieten Delage, Christian: »Der Fall Rodney King oder die Grenzen der Macht des Bildes«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 25, Nr. 2 (2016), S. 55–74, hier S. 57–67, sowie Linder, Douglas O.: »The Trials of Los Angeles Police Officers' in Connection with the Beating of Rodney King«, <https://www.famous-trials.com/lapd/584-home>
  - 3 Cannon, Lou: »The King Incident: More Than Met The Eye On Videotape«, in: *The Washington Post* vom 25.01.1998, <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1998/01/25/the-king-incident-more-than-met-the-eye-on-videotape/2248e35e-178b-47e9-a8db-0734f88b46e0/>

ten Simi Valley.<sup>4</sup> Die Anklage lautete »Einsatz exzessiver Gewalt sowie Körperverletzung« (engl.: *use of excessive force and assault*). Eines der Hauptbeweismittel im Prozess war Hollidays Amateurvideo. Entgegen der in der US-Bevölkerung weit verbreiteten Annahme, dass das Videotape ein eindeutiger und objektiver Beweis für die Schuld der Polizisten sei, wurden drei von ihnen komplett freigesprochen. In der Beurteilung des Einsatzes exzessiver Gewalt durch den vierten Angeklagten kam die Jury zu keiner Einigung. Die Irritation über die Frage vieler Menschen, warum die Geschworenen in den Filmaufnahmen nicht das Gleiche sahen, wie sie selbst, schlug noch am Tag der Urteilsverkündung in Wut um, die sich in Form der sogenannten *LA Riots* auf die Straßen ergoss.<sup>5</sup> Während der sechstägigen Unruhen kamen mehr als 60 Personen ums Leben, über 2300 wurden verletzt und mehr als 12.000 verhaftet.<sup>6</sup>

Neben den offensichtlichen soziopolitischen und ethischen Implikationen, die seit den 1990ern immer wieder kommentiert und analysiert wurden – nicht zuletzt, wenn erneut Polizeigewalt gegen Schwarze und PoC in den USA und anderswo dokumentiert wurde – enthält der sogenannte »Fall Rodney King« komplexe mediale Dimensionen. An der Speicherung, Prozessierung und Übertragung der Bilder von Kings gewaltsamer Verhaftung waren verschiedene Medientechniken und technische Medien beteiligt, wie z.B. ein Video-Camcorder, das Fernsehen und auch Fotografien. Remedialisierungen<sup>7</sup> der Geschehnisse aus der Märznacht '91 wurden auf verschiedenen Bühnen

4 Die Verteidigung beantragte die Verlegung des Prozessortes mit der Begründung, dass im Bezirk LA die mediale Berichterstattung so extensiv sei und ein Großteil der dortigen Bevölkerung die Angeklagten bereits als schuldig ansah. Es sei also unwahrscheinlicher, so die Perspektive der Verteidigung, in LA eine unvoreingenommene Jury zusammenzustellen, als im 40 km entfernten Simi Valley. Inwiefern bei diesem Vorgang nicht Bemühungen um einen fairen Prozess, sondern andere Motive eine Rolle gespielt haben könnten, wird im Folgenden noch erörtert werden.

5 Vgl. KTLA5: »30 years after Rodney King LAPD beating video, what has changed?«, vom 04.03.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=A9Jildsjfo&t=114s>

6 Crenshaw und Peller argumentieren, dass die Abweichung der Deutung der Vorfälle von 1992 in Süd-LA als »Krawall« oder als »politisch motivierter Aufstand« (engl.: *riot* oder *insurrection*) auf das Herz des Konfliktes rund um strukturellen Rassismus in den USA zielt. Crenshaw, Kimberlé/Peller, Gary: »Reel Time/Real Justice«, in: Robert Gooding-Williams (Hg.), *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*, New York/London: Routledge 1993, S. 56–70, hier S. 67f.

7 Vgl. Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1999.

des gesellschaftlichen Diskurses und in verschiedenen Formaten aufgeführt und verhandelt.

Dieser Artikel konzentriert sich auf einen Ausschnitt der Ereignisse im Nachgang zu Kings gewaltsamer Festnahme: den Umgang mit dem dokumentarischen Material des Augenzeugenvideos während des Gerichtsverfahrens in Simi Valley. Dieses Geschehen lässt sich, so die hier zugrundeliegende Perspektivierung, als *medienanthropologische Szene* lesen. Medienanthropologie geht davon aus, dass Menschen und Medien nicht getrennt voneinander, als autonome Einzeldinge, sondern nur in verschränkten Relationen bestehen.<sup>8</sup> Mit dem Begriff *Medium* ist in diesem Zusammenhang mindestens Dreierlei adressiert: Vermittelndes, Materialisierendes sowie Milieuhafes. Konkrete Mensch-Medien-Relationen bringen wiederum Existenzweisen<sup>9</sup> hervor, die prozessual in Szenen zur Erscheinung kommen und in ihrer zeitlichen, diskursiven sowie materiellen Verfasstheit beschreibbar werden. Wie Voss, Krtilová und Engell in ihrer Einführung zu einer Theorie der *medienanthropologischen Szenen* feststellen, sind solche Szenen »bisweilen als Hintergründe, als Bedingungen oder als Handlungsrahmen und schließlich als Mit-Agenten zu fassen. Szenen in diesem Sinne können eigens eingerichtet sein, um einen Auftritt oder eine Handlung wahrscheinlich zu machen.«<sup>10</sup> Handelt es sich bei einem Gerichtsverfahren generell bereits um eine theatrale Anordnung mit präfigurierten Rollen, die in einer ritualisierten Zeit- und Raumkonstellation Auftritte haben, welche performativ im Urteilsakt kulminieren, lässt sich mit Blick auf die konkreten medienanthropologischen Operationen des Simi Valley Trials eine Besonderheit feststellen: Die Strategie der Verteidigung der Angeklagten gelang durch die Nutzbarmachung eines proto-digitalen Inter-

---

8 Vgl. Voss, Christiane: »Anthropomediale Perspektiven«, in: Lorenz Engell/Christiane Voss (Hg.), *Die Relevanz der Irrelevanz. Aufsätze zur Medienphilosophie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2021, S. 81–102, hier S. 82; Voss, Christiane/Othold, Tim: »From Media Anthropology to Anthropomediality«, in: *Anthropological Notebooks* 21, Nr. 3 (2015), S. 75–82, hier S. 80–81.

9 Vgl. Souriau, Étienne: *Die verschiedenen Modi der Existenz*, Lüneburg: meson press 2015; Latour, Bruno: *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, Berlin: Suhrkamp 2014.

10 Voss, Christiane/Krtilová, Kateřina/Engell, Lorenz: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Medienanthropologische Szenen. Die conditio humana im Zeitalter der Medien*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 1–12, hier S. 1.

face-Effekts.<sup>11</sup> Um dies anschaulich werden zu lassen, folgt zunächst eine Erörterung der Hintergrundkonzepte der Digitalität und des Interfaces. Deren Strukturmomente werden dann im Rahmen einer medienanthropologischen Lektüre auf die Szene des Gerichtsverfahrens übertragen. Abschließend wird ein Zusammenhang zwischen Medien- und Wirklichkeitskonfigurationen hergestellt.

## Einzelmedienontologische Überlegungen

Beide Begriffe, »digital« und »Interface«, stammen aus dem Bereich des zeitgenössisch wirksamen Mediendispositivs. Sie sind im Zusammenhang mit historisch-konkreten Techniken geläufig, die verallgemeinert mit Computern und Informatik in Verbindung gebracht werden. Insbesondere das Konzept des Interfaces ist in der digitaltechnisch durchdrungenen Gegenwart derart verbreitet, dass es im Alltag nicht weiter hinterfragt wird. Es scheint schlicht ein technisches Phänomen zu bezeichnen. Das ist jedoch nur in Teilen korrekt – und auch nur insofern *Technik* nicht getrennt von, sondern verschränkt mit Kultur und Natur, menschlichen Körpern und Sozialität gedacht wird.<sup>12</sup> Technischem eignet zudem häufig eine mediale, vermittelnde Seite. Es umfasst nicht nur gegenständliche Werkzeuge, die (vermeintlich autonome) Subjekte instrumentell nutzen. Vielmehr wirkt Technik genuin generativ und relationierend.<sup>13</sup> Im Anschluss an Heideggers pragmatische Zeug-Konzeption

- 
- 11 Diese These ist inspiriert von Hansen, Mark B. N.: »Digital Technics Beyond the ›Last Machine‹: Thinking Digital Media with Hollis Frampton«, in: Eivind Røssaak (Hg.), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2011, S. 45–72. Hansen instanziiert eine nicht-lineare Medienhistorie, die im Experimentalfilm Hollis Framptons aus den 1960er bis 1980er Jahren eine Antizipation bzw. Vorwegnahme digitaltechnischer Logiken und Prinzipien am Werk sieht, insbesondere bezogen auf Zeitlichkeit und eine Phänomenologie der Bewegung.
- 12 Diese Konzeptualisierung wurde nicht zuletzt von der Kulturtechnikforschung in Stellung gebracht und wissenschaftlich produktiv gemacht. Vgl. einführend zur Kulturtechnikforschung Siegert, Bernhard: »Kulturtechnik«, in: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.), *Einführung in die Kulturwissenschaft*, München: Fink 2011, S. 97–118 sowie Maye, Harun: »Was ist eine Kulturtechnik?«, in: Lorenz Engell (Hg.), *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt Kulturtechnik*, Hamburg: Meiner 2010, S. 121–135.
- 13 Die Agentialität des Technischen hat Latour prominent mit der Actor-Network-Theory ausgearbeitet. Siehe zur verteilten Handlungsmacht menschlicher und nicht-menschlicher Aktanten Latour, Bruno: »Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie

lässt sich feststellen, dass Technik ebenso wie Techniken Möglichkeiten des Wahrnehmens, Denkens und Handelns eröffnen und bedingen, die bisweilen zu Modalitäten des In-der-Welt-seins gerinnen. Kurz gesagt, stiftet Technik menschliche Selbst- und Weltverhältnisse.<sup>14</sup>

Informiert durch medientheoretische Ansätze soll im Folgenden herausgearbeitet werden, dass Konzepte des Digitalen und des Interfacialen fraglicher und potenter sind, als es die alltägliche Begriffsverwendung nahelegt. Mehr noch lassen sich Digitalisierungs- und Interfaceeffekte auch in sozialen und politischen Kontexten beobachten, wo ihre operativen und ästhetischen Wirkweisen mit Macht und Wissen, d.h. kurz gesagt: mit Hegemonieverhältnissen verknüpft sind. Vor einer solchen Übertragung auf Praktiken werden im Folgenden zunächst nach Art einer Einzelmedienontologie Strukturmomente erörtert, die Digitalität und Interfaces jenseits rezenter Artefaktkulturen ausmachen.

Zwei Grundprozesse fundieren digitale Techniken und Technologien: *Diskretisieren* und *Computieren*. Der auch kulturtechnisch instanziierebare Vorgang des Diskretisierens zerlegt ein kontinuierliches Geschehen in separierte Einheiten.<sup>15</sup> Dabei werden multidimensionale weltliche Vorgänge zu Daten kondensiert, die mit Virtualität aufgeladen sind.<sup>16</sup> An digitale Analyseprozesse schließen sogleich computierende Synthesen an. Beim Computieren (von lat. *com-putare*: »zusammen-stellen«) werden zwischen den Datenpunkten Beziehungen nach Maßgabe kalkulierender Logiken hergestellt, sodass sich

---

und Genealogie«, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.), *ANTHology*. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld: transcript 2006, S. 483–528.

- 14 Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2006, S. 15–18. Heideggers bekannte zeitdiagnostische Einlassungen zur »Frage nach der Technik« werden im vorliegenden Artikel nicht mitverhandelt, obschon zwischen dem Heidegger'schen Begriff des Gestells und Mensch-Medien-Gefügen Verwandtschaften bestehen. Vgl. Heidegger, Martin: »Die Frage nach der Technik«, in: Friedrich Wilhelm von Herrmann (Hg.), *Martin Heidegger Gesamtausgabe*. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 2000, S. 6–36.
- 15 Galloway erhebt das digitaltechnische Diskretisieren gar zu einem metaphysischen Prinzip: »The digital is the basic distinction that makes it possible to make any distinction at all.« Galloway, Alexander R.: *Laruelle. Against the digital*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 2014, S. xxix.
- 16 Vgl. zur Punktförmigkeit digitaler Daten Flusser, Vilém: *Ins Universum der technischen Bilder*, Cöttingen: European Photography 1989, S. 31. Aus dem Phänomenfeld digitaler Computertechnologie sind Datenpunkte der basalen Ebene als Informationsbits bekannt.

Strukturen bilden. Wenn diskrete Daten in alphanumerischer Form vorliegen, laufen ihre Synthesen als regelgeleitete Rechenprozesse, auch Algorithmen genannt, ab.<sup>17</sup> So »kalt« und berechnend digitales Computieren bisweilen erscheinen mag, wohnt dem Kombinationsprozess im Gegenteil ein kreatives Moment der *poesis* inne. Dieses zeigt sich nicht nur in der regelhaften Arithmetik der Algorithmen, sondern auch in der gleichursprünglichen Fähigkeit digitaler Datafizierungs- und Verrechnungsprogramme zur Mustererkennung.

Diskretisieren und Computieren sind die beiden Grundoperationen der algorithmischen, programmisierten Komponente der Digitalität. Sie bilden die uneinsehbare, nicht-zugängliche »Unterfläche« digitaler Techniken, d.h. das digitale *Subface*.<sup>18</sup> Menschliche Nutzer:innen haben Zugang zu und Umgang mit dem Digitaltechnischen nur über dessen Oberflächen, die unter anderem grafisch, semantisch oder auch mechanisch aufbereitet sind. Um die vermittelnde sowie milieubildende Funktion des Medialen ausführen zu können, bedarf es für Digitalität bestimmter Zwischeninstanzen, die algorithmische Prozesse mit maschinellen, menschlichen und umweltlichen Entitäten koppeln.<sup>19</sup> Diese Zwischeninstanzen werden auch Interfaces genannt.

Das Interface-Konzept wurde bereits im 19. Jahrhundert etabliert, jedoch nicht für technische, sondern für natürliche Phänomene. So bezeichnete der irische Ingenieur und Physiker James Thomson die Grenzzonen der Energiedifferenz innerhalb fluider Körper, wie Flüssigkeiten oder Gase, als *interfaces*.<sup>20</sup> Dem Wortsinn nach meint *Interface* eine in der Mitte liegende Fassade oder Front, die zwei Objekten, Zuständen oder Zonen gleichzeitig angehört. Interfaces haben das Potenzial, heterogene Elemente oder Systeme derart aneinander zu koppeln, dass ihre Eigendynamik bei gleichzeitiger Beeinflussung erhalten bleiben kann. Hookway definiert daher wie folgt: »An interface is a boundary condition that both separates and holds contiguous

17 Die Ergebnisse alphanumerischer Codeoperationen können weitergehend medialisieren werden, z.B. in Form von grafisch darstellbaren Pixeln. Die diskrete Struktur der digitalen Datenpunkte bleibt bei Pixeln materialiter erhalten.

18 Nake, Frieder: »Das doppelte Bild«, in: Margarete Pratschke (Hg.), Bildwelten des Wissens 3,2. Digitale Form, Berlin: Akademie-Verlag 2005, S. 40–50, hier S. 47.

19 Vgl. zur Konzeptualisierung digitaler Medien als Gefüge aus Mensch, Maschine und Programm Weigelt, Shirin: »Tasten: Taktilität als Paradigma des Digitalen«, in: Rainer Mühlhoff/Anja Breljak/Jan Slaby (Hg.), Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft, Bielefeld: transcript 2019, S. 107–128, hier S. 112f.

20 Vgl. Hookway, Branden: *Interface*, Cambridge, MA: MIT Press 2014, S. 59–67.

as one body those parts whose mutual activity, exerted from each part onto the other, is directed into and channeled across that boundary condition in such a way as to produce a fluidity of behavior.«<sup>21</sup> Aus der Physik wanderte das Interfacekonzept durch die Thermodynamik und kybernetische Informationstheorie, um schließlich als *conditio sine qua non* digitaler Medialität allgegenwärtig zu sein.<sup>22</sup>

Interfaces rücken prozessuale Dynamiken und Fließvorgänge, aber auch Affordanzen und Konditionierungen sowie machtvolle Kontrolle und Steuerung in den Fokus einer medientheoretischen Analyse. Wo ein Interface installiert ist, finden Übersetzungs- und Transformationsprozesse statt. Selbst beim vermeintlich bloß abbildenden Repräsentieren und Zurschaustellen durch Interfaces wird etwas verändert, geschieht Formgebung oder Formwerdung. Die Aktivität des »facing between«,<sup>23</sup> also der Vermittlung zwischen heterogenen Entitäten, ist operationalisierbar, dabei aber zugleich transformativ und mithin poetisch. Galloway plädiert dafür, weniger von konkreten Interfaces als dinglichen Phänomenen auszugehen, als von performativen *Interface-Effekten*: »Interfaces themselves are effects, in that they bring about transformations in material states. But at the same time interfaces are themselves the effects of other things, and thus tell the story of the larger forces that engender them.«<sup>24</sup> Der Begriff des Interfaces eröffnet Analyseperspektiven für soziokulturelle Prozesse, in denen menschliche und nicht-menschliche Aktanten in Intraaktion<sup>25</sup> miteinander Wirklichkeit produzieren. So erzählt beispielsweise der Interface-Effekt, der den Ausgang des Simi Valley Trials beeinflusst hat, eine »story of larger forces«, wie im Folgenden erörtert werden soll.

---

21 Ebd., S. 66.

22 Vgl. ebd., S. 79–89. Heutzutage sind Nutzer:innen digitaler Technik insbesondere graphische und Bedieninterfaces geläufig.

23 Ebd., S. 9.

24 Galloway, Alexander R.: *The Interface Effect*, Cambridge/Malden, MA: Polity 2013, S. vii.

25 Vgl. Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 19–21.

## Das Simi Valley Trial als medienanthropologische Szene

Vor dem Hintergrund der vorgestellten, quasi-einzelmedienontologischen Überlegungen ergeben sich für den *Fall Rodney King* medienanthropologisch erweiterte Untersuchungsdimensionen. Diese lassen die Deutung zu, dass es zu der fast schon magisch anmutenden Schuldumkehr, die im Simi Valley Trial drei Freisprüche und ein *in dubio pro reo* Urteil generierte, durch einen proto-digitalen Interface-Effekt kam. Ein Kernelement dessen war die Auflösung bzw. Auftrennung des von Holliday aufgezeichneten Videofilms in Einzelbilder durch die Verteidiger der vier Angeklagten. Zahlreiche Abzüge der Standbilder wurden für die Präsentation im Gerichtssaal auf weißen Karton geklebt. Manche davon wurden stark vergrößert und mit einem umlaufenden Raster versehen. Die Verteidiger befragten jede einzelne der gezeigten Darstellungen dahingehend, ob sich aus ihr zweifelsfrei erkennen ließe, dass die vier Polizisten exzessive Gewalt eingesetzt hätten. Kings fotografisch stillgestellte Körperhaltungen wurden wiederum hinsichtlich der aus ihnen ablesbaren Gefahr für die Polizist:innengruppe inspiziert.

Die Verteidigung hat das dynamische Geschehen der Märznacht '91 während des Gerichtsverfahrens also in diskrete Zustände zerlegt und neu zusammengesetzt. Sie nutzte das Potenzial der Datafizierung und Computierung sowie mehrere in Reihe geschaltete Interface-Effekte. Der kontinuierliche Fluss der Ereignisse in Echtzeit, die videografisch gespeichert worden waren, diente zunächst als Rohmaterial, als Ressource. Dafür wurde reale Zeit in Bandlaufzeit übersetzt – »realtime« wurde zur »reel time«. <sup>26</sup> Bereits in diesem ersten Medialisierungsvorgang, der prozessierenden Aufzeichnung realweltlicher Ereignisse mittels eines Videorecorders, spielt separierende Differenzierung eine Rolle: *zeitlich*, insofern das Video einen Anfang und ein Ende hat, sowie *räumlich*, insofern die Kadrierung nur einen Ausschnitt aus einem größeren Geschehenszusammenhang zeigt. <sup>27</sup> Diese Grenzen bzw. Ränder der videografischen Aufzeichnung wurden vor Gericht durch Zeug:innenberichte ergänzt, d.h. mit oralen Narrationen zusammengeschnitten bzw.

26 K. Crenshaw/G. Peller: *Reel Time/Real Justice*, S. 61.

27 Weiterhin wird das Erleben von Wirklichkeit durch bildliche Medien um nicht-visuelle Sinndimensionen beschnitten. Handelt es sich bei einem Videofilm zwar um ein audio-visuelles Dokument, genügt die Tonqualität des Holliday-Videos jedoch nicht, um viel zur Erschließung der Gewaltszene beizutragen.

montiert.<sup>28</sup> Die Verteidigung der angeklagten Polizisten nutzte die raumzeitliche Endlichkeit des Videos, um konkret sowie allgemein dessen Objektivität in Zweifel zu ziehen. So hätte sich King vor Beginn der dokumentierenden Videoaufzeichnung gegen die Verhaftung gewehrt und sei den Polizist:innen gegenüber gewaltsam gewesen, wie letztere zu Protokoll gaben.

Weiterhin ist die Behandlung und Verarbeitung des Videomaterials selbst aufschlussreich für die Analyse der medienanthropologischen Inszenierung, das In-Szene-setzen, das den Ausgang des Simi Valley Trials maßgeblich beeinflusst hat. Durch nicht unerheblichen medialen Aufwand wurde der Bewegtbildstrom von den Verteidigern zu Einzelbildern zerlegt. Die eingesetzte *Kulturtechnik der Verflachung*<sup>29</sup> bzw. *Verflächigung* diente vordergründig dazu, einen Überblick zu verschaffen. Die Entzeitlichung und Entdynamisierung, die das Medienformat der Fotografie gewährleistet, lud einen forensischen Blick ein, andere, nun sichtbar gewordene Spuren zu lesen. Diese dokumentarischen Spuren schufen eine Distanz zu den zu beurteilenden Handlungen *qua* prozessualer, kontinuierlich vonstattengehender Aktivität. Vermittelt durch das fotografische Medium waren die physische Gewalteinwirkung von menschlichen Körpern auf einen menschlichen Körper sowie die Gesten des Schutzsuchens nicht mehr in ihrer kinetischen sowie resistiven Qualität wahrnehmbar. Durch die Privation der Verlaufsform versickerte die Evidenz der videografisch abgebildeten Handlungen und Verhaltensweisen in den Lücken zwischen den diskreten, augenblickhaften Zuständen, die die Fotos zu sehen gaben.

Die Standfotos lassen sich als Datenpunkte deuten, die strukturelle Analogien zu digitaltechnischen, algorithmisch verrechenbaren Daten aufweisen.<sup>30</sup> So enthalten die diskreten Kondensate einen Überschuss an Virtualität. Letzterer wurde von der Verteidigung insbesondere bezogen auf die abgebildeten Personen und Haltungen genutzt, wobei ›Haltung‹ sowohl im Sinn der externen Lage, Gestalt oder Form der Körper und ihrer Glieder, als auch im Sinn der Gewohnheit sowie Disposition der Einstellungen und Affekte (*habitus* und *ἔξις*)

28 Bei der Figur der Zeug:in handelt es sich um ein menschliches Medium bzw. eine anthropomediale Existenzweise eigenen Rechts, die auf entsprechende materiodiskursive Rahmungen und performative Praktiken angewiesen ist.

29 Krämer, Sybille: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 15–17.

30 Crenshaw und Peller bezeichnen den Vorgang der Diskretisierung als »disaggregation«, was jedoch v.a. in hermeneutischer Hinsicht, als Loslösung der Fakten von ihren Kontexten gedacht wird. K. Crenshaw/G. Peller: *Reel Time/Real Justice*, S. 61.

[hélix]) zu verstehen ist. Ein wehrloser Körper konnte derart als Waffe gelesen werden: »In the Rodney King brutality case, the stills were reconnected through a story of King's power and agency – his body could become ›cocked‹ and could appear ›in a trigger position.«<sup>31</sup>

Die Fluchtlinien der in den Fotodarstellungen angedeuteten Bewegungsvariationen wurden mit Zeugnissen der vor Gericht befragten Personen (re-)kombiniert.<sup>32</sup> An bzw. zwischen die vervielfältigten Bildränder wurden Narrationsfragmente montiert. Diese Neukonstellierung gelang nach Maßgabe der Verteidigungsstrategie besonders gut, da die Bilder auf weißen Karton geklebt waren. Das Interfacing der Fotocollage durch das sterile Weiß löste den Tathergang aus dem Affektgefüge der Empörung heraus, welches die öffentliche Meinung angesichts des Augenzeugenvideos bestimmt hatte. Die weiße Fläche eröffnete als glatte, neutrale und neutralisierende Leinwand Projektionsräume für andere Narrative und Imaginationen, die die Intervalle zwischen den Bildern hermeneutisch, affektiv und atmosphärisch füllen konnten. Zum Wechsel des affektiven Registers trug außerdem die Rasterung der Bildflächen bei. Im Verlauf des Gerichtsprozesses wurden vergrößerte Standfotos mit einem umlaufenden Register aus Zahlen- und Buchstabenreihen versehen, sodass Diskretisierung in die Bildfläche selbst Einzug hielt. Das erlebende Wahrnehmen der Gewalt wurde von einem forensisch-prüfenden, geradezu sezierenden Blick- und Wissensregime abgelöst.

Der von der Verteidigung installierte Apparat, das materio-affektive Arrangement fiel bei den Geschworenen auf fruchtbaren Boden. Ihr programmatisches *Subface*, als welches sich die medial geprägte und adressierbare Wahrnehmungsdiskposition im übertragenen Sinn bezeichnen lässt, war bereits rassistisch eingestellt. Dies war kein Zufall, sondern gezielt von der Verteidigung eingerichtet worden, hatte sie doch dafür gesorgt, dass das Gerichtsverfahren aus LA in das benachbarte Ventura County wegverlegt wurde. Die Jury bestand entsprechend der dortigen statistischen Bevölkerungsverteilung aus zehn *weißen*, einer lateinamerikanischen und einer asiatischen

31 Ebd.

32 Hansen diskutiert Interferenzen zwischen einer körper- sowie wahrnehmungsbasierten *Phänomenologie der Bewegungsvariation* und bildbasierten Medientechniken der Welterschließung sowie -auslegung, wie Film und Fotografie. Die vorliegenden Reflexionen mit Gegenstandsbezug können Hansens philosophische Ausführungen anschaulich werden lassen. Vgl. M. B. N. Hansen: *Digital Technics Beyond the ›Last Machine‹*.

Person und repräsentierte Communities, in denen anti-Schwarze Affektlagen und ebensolche affektive Dispositionen in den 1990ern vorherrschend waren. Butler bezeichnet das, was hier als Subface der Geschworenen des Simi Valley Trials verständlich gemacht werden soll, als ein »racially saturated field of visibility«. <sup>33</sup> Dieses hat die medienanthropologischen Möglichkeiten des Erscheinens und der Mustererkennung strukturiert.

Für die Feststellung des Tathergangs und die Beurteilung der Polizeigewalt gegen King wurden die dokumentierten Ereignisse von den Verteidigern vor Gericht also mit dem sterilen Weiß der Pappaufsteller und mit der Einstellung der Jurymitglieder, d.h. mit rassifizierten Affekten und Imaginationen interfacialisiert. Die zwischen den diskreten Einheiten der Bilder entstandenen Zwischenräume wurden strategisch befüllt. Das derart aktualisierte rassistische Schema des ›Schwarzen Mannes, der das Wohlbefindenweißer, rechtschaffener und für Recht und Ordnung sorgender Personen und Institutionen gefährde‹, wurde wirksam in Szene gesetzt. <sup>34</sup> Medienanthropologisch perspektiviert ließe sich weitergehend sagen, dass die fiktionalen bzw. imaginativen Existenzweisen, die das beschriebene Mensch-Medien-Gefüge des Simi Valley Trials (re-)inszenierte, diejenigen der ›kühl agierenden Polizei‹ und ihres soziohistorisch etablierten Antagonisten, des ›aggressiven Schwarzen Man-

---

33 Butler, Judith: »Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia«, in: Robert Gooding-Williams (Hg.), *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising* (1993), S. 15–22, hier S. 15f.

34 Vgl. zur Überkreuzung von rassifizierten Wahrnehmungsweisen, auf denen soziale Institutionen wie Bürgertum und Polizei basieren: Guenther, Lisa: »Seeing Like a Cop: A Critical Phenomenology of Whiteness as Property«, in: Emily S. Lee (Hg.), *Race as Phenomena. Between Phenomenology and Philosophy of Race*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield 2019, S. 189–206. Neben Rassismus spielt bezüglich der Polizeigewalt gegen King auch die Dimension von Gender eine Rolle. So betonten Angeklagte und Verteidiger etwa, dass King vor der videografisch dokumentierten Szene eine weibliche Polizistin angegriffen habe, woraufhin ihre männlichen Kollegen Gewalt eingesetzt hätten. Butler analysiert außerdem eine homophobe Affektdisposition, die sich in der Gewalt gegen King Bahn brach. Siehe J. Butler: *Endangered/Endangering*, S. 18.

nes« waren.<sup>35</sup> Anstatt ein Dokument für (rassistisch motivierte) Polizeigewalt zu sein, wurden die referenzierten Fakten in Zweifel gezogen.

Im Verlauf des Gerichtsverfahrens wurde das *Video als Material* zum Beweismittel, d.h. Dokument für eine vermeintliche Notwehrsituation, aus der heraus die vier Angeklagten gehandelt hätten. King war in dieser Sicht- bzw. Darstellungsweise nicht das Opfer, sondern der Gefährder, gegen den jeder der mehr als 50 Schlagstockhiebe und zahlreichen Tritte einen Akt der (Selbst-)Verteidigung darstellte.<sup>36</sup> Die titelgebende Frage vieler Zeitzeug:innen, warum die Geschworenen nicht dasselbe sahen wie sie, lässt sich medientheoretisch wenden. Ein Teil der Antwort lautet dann, dass die Jury in ein eigenes, technisches und affektives Mediengefüge eingespannt war. Ihr Erleben sowie Beurteilen der Wirklichkeit wurden durch bestimmte mediale Prozesse, wie etwa spezifische Diskretisierungs- und Interfaceeffekte, aber auch ein bereits im Vorfeld eingestelltes Subface mitkonfiguriert.

## Tatsachen und Belange

Der *Fall Rodney King* zeigt eindrücklich die medientechnische Bedingtheit des Erlebens von Wirklichkeit. Die Verhältnisse von menschlichen Subjekten zur Welt, zu sich selbst und zu Anderen sind immer bereits vermittelt, sodass es einmal mehr unplausibel erscheint, von ›rohen Erfahrungen‹ und nicht-situiertem Wissen auszugehen. Vielmehr greifen habitualisierte Schemata des Wahrnehmens und Fühlens mit situativen Medienarrangements ineinander.

Existiert nicht aber doch so etwas wie eine ›nackte Tatsache‹, die im *Fall Rodney King* sogar objektiv dokumentiert ist, insbesondere durch das Augenzeugenvideo? Diesbezüglich lässt sich zunächst feststellen, dass das Videomaterial erst durch spezifische Praktiken zu einem Dokument wur-

---

35 Butler macht einsichtig, inwiefern die Verkehrung der Zuschreibung von Gefährdetem und Gefährdendem durch eine präventive Logik der Gefahrabwehr von Seiten der hegemonialen Position zustande kam. Im Hineinlesen der Gewaltintention in die fotografisch stillgestellten Gesten und Haltungen von King wird eine Gegenwart von einer durch (vermeintliche) Vergangenheit vordefinierten Zukunft heimgesucht. Vgl. ebd., S. 21.

36 Vgl. zum Dispositiv der Selbstverteidigung Dorlin, Elsa: *Selbstverteidigung. Eine Philosophie der Gewalt*, Berlin: Suhrkamp 2020, S. 7–24.

de.<sup>37</sup> Dazu gehören dokumentarische Bearbeitungs- und Umgangsweisen sowie das Einfügen in verschiedene Kontexte und anthropomediale Szenen, z.B. Fernsehsendungen und Gerichtsprozesse. Voraussetzung der diversen dokumentarischen (Anschluss-)Handlungen, wie Verbreitung oder Beweisführung, war das Bewahren des materiosemiotischen Gegenstandes »Video« als Dokument.<sup>38</sup> Damit kommt der dokumentarische Werdensprozess jedoch nicht an ein Ende.<sup>39</sup> Während einem Bündel von materiellen und zeichenhaften Spuren trotz andauernder Prozessierung und Rekontextualisierung der Charakter des Dokumentarischen zu eigen sein kann, ist die Bedeutung seines Referenten dadurch jedoch nicht notwendigerweise geklärt. Worauf ein Dokument verweist, auf welches Ereignis, Geschehen oder Faktum, bleibt bisweilen zu klären. Diese Offenheit ist je nach sozialer Relevanz umstritten. Dokumentation kann zwar nicht die Eineindeutigkeit von Tatsachen verbürgen; daraus folgt aber umgekehrt auch kein Realitätsrelativismus.<sup>40</sup> Latour gibt in seinem Essay zum *Elend der Kritik* eine ethisch anspruchsvolle Antwort auf die Frage, welche Mittel im *Krieg um Fakten* probat sind.<sup>41</sup> Dem forensisch-sezierenden Blickregime, das von der Verteidigung im Simi Valley Trial etabliert wurde, liegt eine Hermeneutik des Verdachts zugrunde. Diese Einstellung oder Haltung neigt dazu, die Wirklichkeit skeptizistisch zu zerlegen. Anstatt das Faktische, das immer auch ein Gemachtes (lat. *facere*: tun, machen) ist, zu fetischisieren oder als bloßen Fetisch zu entlarven, plädiert Latour für ein Ernstnehmen der Sorgestruktur der Dinge, die Individuen und Gemeinschaften angehen. Diese Dinge sind versammelte Vielheiten aus unterschiedlichen materio-diskursiven Relationen, d.h. nicht nur »*matters of fact*«, sondern auch und insbesondere »*matters of concern*«. <sup>42</sup> Mit der Be-

37 Vgl. zur Pluralität dokumentarischer Handhaben, die die Kulturtechnik des Dokumentierens – historisch und lokal spezifisch – ausmachen Briet, Suzanne: »What is Documentation?«, in: Ronald E. Day/Laurent Martinet/Hermina G. B. Anghelescu (Hg.), *What is Documentation? English Translation of the Classic French Text*, Lanham, MD: Scarecrow Press 2006.

38 Ebd., S. 10f.

39 Für Dokumente scheint – ähnlich wie für Kunstwerke – eine anti-essentialistische Konzeptualisierung nahezuliegen. Die Frage »Was ist ein Dokument?« müsste entsprechend ersetzt werden durch die Frage »Wann und wie ist ein Dokument?«.

40 Hier berührt das Artikelthema den Diskurs rund um Postfaktizität.

41 Latour, Bruno: *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*, Zürich: Diaphanes 2007.

42 Ebd., S. 22f.

trachtungsweise von Tatsachen als Dingen, die lebendige Wesen jetzt und in Zukunft betreffen, hält ein Anspruch der Wahrheitstreue und Angemessenheit gegenüber pluralen Anderen Einzug in die Verhandlung von Wirklichkeit. Insbesondere in Urteilsituationen, die ein Behandeln *von* sowie ein Handeln *in* der Wirklichkeit sind, drängt sich die Frage nach den ästhetischen, das heißt sinnlichen, ästhetischen und epistemischen Voraussetzungen der Weltvermittlung auf. Welche Mittel standen zur Verfügung, waren aktiv oder wurden aktiviert, um ein Geschehen und seine Agent:innen in Szene zu setzen? Welche zeitlichen, räumlichen oder affektiven Relationen wurden dabei verwoben – und auf welche Weise? Welche Art »Maschine«,<sup>43</sup> d.h. welche materielle und diskursive Konstellation oder welches Gefüge hat die Wirklichkeit ko-produziert, die wahrgenommen wird und *in* sowie *mit* der denkend und handelnd interagiert werden kann? Medientheoretische Forschung leistet bezogen auf die Phänomen- und Wirklichkeitssynthesen Aufklärung, indem sie z.B. nicht im Staunen über die Magie eines oberflächlichen Interface-Effektes verharret, sondern die zugrundeliegenden Mechanismen und deren Affordanzen aufdeckt, wie etwa die Konfiguration von Subfaces.

## Literaturverzeichnis

- Barad, Karen: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard: Remediation. Understanding New Media, Cambridge, Mass.: MIT Press 1999.
- Briet, Suzanne: »What is Documentation?«, in: Ronald E. Day/Laurent Martinet/Hermina G. B. Anghelescu (Hg.), What is Documentation? English Translation of the Classic French Text, Lanham, MD: Scarecrow Press 2006.
- Butler, Judith: »Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia«, in: Robert Gooding-Williams (Hg.), Reading Rodney King/Reading Urban Uprising, New York/London: Routledge 1993, S. 15–22.
- Crenshaw, Kimberlé/Peller, Gary: »Reel Time/Real Justice«, in: Robert Gooding-Williams (Hg.), Reading Rodney King/Reading Urban Uprising, New York/London: Routledge 1993, S. 56–70.

---

43 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016, S. 47–53.

- Delage, Christian: »Der Fall Rodney King oder die Grenzen der Macht des Bildes«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 25, Nr. 2 (2016), S. 55–74.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016.
- Dorlin, Elsa: *Selbstverteidigung. Eine Philosophie der Gewalt*, Berlin: Suhrkamp 2020.
- Flusser, Vilém: *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography 1989.
- Galloway, Alexander R.: *Laruelle. Against the digital*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 2014.
- Galloway, Alexander R.: *The Interface Effect*, Cambridge/Malden, MA: Polity 2013.
- Guenther, Lisa: »Seeing Like a Cop: A Critical Phenomenology of Whiteness as Property«, in: Emily S. Lee (Hg.), *Race as Phenomena. Between Phenomenology and Philosophy of Race*, Lanham u.a.: Rowman & Littlefield 2019, S. 189–206.
- Hansen, Mark B. N.: »Digital Technics Beyond the ›Last Machine‹: Thinking Digital Media with Hollis Frampton«, in: Eivind Røssaak (Hg.), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2011, S. 45–72.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2006.
- Heidegger, Martin: »Die Frage nach der Technik«, in: Friedrich Wilhelm von Herrmann (Hg.), *Martin Heidegger Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 2000, S. 6–36.
- Hookway, Branden: *Interface*, Cambridge, MA: MIT Press 2014.
- Krämer, Sybille: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin: Suhrkamp 2016.
- Latour, Bruno: *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*, Zürich: Diaphanes 2007.
- Latour, Bruno: *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Latour, Bruno: »Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie«, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript 2006, S. 483–528.

- Maye, Harun: »Was ist eine Kulturtechnik?«, in: Lorenz Engell (Hg.), *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt Kulturtechnik*, Hamburg: Meiner 2010, S. 121–135.
- Nake, Frieder: »Das doppelte Bild«, in: Margarete Pratschke (Hg.), *Bildwelten des Wissens 3,2. Digitale Form*, Berlin: Akademie-Verlag 2005, S. 40–50.
- Robert Gooding-Williams (Hg.): *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*, New York/London: Routledge 1993.
- Siegert, Bernhard: »Kulturtechnik«, in: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.), *Einführung in die Kulturwissenschaft*, München: Fink 2011, S. 97–118.
- Souriau, Étienne: *Die verschiedenen Modi der Existenz*, Lüneburg: meson press 2015.
- Voss, Christiane: »Anthropomediale Perspektiven«, in: Lorenz Engell/Christiane Voss (Hg.), *Die Relevanz der Irrelevanz. Aufsätze zur Medienphilosophie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2021, S. 81–102.
- Voss, Christiane/Krtilová, Kateřina/Engell, Lorenz: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Medienanthropologische Szenen. Die conditio humana im Zeitalter der Medien*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 1–12.
- Voss, Christiane/Othold, Tim: »From Media Anthropology to Anthropomedia-ality«, in: *Anthropological Notebooks* 21, Nr. 3 (2015), S. 75–82.
- Weigelt, Shirin: »Tasten: Taktilität als Paradigma des Digitalen«, in: Rainer Mühlhoff/Anja Breljak/Jan Slaby (Hg.), *Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*, Bielefeld: transcript 2019, S. 107–128.

## Onlinequellen

- Cannon, Lou: »The King Incident: More Than Met The Eye On Videotape«, in: *The Washington Post* vom 25.01.1998, <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1998/01/25/the-king-incident-more-than-met-the-eye-on-videotape/2248e35e-178b-47e9-a8db-0734f88b46e0/>
- KTLa5: »30 years after Rodney King LAPD beating video, what has changed?«, vom 04.03.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=A9JiIdsjfo&t=114s>.
- Lindner, Douglas O.: »The Trials of Los Angeles Police Officers' in Connection with the Beating of Rodney King«, <https://www.famous-trials.com/lapd/584-home>



# Auf dem Weg zum Dokument des Weltkrieges

## *Paper technologies* und Diaristik 1914–1918

---

Marie Czarnikow

Im August 1914 notierte der zehnjährige französische Junge Yves Congar in ein ursprünglich als Ferientagebuch begonnenes Heft: »Ici commence une histoire tragique, c'est une histoire triste et sombre qui est écrite par un enfant [...]«. Nach fast vier Jahren Weltkrieg, in denen er regelmäßig Tagebuch geführt hatte, bezeichnete er seine Aufzeichnungen hingegen als »documents rassemblés au jour le jour«.<sup>1</sup> Diese hier quasi poetologisch gefasste Transformation vom tageweisen Festhalten einer *Geschichte* hin zum Ansammeln von *Dokumenten* kennzeichnet zahlreiche im Ersten Weltkrieg verfasste Tagebücher und steht im Zentrum dieses Aufsatzes. Wie lässt sich das Dokumentwerden der Kriegstagebücher erklären und durch welche Praktiken zeichnet es sich aus?

Dieser Frage soll in drei Schritten nachgegangen werden. Zunächst kontextualisiere ich das Tagebuchschreiben im Ersten Weltkrieg in den diesen Kriegsbeginn begleitenden dokumentarischen Praktiken sowie der zeitgenössischen Etablierung des Begriffs der Dokumentation. Dann stelle ich heraus, inwiefern die Dokumentation mit der Vorstellung des Krieges als Erlebnis in Konfrontation gerät. Abschließend zeige ich anhand verschiedener *paper technologies*, welche dokumentarischen Praktiken in ausgewählten Kriegstagebüchern zum Einsatz kommen und wie diese die Gattung Tagebuch in ihrem Selbstverständnis nachhaltig verändern.

---

1 Congar, Yves: Journal de la guerre, 1914–1918, in: Stéphane Audoin-Rouzeau/Dominique Congar (Hg.), Paris: Cerf 1997, S. 30, 218.

## Dokumentwerden 1910–1914: Tagebücher sammeln

Der Erste Weltkrieg, insbesondere sein Beginn im August 1914 und die ersten Kriegsmonate, wurde in zahlreichen literarischen, künstlerischen und dokumentarischen Formen festgehalten. Bekannte wie unbekannte Dichter verliehen ihrer Kriegsbegeisterung in Schriften Ausdruck, die millionenfach publizierte Kriegsliteratur begleitete die Kriegserklärungen gleichsam hymnisch.<sup>2</sup> Zeitgleich entstanden in Bibliotheken, öffentlichen und Familienarchiven Kriegssammlungen, die einen Speicherort für die materiellen Erzeugnisse des Weltkrieges – etwa Zeitungen, Flugblätter oder Briefe aus dem Feld – für eine noch zu schreibende Kriegsgeschichte bieten sollten.<sup>3</sup>

Die Dokumentation des Ersten Weltkrieges in Literatur und Sammlungen schloss nahtlos an aktuelle Tendenzen der Nationalgeschichtsschreibung im Kaiserreich an. Verschiedene Initiativen historistischer und volkskundlicher Prägung hatten etwa ab der Jahrhundertwende dazu aufgerufen, Quellen für die Historiographie der Reichseinigungskriege aus der breiten Bevölkerung zu sammeln und für die Nachwelt zu sichern. Im Zuge dieser Bemühungen wurde insbesondere das Kriegstagebuch als relevante Quelle aufgewertet. Ein Impuls ging von dem dänischen Schriftsteller Karl Larsen aus, der in Dänemark eine Sammlung von Briefen und Tagebüchern aus dem deutsch-dänischen Krieg angeregt und Auszüge dieser veröffentlicht hatte. Eine deutsche Übersetzung seines Sammlungs- und Publikationsprojekts erschien im Jahr 1908.<sup>4</sup> Durch Larsens Vorträge vor zahlreichen volkskundlichen Vereinen im Kaiserreich erreichte diese recht unscheinbare Publikation eine große Reichweite und wurde infolgedessen auch vom Leiter des Berliner Zeughauses, Edgar von Ubisch, aufgegriffen. Dieser regte 1910 und 1911 in Artikeln in den national-konservativen *Grenzboten* an, auch im Kaiserreich Tagebücher aus den Reichseinigungskriegen zu sammeln – unter Verweis auf deren »dokumentarischen Wert«.<sup>5</sup>

2 Vgl. Honold, Alexander: Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs, Berlin: Vorwerk 8 2015; sowie Anz, Thomas/Vogl, Joseph: Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914–1918, München: Hanser 1982.

3 Vgl. Gerdes, Aibe-Marlene: Ein Abbild der gewaltigen Ereignisse. Die Kriegssammlungen zum Ersten Weltkrieg, Essen: Klartext 2016.

4 Vgl. Larsen, Karl: Ein modernes Volk im Kriege in Auszügen aus dänischen Briefen und Tagebüchern der Jahre 1863/64, deutsche Ausgabe unter Mitwirkung von Prof. Karl Larsen besorgt von Prof. Dr. R. v. Fischer-Benzon, Kiel und Leipzig: Lipsius & Tischer 1907.

5 Ubisch, Edgar von: »Briefe und Tagebücher des deutschen Volkes aus Kriegszeiten«, in: Die Grenzboten 69 (1910), S. 30–33, hier S. 31.

Er bat Nachkommen der Kriegsteilnehmer, Tagebücher entweder im Original oder auch in einer gekürzten, auf das Wesentliche konzentrierten Abschrift einzureichen.<sup>6</sup>

Dass der Zeughausdirektor von Ubisch explizit den dokumentarischen Wert der Kriegstagebücher betonte und eine Sammlung in verschiedenen Archiven vorschlug, legt eine Bezugnahme zur zeitgenössischen Aufwertung des Begriffs der Dokumentation nahe. 1907 hatte der belgische Gründer des Institut International de Bibliographie Paul Otlet die Notwendigkeit der Dokumentation als Erfassung aller bereitliegenden Wissensquellen dargelegt mit dem Ziel, Forschungsmaterial für die verschiedensten Disziplinen bereitzustellen. Otlet fasste Dokumente dabei als »Material im Rohzustand«.<sup>7</sup> Die Sammlung definierte er als eine der Grundlagen der Organisation der Dokumentation:

Die Dokumente (Schriftstücke, Bücher, Bilder, Photographien usw.) müssen mit der Absicht erworben und geordnet werden, daraus Sammlungen zu bilden, das heißt, ein systematisches und geordnetes Ganzes, so vollständig wie möglich (Bibliothek, Ikonothek u.a.), wobei man Dispositionen trifft, zwischen diesen Sammlungen Tausch- und Benutzungsbeziehungen zu schaffen.<sup>8</sup>

Im Jahr 1910 wurden auf dem Kongress des Institut International de Bibliographie in Brüssel auch deutsche Bibliothekare mit der neuen Forschungsmethode der Dokumentation vertraut gemacht. Im Anschluss berichtete der Kongressteilnehmer Paul Schwenke, Leiter der Königlichen Bibliothek zu Berlin und damit in unmittelbarer Nähe zu von Ubischs Wirkstätte (dem Zeughaus) tätig, vom Kongress, und beschrieb die Dokumentation als »das Zurückgehen auf solche documents oder, konkret, die Gesamtheit der documents über eine bestimmte Materie«.<sup>9</sup>

6 Vgl. Ubisch, Edgar von: »Briefe und Tagebücher des deutschen Volkes aus Kriegszeit«, in: Die Grenzboten 70 (1911), S. 441–443.

7 Paul Otlet: »Die Dokumentation«, in: Peter R. Frank (Hg.), Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 353–362, hier S. 358.

8 Ebd., S. 359.

9 Schwenke, Paul: »Der Kongress für Bibliographie und Dokumentation«, in: Peter R. Frank (Hg.), Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 363–373, hier S. 363.

Parallel zur Etablierung und Diskussion der Dokumentation als Forschungsmethode verhandelten verschiedene Vertreter des preußischen Kulturministeriums sowie Bibliothekare, an welche Institution eine Sammlung von Kriegstagebüchern der Reichseinigungskriege angebunden werden könnte. Schließlich fiel die Entscheidung auf die Königliche Bibliothek zu Berlin, also Schwenkes Wirkungsstätte. Dieser wurde zugetraut, die Kriegstagebücher aus dem 19. Jahrhundert zu sammeln und angemessen zu erschließen.<sup>10</sup> Die Initiativen zur Vorbereitung der Historiographie des 19. Jahrhunderts wurden jedoch von der Gegenwart eingeholt – im August 1914 wurden die Armeen mobilgemacht und mit ihnen zogen zehntausende Soldaten mit Tornister in den Krieg. Viele von ihnen, genau wie ihre Ehefrauen, Eltern und Kinder, die den Weltkrieg an der Heimatfront erlebten, begannen ein Kriegstagebuch zu führen. Die Dokumentation des aktuellen Krieges überholte die Sammlungsversuche der zu Dokumenten erklärten Tagebücher der vergangenen Kriege.

Die Sammlungsinitiativen für Kriegstagebücher vergangener Kriege fanden mithin vor dem Hintergrund der Etablierung der Dokumentation als Forschungsmethode statt. Dem Tagebuch wurde im Zuge dessen eine primär dokumentarische Fähigkeit zugesprochen. Geschah dies vor allem diskursiv sowie praktisch, indem Sammlungen gegründet wurden, so wurde der Dokumentcharakter der Tagebücher von anderen Akteuren auf der Ebene des Formats bestärkt: Betriebe für Schreibwaren sowie Verlage veröffentlichten in den Jahren 1914 und 1915 zahlreiche Tagebuchvordrucke, die eine spezifische Dokumentation des Krieges vorschlugen. In einer parallelen Darstellung sollte das persönliche Erleben und der medial vermittelte Kriegsverlauf an den Fronten notiert werden, und dabei die private an die offizielle Kriegsgeschichte angeschlossen werden.<sup>11</sup>

---

10 Vgl. Herkenhoff, Michael: »Briefe und Tagebücher des deutschen Volkes aus Kriegzeiten«. Die preußischen Kriegssammlungen 1911–1914/18«, in: Julia Freifrau Hiller von Gaertringen (Hg.), *Kriegssammlungen 1914–1918*, Frankfurt a.M.: Klostermann 2014, S. 31–48, hier S. 33–34.

11 Vgl. *Kriegstagebuch zu dem Weltkriege 1914*, Lissa in Posen: Eulitz 1915 sowie *Kriegstagebuch 1914/15 für \_\_\_\_*. Was ich sah und erlebte, München: Glaube und Kunst 1914 o. 1915.



Weltkrieges nahm seinen Ausgangspunkt folglich in ihrer Erhebung zu Dokumenten, die als schreib- und sammlungswürdig galten. Wie im Folgenden mit einem Blick auf ihre Praxeologie gezeigt werden soll, wurden sie jedoch ebenso zur *Sammlung verschiedenster Dokumente*. Es handelt sich mithin um ein zweistufiges Verfahren, im Zuge dessen zwei für die Diaristik der Zeit zentrale Schreibmaximen – das Erlebnis und die Erzählung – herausgefordert wurden.

## Erlebnis, Erzählung und Dokumentation 1914

Als im August 1914 sukzessive Kriegserklärungen erfolgten, Soldaten mobilgemacht wurden und Extrablätter auf den Straßen die ersten Erfolge der eigenen Truppen vermeldeten, begannen viele Menschen ein Kriegstagebuch zu führen. Dabei war ihre Schreibmaxime nicht von Anbeginn die der Dokumentation – die Diskurse aus dem Bibliotheks- und Sammlungsweisen dürften den meisten Kriegsteilnehmenden kaum bekannt gewesen sein. Viele Diarist:innen gaben ihren Aufzeichnungen den Titel »Kriegserlebnisse« und griffen damit einen Modebegriff der Zeit auf. Das *Erlebnis* akzentuiert das selbst Erlebte, Erinnerungswürdige und Aufschreibenswerte und ist im Besonderen mit Wilhelm Diltheys Formel vom Erlebten und der Dichtung verbunden: So sollte sich das eigene Schreiben nicht mehr an überzeitlichen Idealen, sondern am selbst Erlebten orientieren.<sup>13</sup> Die Subjektkultur um 1900 war durch ihre Erlebnisorientierung gekennzeichnet, die sich im Führen des populären Genres des Erlebnistagebuchs niederschlug.<sup>14</sup> Die Titelwahl »Erlebnisse« oder »Kriegserlebnisse« für ein Tagebuch muss demnach auch als Schreibmaxime begriffen werden. Für Soldaten bestand die Herausforderung darin, den Krieg als Abenteuer und Gemeinschaftserfahrung tageweise festzuhalten. Für Menschen, die den Krieg an der Heimatfront erlebten, stellte sich die grundsätzliche Frage nach der Erlebbarkeit des Krieges, war der Erlebnisbegriff um 1900 doch auch wesentlich mit der Vorstellung einer

---

Matala de Mazza/Joseph Vogl (Hg.), Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen, Berlin/Boston: de Gruyter 2021, S. 141–156.

- 13 Für einen Überblick zur Geschichte des Erlebnisbegriffs vgl. Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: Mohr 1960, S. 56–66.
- 14 Vgl. Bänziger, Peter-Paul: Die Moderne als Erlebnis. Eine Geschichte der Konsum- und Arbeitsgesellschaft, 1840–1940, Göttingen: Wallstein 2020, S. 27, 362–375.

unmittelbaren Erfahrung verbunden, in diesem Fall dem Dabei- und Involviertsein in das ›Ereignis Krieg‹.<sup>15</sup> Dieses Erlebnisverständnis spiegelte sich in den in Zeitschriften veröffentlichten Aufrufen an die breite Bevölkerung, ein Tagebuch zu führen, in dem sie notieren sollten, »was sie persönlich sehen und erfahren« und dies »[r]echt genau und wahr«<sup>16</sup> festzuhalten.

Hand in Hand mit dem Anspruch, den Krieg als Erlebnis im Tagebuch festzuhalten, ging der Anspruch, eine *Kriegsgeschichte zu erzählen* – wie eingangs zitiert beim französischen Jungen Yves Congar oder etwa in den Tagebüchern von Jugendlichen, die sich als »Epikerin«<sup>17</sup> oder »Geschichtsschreiber«<sup>18</sup> bezeichneten. Diese Formulierungen legen es nahe, dass die Autor:innen einen narrativen Anspruch hatten: Sie wollten eine erfolgreiche Kriegsgeschichte erzählen, in die sie sich als Teilnehmer:in einschreiben konnten. Sie verweisen damit auf typische Strategien des *journal intime*, das Leben als fortlaufende Geschichte zu erzählen, bei denen auch fiktionale Stoffe – in unserem Fall etwa populäre Kriegsromane – Dramaturgien vorgegeben haben könnten.<sup>19</sup>

Diese am Erlebnis orientierte Schreibweise findet sich etwa im Tagebuch des Soldaten Franz Hiendlmaier, der an der Ostfront eingesetzt war. Im Eintrag vom 16. November 1914 beschreibt er seine ›Feuertaufe‹ gleich einem Initiationsritus im Feld:

Wir waren frech und trotzdem wir gewarnt wurden gingen wir vor [...] einige 100 m weiter lagen Russen die uns jämmerlich beschossen, wir mußten sprungweise zurück. Es war richtig gezieltes Salvenfeuer. [...] Während unserem Zurückgehen erwiderten (sic!) wir das Feuer und zwar dermassen, einer sprang einer feuerte.<sup>20</sup>

- 
- 15 Vgl. Eisler, Rudolf: Historisches Wörterbuch der Philosophischen Begriffe. Band 1, Berlin: Mittler & Sohn 1904, S. 303.
- 16 Rosegger, Peter: »Heimgärtners Tagebuch«, in: Roseggers Heimgarten. Eine Monatschrift 39 (1914), S. 58–68, hier S. 66.
- 17 Haake, Milly: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 1256, II, 1–2, 16.05.1915.
- 18 Mihaly, Jo: ... Da gibt's ein Wiedersehn! Kriegstagebuch eines Mädchens 1914–1918, München: dtv 1986, S. 182.
- 19 Vgl. Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist: Velbrück 2006, S. 167–170, 174.
- 20 Hiendlmaier, Franz: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 675, 1, 16.11.1914.

Der beinahe narrative Eintrag rückt den Autor und Soldaten Hiendlmaier als souveränen Krieger ins Zentrum seines Kriegserlebnisses. Seine Beschreibung der *Feuertaufe* zeigt darüber hinaus offensichtliche Parallelen zu tagebuchähnlichen Publikationen aus der Vorkriegs- und frühen Kriegszeit.<sup>21</sup>

Die Beschreibung der Feuertaufe ist ein Beispiel für das am persönlichen Erlebnis orientierte Schreiben, das im Vergleich mit anderen im Ersten Weltkrieg geführten Tagebüchern auf ähnliche Ereignisdramaturgien und narrative Tendenzen verweist. In an der Heimatfront verfassten Tagebüchern findet sich fast überall der Hinweis, wann und unter welchen Umständen die Autor:innen vom Attentat auf den österreichischen Thronfolger und seine Ehefrau in Sarajevo erfuhren und welche Implikationen dies auf das eigene Tagebuchschreiben hatte. Den Aufzeichnungen gemein ist zudem der Versuch, sich überschlagende Ereignisse auf verschiedenen Kriegsschauplätzen in einen linearen Ablauf zu bringen und aus ihnen Synthesen zu bilden.<sup>22</sup> Diese Versuche, das Erlebte festzuhalten und zu erzählen, wurden jedoch zunehmend und abhängig von der individuellen Rolle in diesem Krieg von der Verpflichtung zur Dokumentation ersetzt.

Einige Autor:innen legten ihre Verpflichtung zur Dokumentation anhand von veränderten Schreibmaximen dar. Sie formulierten bereits in den ersten Kriegswochen den Anspruch, mit dem Kriegsbeginn das *Ich* aus ihren bislang introspektiv geführten Tagebüchern auszuschließen.<sup>23</sup> Andere ersetzten den in ihrem Schreibheft vordruckten Titel »Diarium« mittels einer handschriftlichen Änderung durch den Titel »Kriegstagebuch« und konzentrierten sich von da an ausschließlich auf die Erfassung der kriegerischen Ereignisse.<sup>24</sup> Wieder andere Diarist:innen betonten den nunmehr rein chronikalischen

21 Vgl. bspw. Rahden, Wilhelm von: Die Feuertaufe des kleinen Leutnants, Mai 1813, Berlin: Kameradschaft 1913 sowie das Kapitel »Feuertaufe« in Reinhardt, Walther: Sechs Monate Westfront. Feldzugserlebnisse eines Artillerie-Offiziers in Belgien, Flandern und der Champagne, Berlin: Mittler & Sohn 1915, S. 19–23.

22 Siehe dazu ausführlicher Czarnikow, Marie: Diaristik im Ersten Weltkrieg. Zwischen Alltagspragmatik und Privathistoriographie, Berlin/Boston: de Gruyter 2022, S. 327–350.

23 Siehe bei M. Haake: Tagebuch, 09.10.1914: »In dieser großen Zeit soll man nicht immer an sich u. seine Angelegenheiten denken.«

24 Vgl. Schwarz/Jungel: Elisabeth: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 1654, 1.

Charakter ihrer einst persönlichen Aufzeichnungen.<sup>25</sup> Auch im oben zitierten Tagebuch von Franz Hiendlmaier werden die Einträge nach der Beschreibung der Feuertaufe knapper, fragmentierter und stichwortartiger – das Dabeisein im Krieg und der Kampf ums tägliche Überleben lassen sich nicht länger als Erlebnis erzählen. Unter dem Einfluss des Weltkrieges wurde somit das Gattungsverständnis des Tagebuchs in seinem Innersten verändert: An die Stelle der Reflexion des Selbst und der Dokumentation des Selbst-Erlebten traten, wie im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele erläutert werden soll, die Sammlung und Dokumentation von Dokumenten des Krieges.

## Dokumentarische Praktiken im Angesicht des Weltkrieges

Die Erfassung des Krieges fand zunächst in der Praxis des Sammelns statt. Was als Dokument, ja *Beleg*, des Weltkrieges galt, war dabei denkbar weit gefasst und zeigt, wie der Dokumentbegriff selbst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts breitere Anwendung erfuhr. Wie Renate Wöhrer gezeigt hat, war die Bezeichnung *Dokument* im 18. Jahrhundert noch Schriftstücken, die eine Tatsache beweisen wollten, vorbehalten. Im 19. Jahrhundert kam es vor dem Hintergrund einer zunehmend empirisch arbeitenden Wissenschaftskultur, die ihre Ergebnisse mittels Fotografie, Film oder Wachswalze festhielt, zu einer Erweiterung des Dokumentbegriffs. Die neuen Aufzeichnungsverfahren versprachen Indexikalität und hatten zur Folge, dass als Dokumente nunmehr nicht mehr nur Schriftstücke galten, die im Kontext von Staatsbürokratien entstanden, sondern zahlreiche schriftliche und materielle Medien, welche die Funktion der Wissensvermittlung und des Belegcharakters vereinten.<sup>26</sup>

Die hier betrachteten Diarist:innen sammelten sowohl Druckerzeugnisse – Extrablätter, Zeitungsseiten, Kriegstheaterprogramme – als auch handschriftliche Dokumente, allen voran Feldpost von nahen Verwandten. Im Laufe des Krieges nahmen sie in ihre Tagebücher jedoch auch Objekte auf, die erst indexikalisch aufgeladen wurden, etwa Eichenblätter des Siegeskranzes einer

25 Steinmetz, Anna: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 1020, 1–6: »Tagebuch begonnen am 28. Juni 1914 wird zum Kriegs Chronik Tagebuch am 30. Juli 1914« [Anmerkung der Autorin A. S.].

26 Siehe ausführlicher Wöhrer, Renate: »Einleitung«, in: Renate Wöhrer (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos 2015, S. 7–24, hier S. 15–16.

Kriegsgedenkfeier oder ein Kleeblatt, anhand dessen das Glück der deutschen Truppen abgelesen wird.<sup>27</sup> Diese Dokumente stehen *pars pro toto* für den *großen Krieg* und liefern Material für das Tagebuch. An dieser Stelle ist ein Rückgriff auf Paul Otlets Verständnis der Dokumentation unerlässlich, hatte er doch als wesentliches Ziel der Dokumentation die Bereitstellung von Material im Rohzustand benannt. Auch in den Diskursen zu den bereits vorgestellten Kriegstagebuchsammlungen wurden diese als Material in roher Form bezeichnet.<sup>28</sup>

Die Dokumentation im Tagebuch war dabei zunächst von einem Vollständigkeitsanspruch angeleitet: Alle gesammelten Zeitungsausschnitte oder zumindest die allerwichtigsten sollten eingeklebt, alle erhaltenen Feldpostbriefe geordnet und oft auch unter Imitation des Postkartenformats abgeschrieben werden. So kopierte eine Diaristin die Postkarten ihres Bruders, die dieser auf dem Weg an die Ostfront versandt hatte, und vollzog darüber eine Mimesis seiner Schreibszenen an ihrem heimischen Schreibtisch. Mit jeder weiteren erhaltenen Postkarte musste eine neue Tagebuchseite beschrieben werden, da auch diese dokumentarische Praxis von einem Vollständigkeitsanspruch geleitet war.<sup>29</sup> Das Ergebnis materialisierte sich im Tagebuchheft, das durch die gesammelten Materialien immer dicker wurde. Gleichzeitig wuchsen die Zeitungs- und Feldpoststapel, die es noch zu bearbeiten galt und Vermerke in den Tagebüchern verwiesen darauf, dass Briefabschriften später erfolgen sollten.

Zwar wurde der Erste Weltkrieg als *großer Krieg* erwartet, der mit allen bislang bekannten Dimensionen eines Krieges brechen würde, jedoch gingen viele Politiker von einem kurzen Krieg aus, und diese zeitlich überschaubare Perspektive leitete auch das Schreiben vieler Diarist:innen an. Da der Krieg jedoch deutlich länger andauerte und sich die Kriegsschauplätze multiplizierten, konnte die Dokumentation *in Gänze* nicht länger erfolgen. Stattdessen begegneten viele Diarist:innen der neuen Realität des Kriegs, die sich durch Unübersichtlichkeit, zeitliche Asynchronität zwischen Kriegsschauplatz und Heimat sowie eine Medien- und Materialflut auszeichnete, mit verschiedenen Strategien der Verkleinerung.

So wurden etwa nur noch Zeitungsausschnitte mit persönlichem Bezug zum Geschehen ausgewählt und diese in das Tagebuch collagiert. Im

---

27 Vgl. M. Haake: Tagebuch.

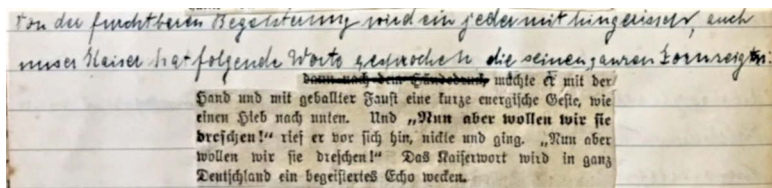
28 Vgl. Bobertag, Otto: »Bericht über die Ausstellung ›Schule und Krieg‹ im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht«, in: William Stern (Hg.), *Jugendliches Seelenleben und Krieg. Materialien und Berichte*, Leipzig: Barth 1916, S. 134–164, hier S. 137.

29 Vgl. M. Haake: Tagebuch.

zeitgenössischen Diskurs wurden dokumentarische Darstellungsformen von anderen Aufzeichnungsverfahren durch ihr Vorgehen, das Signifikante auszuwählen und hervorzuheben, unterschieden.<sup>30</sup> Mittels verschiedener Verfahren der Verkleinerung versuchten die Diarist:innen, den Krieg erfahrbar, handhabbar und händelbar zu machen. Nimmt man die *paper technologies* einmal genauer in den Blick, lassen sich wiederum verschiedene Tendenzen des Nexus von Dokumentation und Verkleinerung feststellen: Im Kriegstagebuch der Magdeburgerin Elisabeth Schatz wird der Kriegsverlauf mithilfe von Berichten und Zeitungsausschnitten dokumentiert. Die Diaristin verfolgt die Reden des Reichskanzlers und Kaisers anlässlich der Mobilmachung in der Lokalzeitung mithilfe einiger Zeitungsausschnitte und ergänzt diese handschriftlich. Auf die handschriftliche Einleitung »Von der furchtbaren Begeisterung wird ein jeder mitgerissen, auch unser Kaiser hat folgende Worte gesprochen, die seinen ganzen Zorn zeigen«, folgt ein Zeitungsausschnitt, der diesen Zorn beschreibt und mit einem Zitat belegt. Elisabeth Schatz verändert mittels annotierter Ziffern die Wortreihenfolge im Zeitungsausschnitt, um ihn in die Satzstellung ihres Tagebuchtextes einzupassen:

dann nach dem Händedruck machte (II) er (I) mit der Hand und mit geballter Faust eine kurze energische Geste, wie einen Hieb nach unten. Und »**Nun aber wollen wir sie dreschen!**« rief er vor sich hin, nickte und ging. »Nun aber wollen wir sie dreschen!« Das Kaiserwort wird in ganz Deutschland ein begeistertes Echo wecken.<sup>31</sup>

Abb. 2: cut & paste im Tagebuch von Elisabeth Schatz.



30 Vgl. Wöhrer: Einleitung, S. 22.

31 Schatz/Bosse: Elisabeth: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 1506, 7–24, hier Heft 7, 06.08.1914 (Abb. 39).

An diesem Vorgehen zeigt sich, wie mittels des cut & paste-Verfahrens ein Zitat aus der Zeitung herausgelöst und in den Tagebuchtext eingebunden wird. Der Ausschnitt wird beleghaft verwendet, um den eigenen Text mit der emotional aufgeladenen Stimme des Kaisers anzureichern und an eine Präsenzsituation – die der Rede – anzuschließen. Der Zeitungsausschnitt als solcher offenbart seine Eigenschaft als »das mit Rand versehene Unabgeschlossene schlechthin«,<sup>32</sup> das zur Ergänzung einlädt. Elisabeth Schatz' Tagebuchtext schließt damit direkt an die Rede des Kaisers an und befindet sich selbst in einer »Ambivalenz zwischen Verfassen und Dokumentieren«.<sup>33</sup>

Einige Monate später ist jedoch keine Zeit mehr, die Dokumentation um eigene Gedanken oder eine Einordnung zu ergänzen. Die Synchronisation des Gleichzeitigen in handschriftlicher Abschrift oder als Text-Ausschnitt-Montage, die sich gleichwohl in die Linearität des Tagebuchs Schreibens fügt, gerät angesichts der vielen Schauplätze des Krieges sowie der aufgeheizten medialen Situation an ihre Grenzen. Diese Ereignisdichte verlangt nach anderen, zeit-effizienteren Darstellungsformen im Tagebuch. Bei Elisabeth Schatz, die von 1914 bis 1918 mindestens zwanzig Tagebuchbände füllte, die je 80 bis 200 Seiten umfassen, entscheidet sich das Verhältnis aus handschriftlichen Einträgen und Zeitungsausschnitten zunehmend zugunsten letzterer. Das Nebeneinander diverser Schauplätze wird zur häufigsten Form der Darstellung im Kriegstagebuch, wie auch eine Doppelseite aus dem September 1915 zeigt, auf welcher Ausschnitte über den westlichen, östlichen, südöstlichen, russischen und italienischen Kriegsschauplatz angeordnet sind.<sup>34</sup> In der rechten unteren Ecke klebt eine Hochzeitsannonce aus Magdeburg, die damit das heterogene Nebeneinander simultaner Ereignisse vor Augen führt, die auch im Tagebuch unverbunden bleiben.

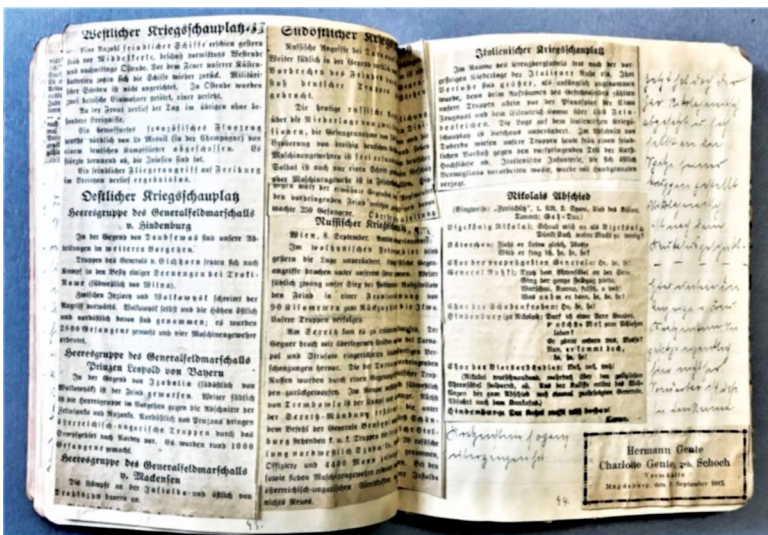
---

32 Heesen, Anke te: *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*, Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 60.

33 Ebd., S. 44–45.

34 Vgl. Schatz/Bosse: *Tagebuch*, Heft 16, S. 73–74.

Abb. 3: Dokumentation simultaner Ereignisse im Tagebuch von Elisabeth Schatz.



Eine Grundbedingung der Moderne wird somit in eine simultane Darstellungsform überführt.<sup>35</sup> Die Darstellung in der Zweidimensionalität ermöglicht es, die geteilte Gegenwart dieser Ereignisse aufzuzeigen, sie zu einer mitgeteilten Gegenwart zu machen und zugleich – über die Form der Ausschnitte, die ihre Ränder offen ausstellen – als eine aufgeteilte Gegenwart auszuweisen. Gleichzeitig tritt uns besonders an diesem Tagebuch die enorme Dichte der Ereignisse vor Augen: Das Geschehen des Tages passt kaum mehr auf eine Tagebuchdoppelseite, manchmal werden Ausschnitte daher auch zusätzlich eingelegt oder ineinander geklebt, sodass aus der Montage im Tagebuch beinahe eine statistische Zusammenstellung der Kriegereignisse ersichtlich wird. Die Dokumentation am Material vereint Stofflichkeit und Aktualität und gerinnt so zum Aufzeichnungsautomatismus.

Das Tagebuch hat also einen Funktionswechsel vollzogen: Vom Kompendium eigener Eindrücke, Erlebnisse und Gedanken, die ausgewählt, geordnet und kommentiert werden, hin zu einer Nachrichtensammlung unkommentierter Zeitungsausschnitte, neben denen nicht selten ein wachsender Zeitungsberg entsteht. Dieser Funktionswechsel des Tagebuchs führt uns zum Eingangsbeispiel zurück: Hatte der französische Junge Yves Congar im

35 Vgl. Heesen: Der Zeitungsausschnitt, S. 279–281.

August 1914 noch von der »histoire écrite par un enfant«, der von einem Kind verfassten Geschichte gesprochen, so bezeichnet er sein Tagebuch im Juni 1918 als »documents rassemblés au jour le jour«, als von Tag zu Tag gesammelte Dokumente. Als erzählender Erlebnisbericht begonnen, wurde das Tagebuch unter den Eindrücken und Erfahrungen des Krieges zum Dokument.

## Fazit und Ausblick

Die *Dokumentwerdung* des Tagebuchs als Kriegstagebuch wurde bereits vor dem Beginn des Ersten Weltkrieges durch verschiedene Initiativen, insbesondere die Tagebuchsammlungen, angeregt. Während für viele Diarist:innen im August 1914 noch das Erlebnis und die Erzählung Schreibmaximen waren, formatierten neu erschienene Tagebuchvordrucke die Gattung Tagebuch als Dokument. Erlebnis und Erzählung wurden in Anbetracht des materialgenerierenden Krieges durch dokumentarische Praktiken ersetzt, die mittels Kopie, Ausschnitt und Verfahren der Verkleinerung Belege des Krieges im Tagebuch festhielten. Die Verpflichtung zur Dokumentation kennzeichnete zahlreiche Kriegstagebücher, anstelle der Innerlichkeit sollten scheinbar objektive Begebenheiten festgehalten werden. Die unerwartet lange Kriegsdauer zwang die meisten Diarist:innen jedoch schließlich, von der sorgfältig auswählenden Dokumentation bestimmter für sie als wichtig erachteter Ereignisse zu einer reinen Materialsammlung überzugehen oder das Tagebuchschreiben ganz einzustellen. Das Tagebuch als Speicher erwies sich als endlich.

Diejenigen Tagebücher, die ihren Weg aus dem Feld und dem heimischen Schreibtisch in die Publizistik gefunden haben, wurden dort oft als Dokumente bezeichnet und dienten verschiedenen Zielen: So sollten die im Feld vom französischen Gegner eroberten Tagebücher deutscher Soldaten als Dokumente deutsche Verbrechen belegen<sup>36</sup> oder in Archiven als Nachlassdokumente für die Nationalhistoriographie zur Verfügung stehen.<sup>37</sup> Von der

36 Vgl. Bédier, Joseph: Les crimes allemands d'après les témoignages allemands, Paris: Colin 1915.

37 Vgl. Warstat, Willi (Hg.): Das Erlebnis unserer Kriegsfreiwilligen. Nach den Feldpostbriefen, Tagebüchern, Gedichten und Schilderungen jugendlicher Kriegsfreiwilliger aus der Sammlung des »Deutschen Bundes für Erziehung und Unterricht«, Gotha: Perthes 1916, S. III–IV.

Instrumentalisierung der Einordnung der Kriegstagebücher als belegende Dokumente zeugt ein fiktionales Tagebuch des englischen Soldaten Tommy, das wiederum die Überlegenheit der deutschen Truppen beweisen sollte.<sup>38</sup> In einem monumentalen Versuch, einen Überblick über das Schrifttum der Kriegszeit zu gewinnen und dieses taxonomisch zu erschließen, bestimmte der französische Historiker Jean Norton Cru Ende der 1920er Jahre das Tagebuch als wahrhaftiges Dokument zum bewahrenswerten Zeugnis und grenzte es von Berichten aus zweiter Hand ab.<sup>39</sup> Während in zeitgleichen Publikationsprojekten in der Weimarer Republik erneut das Erlebnis statt der Dokumentation zur Prämisse erhoben wurde, ging spätestens die Literatur der Neuen Sachlichkeit einen anderen Weg und wertete all jene Texte auf, die anstelle von Narrativität eine Verpflichtung zur Dokumentation bis hin zur fotografischen Reproduktion verfolgten. Insbesondere Formen des Tagebuchs erlangten im Zuge dessen neue Popularität.<sup>40</sup>

## Abbildungen

Abb. 1: Tagebuchseite aus dem *Kriegstagebuch zu dem Weltkriege 1914*, Lissa in Posen: Eulitz 1915.

Abb. 2: Ausschnitt aus dem *Tagebuch von Elisabeth Schatz*, Schatz/Bosse, Elisabeth: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 1506, 7–24.

Abb. 3: Tagebuchseite aus dem *Tagebuch von Elisabeth Schatz*, Schatz/Bosse, Elisabeth: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 1506, 7–24.

38 Vgl. Norbert, Willy: *Tommy's Tagebuch. Aufzeichnungen eines gefallenen Engländers*, Berlin-Charlottenburg: Vita Deutsches Verlagshaus 1915, S. 15.

39 Vgl. Cru, Jean Norton: *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nachdruck der Ausgabe von 1929, Nancy: Presses Universitaires 2006, S. 6.

40 Vgl. Uecker, Matthias: *Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik*, Bern: Lang 2007, S. 260–263.

## Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas/Vogl, Joseph: Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914–1918, München: Hanser 1982.
- [Anzeige für Kriegstagebuch des Oskar Eulitz-Verlags], in: Pädagogische Woche 11 (29. Mai 1915), S. 179.
- Bänziger, Peter-Paul: Die Moderne als Erlebnis. Eine Geschichte der Konsum- und Arbeitsgesellschaft, 1840–1940, Göttingen: Wallstein 2020.
- Bédier, Joseph: Les crimes allemands d'après les témoignages allemands, Paris: Colin 1915.
- Bobertag, Otto: »Bericht über die Ausstellung ›Schule und Krieg‹ im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht«, in: William Stern (Hg.), Jungendliches Seelenleben und Krieg. Materialien und Berichte, Leipzig: Barth 1915, S. 134–164.
- Congar, Yves: Journal de la guerre, 1914–1918, in: Stéphane Audoin-Rouzeau und Dominique Congar (Hg.), Paris: Cerf 1997.
- Cru, Jean Norton: Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928, Nachdruck der Ausgabe von 1929, Nancy: Presses Universitaires 2006.
- Czarnikow, Marie: Diaristik im Ersten Weltkrieg. Zwischen Alltagspragmatik und Privathistoriographie, Berlin/Boston: de Gruyter 2022.
- Czarnikow, Marie: Umpragmatisierung durch Verkleinerung. Die Genese des Kriegstagebuchs zu dem Weltkriege 1914, in: Maren Jäger/Ethel Matala de Mazza/Joseph Vogl (Hg.), Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen, Berlin/Boston: de Gruyter 2021, S. 141–156.
- Eisler, Rudolf: Historisches Wörterbuch der Philosophischen Begriffe. Band 1, Berlin: Mittler & Sohn 1904.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen: Mohr 1960.
- Gerdes, Aibe-Marlene: Ein Abbild der gewaltigen Ereignisse. Die Kriegssammlungen zum Ersten Weltkrieg, Essen: Klartext 2016.
- Haake, Milly: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 1256, II, 1–2.
- Heesen, Anke te: Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne, Frankfurt a.M.: Fischer 2006.
- Herkenhoff, Michael: »Briefe und Tagebücher des deutschen Volkes aus Kriegszeiten«. Die preußischen Kriegssammlungen 1911–1914/18«, in: Ju-

- lia Freifrau Hiller von Gaertringen (Hg.), Kriegssammlungen 1914–1918, Frankfurt a.M.: Klostermann 2014, S. 31–48.
- Hiendlmaier, Franz: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 675, 1.
- Honold, Alexander: Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs, Berlin: Vorwerk 8 2015.
- Kriegstagebuch zu dem Weltkriege 1914, Lissa in Posen: Eulitz 1915.
- Kriegstagebuch 1914/15 für \_\_\_\_\_. Was ich sah und erlebte, München: Glaube und Kunst 1914 o. 1915.
- Larsen, Karl: Ein modernes Volk im Kriege in Auszügen aus dänischen Briefen und Tagebüchern der Jahre 1863/64, deutsche Ausgabe unter Mitwirkung von Prof. Karl Larsen besorgt von Prof. Dr. R. v. Fischer-Benzon, Kiel und Leipzig: Lipsius & Tischer 1907.
- Mihaly, Jo: ... Da gib't ein Wiederseh'n! Kriegstagebuch eines Mädchens 1914–1918, München: dtv 1986.
- Norbert, Willy: Tommy's Tagebuch. Aufzeichnungen eines gefallenen Engländers, Berlin-Charlottenburg: Vita Deutsches Verlagshaus 1915.
- Otlet, Paul: »Die Dokumentation«, in: Peter R. Frank (Hg.), Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 353–362.
- Rahden, Wilhelm von: Die Feuertaufe des kleinen Leutnants, Mai 1813, Berlin: Kameradschaft 1913.
- Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist: Velbrück 2006.
- Reinhardt, Walther: Sechs Monate Westfront. Feldzugserlebnisse eines Artillerie-Offiziers in Belgien, Flandern und der Champagne, Berlin: Mittler & Sohn 1915.
- Rosegger, Peter: »Heimgärtners Tagebuch«, in: Roseggers Heimgarten. Eine Monatsschrift 39 (1914), S. 58–68.
- Schatz/Bosse, Elisabeth: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 1506, 7–24.
- Schwarz/Jungel, Elisabeth: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 1654, 1.
- Schwenke, Paul: »Der Kongress für Bibliographie und Dokumentation«, in: Peter R. Frank (Hg.), Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 363–373.

- Steinmetz, Anna: Tagebuch, Deutsches Tagebucharchiv Emmendingen: 1020, 1–6.
- Ubisch, Edgar von: »Briefe und Tagebücher des deutschen Volkes aus Kriegzeiten«, in: Die Grenzboten 69 (1910), S. 30–33.
- Ubisch, Edgar von: »Briefe und Tagebücher des deutschen Volkes aus Kriegzeiten«, in: Die Grenzboten 70 (1911), S. 441–443.
- Uecker, Matthias: Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik, Bern: Lang 2007.
- Warstat, Willi (Hg.): Das Erlebnis unserer Kriegsfreiwilligen. Nach den Feldpostbriefen, Tagebüchern, Gedichten und Schilderungen jugendlicher Kriegsfreiwilliger aus der Sammlung des »Deutschen Bundes für Erziehung und Unterricht«, Gotha: Perthes 1916.
- Wöhler, Renate: »Einleitung«, in: Renate Wöhler (Hg.), Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken, Berlin: Kadmos 2015, S. 7–24.

# Interpreter und Interpretation

## Flash als ephemeres Drama des digitalen Gedächtnisses?

---

Benedikt Merkle

The crisis is of what to do when one's  
long habit of doing the work of being  
oneself no longer works  
- Lauren Berlant<sup>1</sup>

Real Hardware < emulators  
- Nutzer:in Arkada,  
BlueMaxima's Flashpoint Discord,  
<https://discord.gg/S9uJ794>  
14.05.2018, 19:41

1997 stellt sich Wolfgang Hagen in einem Gedankenexperiment die Aufgabe, die »Library of Modern Sources« aufzubauen. Ein Großprojekt mit dem Ziel, sämtliche Programmiersprachen zu archivieren. Das Projekt stößt schnell an einen Haltepunkt:

Es sollten aber, und das wäre eine Minimalbedingung, alle je geschriebenen Sourcen als Schriften vorhanden sein, dazu die Beschreibungen und Quellen aller ›Compiler‹, ›Interpreter‹ und ›Assembler‹-Sprachen, die jeweils zu den Systemen gehörten, und dazu noch all diejenigen Texte, Baupläne, Tabellen und Diagramme, die die Maschinen selbst beschreiben, auf denen die Sourcen gelaufen sind. Wir würden also alles zusammentragen, was zum Symbolischen unseres Vorhabens gehört: alles geschriebene, alles je

---

1 Berlant, Lauren Gail/Edelman, Lee: Sex, or the unbearable, Durham: Duke University Press 2014, S. 54.

in Zeichen und Zeichnungen gefaßte Wissen der je geschriebenen Quellcodes. Würde das reichen? Umfaßt die Geschichte der Sourcen nur das, was symbolisch aufgezeichnet wurde?<sup>2</sup>

Diese Frage wird unverzüglich negativ beantwortet. Unter Verweis auf die »realen Maschinen«<sup>3</sup>, deren Laufzeitumgebungen den archivierten Sourcen erst ihren Sinn geben, scheitert das Projekt bereits in der Konzeptionsphase an dem Problem des Realen. Hagen führt aus, dass zwischen von Menschen lesbaren Programmiersprachen und den realen Operationen in Speicher und Prozessor, ein »Übersetzer«, ein sogenannter *Compiler* stehen muss. Ihm spricht Hagen die dramatische Aufgabe des Fährmanns Charon der Mythologie zu: »Der Übergang von einem symbolischen Programmtext zum realen Maschinencode eines Programms tötet die Sprache, die es in Gang setzt, ab.«<sup>4</sup> Es gibt also, Hagen zufolge, keine symbolische Repräsentation der auf Hardwareebene ablaufenden Prozesse, keine Relation zwischen Hard- und Software, sondern eine spezifische Funktion, die diese Lücke nur in Richtung maschinenlesbarer Codes übersetzt.<sup>5</sup> Die Stellung des Computers als symbolische Maschine zwischen textueller Repräsentation und physischer Exekution<sup>6</sup> führt das Gedankenexperiment des Archivs in einen logischen Widerspruch: der zu archivierende Gegenstand fällt in Hagens Gedankenexperiment mit der Menge all seiner historischen Ereignisse zusammen, er liegt nicht in sprachlichen Zeugnissen, sondern in materiellen Operationen der Hardware vor.

- 
- 2 Hagen, Wolfgang: »Der Stil der Sourcen. Anmerkungen zur Theorie und Geschichte der Programmiersprachen«, in: Martin Warnke/Wolfgang Coy/Georg Christoph Tholen (Hg.), *HyperKult. 1: Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1997, S. 33–68, hier S. 33f.
  - 3 Ebd., S. 34.
  - 4 Ebd., S. 35.
  - 5 Vgl. Kittler, Friedrich A.: »Es gibt keine Software«, in: Ders., *Draculas Vermächtnis: technische Schriften* (1993), S. 225–242, hier S. 234.
  - 6 Alan Turing entwarf seine Maschine als Papiermaschine, die Kurt Gödel umgehend als physische Mechanik interpretierte. Vgl. Copeland, B. Jack/Shagrir, Oron: »Turing versus Gödel on Computability and the Mind«, in: Dies./Carl J. Posy (Hg.), *Computability*, Cambridge, MA: MIT Press 2013. Parallel dazu und in Unkenntnis von Turings mathematischer Formulierung entwickelte Konrad Zuse die logische Maschine auf rein ingenieurtechnischem Wege. Die Kuriosität eines mathematischen Beweises mechanischer Berechenbarkeit verschränkt Symbolisches und Reales. Vgl. W. Hagen: »Der Stil der Sourcen«, S. 42.

Diese vom Primat der symbolischen Maschine aus gedachte Konsequenz erkennt die Sprache als späten, kontingenten Zusatz zur Maschine. Hagen führt aus, wie bei der Programmierung früher Rechner zunächst grafische Darstellungen wie Ablaufdiagramme zum Einsatz kamen, die den Mathematiker:innen die Funktionen der Maschine repräsentierten, bevor die Grammatiken höherer Programmiersprachen entwickelt wurden.<sup>7</sup> Die Repräsentationen waren von den Praktiken der Ingenieur:innen der Maschinen inspiriert und noch nicht auf Funktionen der Kommunikation zugerichtet. Die Nutzbarmachung der Rechner als Medien der Kommunikation geschah erst später und diese zeitliche Vorordnung des maschinellen Prozessierens von Symbolen vor der sinnvollen Kommunikation bedingt die weitere Entwicklung digitaler Medien.<sup>8</sup>

Jacques Derrida weist 1994 auf die Schwierigkeiten hin, unter dem Eindruck digitaler Medien an einer Vorgängigkeit des Archivs als Ort und Gesetz alles gegenwärtig Sagbaren festzuhalten. Die Gegenwart ist mit einer Technologie konfrontiert, die einerseits Kommunikation vielfältig ermöglicht, andererseits aber das symbolische Feld der Sprache konstitutiv unterläuft und auf unzählige Weisen synthetisiert.<sup>9</sup> »Wie soll von einer ›Kommunikation der Archive‹ zu sprechen sein, ohne zunächst das Archiv der ›Kommunikationsmittel‹ zu behandeln?«<sup>10</sup> Diese Frage führt Derrida zur Unterscheidung von archivierten und archivierenden Ereignissen, deren komplexe Relation zueinander den je aktuellen Ereignisraum des Archivs bildet.<sup>11</sup> Die symbolische

7 Vgl. W. Hagen: »Der Stil der Sourcen«, S. 47f.

8 Vgl. zur Geschichte der Nutzbarmachung von Computern: Haigh, Thomas/Ceruzzi, Paul E.: *A new history of modern computing*, History of computing, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2021, S. 167–205. Vgl. zur Medientheorie symbolischer Maschinen Kittler, Friedrich A.: »Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine«, in: Ders., *Draculas Vermächtnis: technische Schriften* (1993), S. 58–80, insbes. S. 72f.

9 Konkret denkt Derrida über die psychoanalytische Theorie des Unbewussten in Zeiten von »telefonische[n] Kreditkarten von MCI oder ATT, tragbare[n] Tonbandgeräten, Computer, Drucker, Fax, Fernseher, Telefonkonferenzen und vor allem elektronische[r] Post (E mail)« nach. Vgl. Derrida, Jacques: »Dem Archiv verschrieben«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel/Aleida Assmann (Hg.), *Archivologie: Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Kaleidogramme Band 30, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 29–60, hier S. 38f.

10 Ebd., S. 30.

11 Vgl. Paulus, Jörg: »Archiv. Zur Einführung«, in: Andreas Ziemann (Hg.), *Grundlagentexte der Medienkultur: Ein Reader*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2019, S. 79–82, hier S. 81.

Maschine stellt ein solches archivierendes Ereignis dar und fügt dem historischen Apriori des Sagbaren ein medientechnisches Apriori des Schreibens hinzu: zu den Differenzen, die den Diskurs strukturieren, tritt die (fast) reine Spannungsdifferenz, das Prinzip der Rekursion von Outputs auf Inputs und die algorithmische Ausgestaltung kommunikativer Medien.

Die Frage nach dem Verhältnis der Möglichkeitsbedingungen des Sprechens und des Schreibens wird unter dem Eindruck der Rekonfiguration des Schreibens in digitalen Medien dringlich.<sup>12</sup> Wolfgang Ernst beantwortet sie 2006 prophetisch: »While the stability of memory and tradition was formerly guaranteed by the printed text, dynamic hypertexts – the textual form of the internet – will turn memory itself into an ephemeral, passing drama.«<sup>13</sup> Was lässt sich heute rückblickend über das prophezeite, ephemere Drama des Internets sagen?<sup>14</sup> Im Folgenden werde ich eine seiner Episoden schildern und dabei der Trajektorie digitaler Dokumente folgen. Es handelt sich um den Flashplayer, ein zu Beginn 2021 entferntes Browserplugin, das in den vorhergehenden zwei Jahrzehnten einen wichtigen Standard für die Bereitstellung interaktiver, audiovisueller Webinhalte gebildet hatte. Ausgangspunkt meiner Befragung dieses medienhistorischen Phänomens ist die komplexe Relation medientechnischer Gegebenheiten zur Entstehung stabiler, symbolischer Ordnungen von Plattformen, die die jüngere Geschichte des Internets prägt. Jahrzehnte des Softwareengineerings und der Standardisierung von Kommunikationsprotokollen haben dem digitalen Computer ein Archiv geschaffen, das aus virtuellen Maschinen mit unterschiedlichsten Funktionen besteht.<sup>15</sup> Das führt da-

- 
- 12 Vgl. für einen rezenten Versuch, dieser Frage unter besonderer Aufmerksamkeit für den Einfluss eines »Computingdispositiv« auf den philologischen Subjektbegriff nachzugehen: Hiller, Moritz: *Maschinenphilologie*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2024.
- 13 Ernst, Wolfgang: »Dis/continuities: Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?«, in: Chun/Keenan, *New media, old media: a history and theory reader* (2006), S. 105–124, hier S. 107.
- 14 Megan Sapnar Ankersons Arbeit an der Geschichte des Webs und der Flash-Plattform sowie ihre Diskussion der grundlegenden Frage »What does ›doing web history‹ mean« sind zentral für meine Beschäftigung mit dem Thema. Vgl. Ankeron, Megan Sapnar: »Writing web histories with an eye on the analog past«, in: *New Media & Society* 14/3 (2012), S. 384–400, hier S. 385.
- 15 Benjamin Woolley diskutiert den technischen Begriff der Virtualität und fasst ihn in seiner Allgemeinheit für den Bereich der Computation zusammen: »<Virtuell> ist demnach ein Modus simulierter Existenz, der aus Berechnungen resultiert. Computer sind virtuelle, nicht wirkliche Gebilde.« Woolley, Benjamin: *Die Wirklichkeit der virtuellen Welten*, Basel: Springer Basel 1994, S. 80. Der technische Begriff ist nicht zu ver-

zu, dass die alltägliche Kommunikation mittels digitaler Medien sich in der Erfahrung weitgehend kontinuierlich abspielt und Diskontinuitäten als Krisen seltener werden. Die Diskontinuität, die die Einstellung des Flashplayers darstellt, bekam vor diesem Hintergrund Ereignischarakter, das Plug-in selbst ging von einem archivierenden zu einem archivierten Ereignis über.

## Was war Flash?

Es ist der 12. Januar 2021 und der Softwarekonzern *Adobe*, seit Jahrzehnten Monopolist im Bereich der Softwareanwendungen für das Erstellen grafischer Inhalte, veröffentlicht folgende Meldung: »Since Adobe no longer supports Flash Player after December 31, 2020 and blocked Flash content from running in Flash Player beginning January 12, 2021, Adobe strongly recommends all users immediately uninstall Flash Player to help protect their systems.«<sup>16</sup> Bereits im Jahre 2017 kündigte *Adobe* diesen Schritt an, der vier Jahre später mit erstaunlicher Gründlichkeit durchgeführt wird: alle seit dem 9. Juni 2020 verteilten Versionen des Flashplayers beinhalten einen Abschaltmechanismus, der zum Stichtag im Januar aktiviert wird. In den vergangenen 20 Jahren<sup>17</sup> hatte das Plug-In für Internetbrowser maßgeblich zu der Entwicklung eines interaktiven Webs beigetragen. Es war lange Zeit der Standard für die Bereitstellung interaktiver, audiovisueller Webinhalte, beispielsweise für das Design von Webseiten, Werbebannern und interaktiven Spielen, bis hin zu aufwändigen digitalen Umgebungen, etwa für das Streamen von Videos oder für Telekonferenzsysteme.

---

wechsellern mit dem reflexiven Begriff der Virtualität. Letzterer war lange mit Hoffnungen auf revolutionäre, gesellschaftliche Auswirkungen digitaler Medien verbunden. In den vergangenen Jahren findet er vermehrt als Bezugspunkt für die Erforschung einer von digitalen Medien durchdrungenen Lebenswelt Anwendung. Die Beziehung der Ausbreitung technischer Verfahren der Virtualisierung zum Diskurs der Virtualität verdient eine eigene Untersuchung. Vgl. Rieger, Stefan/Schäfer, Armin/Tuschling, Anna (Hg.): Virtuelle Lebenswelten: Körper – Räume – Affekte, Boston: De Gruyter 2020, S. 1.

16 Adobe Inc.: »Adobe Flash Player End of Life General Information Page«, <https://www.adobe.com/products/flashplayer/end-of-life.html> vom 13.01.2021.

17 Der FutureSplash Player wurde 1996 von FutureWave Software als Teil einer Softwarelösung für das Animieren von Bildern namens FutureSplash Animator entwickelt. Noch im selben Jahr übernahm Macromedia das Unternehmen und änderte den Namen der Software zu Flash und Flashplayer.

Dabei nimmt Flash keine Definition eines Webstandards vor, wie ihn etwa das HTML-Protokoll zur Strukturierung und Vernetzung von Texten darstellt.<sup>18</sup> Als proprietäre Software beinhaltet Flash nicht nur das »Shockwave Flash« Format (SWF), sondern auch eine für dieses Format notwendige Laufzeitumgebung. SWF ist ein kompiliertes Format, das heißt, es speichert Daten in einem Zustand, der nicht für Menschen, sondern für eine spezifische Maschine lesbar ist. Diese Art der Verteilung von Inhalten bietet verschiedene Vorteile. Zum einen lässt sich der Datenaufwand eines animierten Bildes im Vergleich zum Versand einzelner Frames als Bitmapgrafiken stark verringern. Anstatt der Bitmaps werden nun Anweisungen für das mathematische Konstruieren von Linien, Formen und Farben gesendet, die eine virtuelle Maschine ausführt und grafisch ausgibt. Diese virtuelle Maschine ist unter dem Namen Flashplayer bekannt und bildet das zentrale Stück Software, welches das SWF-Format interpretiert: in technischen Termini ein sogenannter Interpreter.<sup>19</sup> Dieser zwischen Nutzer:innen an unterschiedlichen Endgeräten sowie den Mediengestalter:innen und Künstler:innen geschaltete Interpreter stellt sicher, dass derselbe Inhalt auf allen Systemen gleich ausgegeben wird. Dies ist besonders in der frühen Phase des Internets von Relevanz, da noch keine gemeinsamen Standards zur Formatierung komplexer Inhalte vorliegen und die Browseranbieter *Netscape* und *Microsoft* um die Hoheit der Darstellung von Web-Inhalten streiten.<sup>20</sup> Mit dem Flashplayer entsteht eine Plattform, die ihre Inhalte nicht nur verteilt, sondern auch erzeugt.

- 
- 18 Internetstandards werden in technischen Dokumenten, sogenannten Requests for Comments (RFCs) niedergelegt, die in einem offenen Prozess von der Community der Internet Engineering Task Force (IETF) verfasst werden. Vgl. zum Aufbau dieser Institution und zu dem korrespondierenden Diagramm der Macht, dem verteilten Netzwerk: Galloway, Alexander R.: »Protocol vs. Institutionalization«, in: Chun/Keenan, *New media, old media: a history and theory reader* London: Routledge 2006, S. 187–198.
- 19 Zwischen Interpreter und virtueller Maschine unterscheide ich an dieser Stelle nicht trennscharf – für den Zweck des vorliegenden Textes würde dieses Detail zu weit führen. Es genügt festzuhalten, dass der Flashplayer ein Interpreter des kompilierten SWF-Formats ist und dass er, um diese Aufgabe an Endgeräten effizient zu erfüllen, als virtuelle Maschine, als sogenannter Just-In-Time Compiler (JIT), implementiert wurde.
- 20 Vgl. zu den sogenannten »Browser wars«: Gehl, Robert W.: *Reverse Engineering Social Media: Software, Culture, and Political Economy in New Media Capitalism*, Philadelphia: Temple University Press 2014, S. 99.

## Die Möglichkeit von Flash-Archiven

Der Flashplayer als übergeordnete Laufzeitumgebung bildet die Grundlage der Verteilung umfangreicher audiovisueller und interaktiver Umgebungen über das Internet. Er wird in den verschiedenen Internetbrowsern als Plug-In implementiert und ermöglicht fortan die Wiedergabe des kompilierten Flashformats. N. Katherine Hayles attestierte 2005 einer neuen Generation kreativer, digitaler Arbeiten, die aus den Möglichkeiten neuerer Authoring-Software wie Flash hervorgingen, eine Bewegung »deeper into the machine«.<sup>21</sup> Hayles sucht mit der Metapher der Tiefe einerseits die Spezifik von medialen Umgebungen, für die ein digitales Artefakt entwickelt wurde, zu umreißen. Das Flashformat steckt »tiefer« in der maschinellen Logik und realisiert komplexere Aufgaben als etwa ein HTML-Protokoll, dessen Spezifikation 1996 auf 60 PDF-Seiten passen.<sup>22</sup> Im Vergleich dazu nehmen allein die Spezifikationen des SWF-Dateiformats bereits über 200 Seiten ein.<sup>23</sup> In einem zweiten Sinn weist Hayles' Metapher darauf hin, dass neuere Arbeiten auf Flash-Grundlage oft aufwändige Interfaces generieren, die von Rezipient:innen erkundet werden sollen. Tiefe charakterisiert hier den Rezeptionsmodus, der eine Sogwirkung haben soll. Die Unterwerfung unter die symbolischen Vorgaben eines spezifischen Formates bedingt eine Vorstellung jener Subjekte, die die Inhalte konsumieren werden. Im Falle von Flash liegt der kreative Fokus tausender Amateur:innen überwiegend auf der Entwicklung von Gelegenheitsspielen, sogenannte »casual games«, die sich durch eine niedrige Schwelle der Zugänglichkeit zu den Spielprinzipien und einer großen Sogwirkung durch schnelle Erfolgserlebnisse auszeichnen und die später im Bereich mobiler Spiele auf Smartphones eine zweite Blüte erleben werden.<sup>24</sup>

Auf diese Weise entsteht eine spezifische Ästhetik und das Format als Gesetz symbolischer Übertragungsmechanismen nimmt Einfluss auf imaginäre Aspekte der Mediennutzung. Nach der Beseitigung des Flashplayers

- 
- 21 Hayles, N. Katherine: »Deeper into the Machine: The Future of Electronic Literature«, in: Culture Machine 5: The E-Issue (2003), <https://culturemachine.net/the-e-issue/deeper-into-the-machine/>.
- 22 Vgl. Berners-Lee, Tim/Fielding, Roy T./Nielsen, Henrik: »Hypertext Transfer Protocol – HTTP/1.0«, Request for Comments RFC 1945, Internet Engineering Task Force, <https://datatracker.ietf.org/doc/rfc1945> von Mai 1996.
- 23 Adobe Inc.: SWF File Format Specification, 2012.
- 24 Vgl. Juul, Jesper: A Casual Revolution: Reinventing Video Games and Their Players, Cambridge, MA: MIT Press 2012.

von sämtlichen Systemen fehlen nicht etwa die Medieninhalte, sondern die native Umgebung, in der diese ausgeführt werden können und mit ihr die Möglichkeitsbedingung einer populär gewordenen Ästhetik. Das bezieht sich insbesondere auf jenen Teil des Internets, den Henry Jenkins 2006 unter dem Stichwort »participatory culture«<sup>25</sup> begrüßt hatte: Eine Kultur, die durch den einfachen Zugang zu den Mitteln kreativen Ausdrucks und das Bedürfnis, eigene Kreationen mit anderen zu teilen, entsteht. Konsequenterweise sind es überwiegend Stimmen aus diesem Bereich, die bald nach *Adobes* Ankündigung 2017 vor dem Verlust eines Teils jüngster Internetgeschichte warnen. Ben Latimore, Gründer des bis dato größten gemeinschaftlichen Archivprojekts für Abandonware<sup>26</sup> erklärt 2018 in einem Blogpost seine Intentionen für ein Archivprojekt mit Namen »Flashpoint«. Anhand verschiedener Beispiele führt er die reale Gefahr des unwiederbringlichen Verlusts von Medieninhalten vor Augen und endet mit einem emphatischen Appell an die Community: »all that matters is that we, as a community, make an attempt to save them. If nobody acts, the amount of history that's capable of being lost forever is much too high to let it drain away.«<sup>27</sup>

Dieser Aufruf zum Archiv wird von Latimore unmittelbar mit Darstellungen der Machbarkeit, die aus der Weiterentwicklung digitaler Technologie hervorgeht, verschränkt. Damit treten Eigenschaften des modernen Archivwesens hervor, die Petra Gehring beschreibt:

Archivierung ist eine Praktik, die in der Moderne allein an Machbarkeiten ihre Grenzen findet. Soviel Ablegen wie möglich, in dieser Maxime treffen verschiedene Züge der Gegenwart zusammen: das Interesse an Historisierung (möglichst alles Möglichen), das Interesse an Wiederverwertung (möglichst

---

25 Jenkins, Henry: *Confronting the challenges of participatory culture: media education for the 21st century*, Cambridge, MA: The MIT Press 2009.

26 Unter Abandonware versteht man Software, für die keine technischen Mittel zu deren Nutzung mehr zur Verfügung stehen oder die seitens ihrer Entwicklung nicht mehr für die Nutzung auf aktuellen Systemen aktualisiert wird.

27 Latimore, Ben: »Adobe Flash's Gaming Legacy – Thousands upon Thousands of Titles – and My Efforts To Save It«, Medium, <https://medium.com/@bluemaximax011/adobe-flashes-gaming-legacy-thousands-upon-thousands-of-titles-and-my-efforts-to-save-it-58c14811558a> vom 30.07.2018 [Hervorhebung im Original].

alles Möglichen) und dann das technischste aller Interessen: das Interesse daran, generell »Möglichkeiten« offen zu halten oder zu schaffen.<sup>28</sup>

Die Entgrenzung der Ablageflächen durch digitale Speicher bringt die Archivarbeit in die Gegenwart: wenn fortlaufend archiviert werden kann, rücken Fragen der Kassation in den Hintergrund und reflektierende Fragen nach der historischen Relevanz und des Erhalts von Möglichkeiten der Sinnproduktion gewinnen an Gewicht. Latimores Projekt zeugt insbesondere von der Hoffnung auf Qualitäten, die aus den schieren Quantitäten hervorgehen: »This whole thing originally started as me trying to back up as many portals as I could get to [...]. [G]ames will still need to be hacked to work [...], but that should be in order now that we have the SWFs, at least«<sup>29</sup>

Das bloße Anhäufen des kompilierten Dateiformats führt jedoch noch nicht zu einem Archiv, denn das Format erfordert, wie zuvor dargestellt, eine spezifische Laufzeitumgebung. »Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draußen.«<sup>30</sup> Bereits die Flashplattform selbst lässt sich als eine Kombination verschiedener Archive zur Sicherstellung der Wiederholbarkeit von Inhalten beschreiben. Bibliotheken für die Entwicklung von Spielen stellen solche Archive dar: in ihnen kondensiert das Wissen um die Lösung wiederkehrender Probleme bei der Programmierung.<sup>31</sup> Dass bedrohte Archive einen »Pathos der Unikalität« hervorrufen und vor diesem Hintergrund Öffentlichkeiten mobilisieren können, bemerken Marcel Lepper und Ulrich Raulff unter Verweis auf die Zerstörung des Kölner Stadtarchivs im Jahre 2009.<sup>32</sup> Das Verlangen nach dem Archiv speist sich in dieser Hinsicht aus der Konfrontation mit dessen Tendenz zur Auflösung.<sup>33</sup> Auch dieser As-

28 Gehring, Petra: »Archivprobleme«, in: Marcel Lepper/Ulrich Raulff (Hg.): Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S. 17–20, hier S. 18.

29 B. Latimore: »Adobe Flash's Gaming Legacy«.

30 J. Derrida: »Dem Archiv verschrieben«, S. 37.

31 Vgl. Salter, Anastasia/Murray, John: Flash: building the interactive web, Cambridge, MA: The MIT Press 2014, S. 61. Salter und Murray gehen näher auf die bekannte Bibliothek »Flixel« ein und analysieren in späteren Kapiteln detailliert deren Einfluss auf die Genese kreativer Projekte mit Flash.

32 Lepper, Marcel/Raulff, Ulrich: »Idee des Archivs«, in: Dies., Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven (2016), S. 1–8, hier S. 3.

33 Diese Formulierung steht in Bezug zu Derridas Archivologie, dem Entwurf einer Wissenschaft des Archivs, das Freud angedeutet hat. Derrida erwähnt im Vorübergehen

pekt geht aus Latimores Text hervor: »Adobe Flash [...] is arguably the largest treasure trove of unpreserved gaming history today. Spanning literal tens of thousands of games over a period of twenty years, the library of Flash games, breadth and depth, outlives any other game console on the market. And in two years it might all go away.«<sup>34</sup> Am Ausgangspunkt des Flasharchivs steht somit diese eben beschriebene Tendenz zur Auflösung, die bereits dem archivierenden Ereignis des Flashplayers innewohnt. Sie ruft Reaktionen bei jenen hervor, die in das Begehren des bedrohten Archivs involviert waren und sich plötzlich mit einem Datentyp konfrontiert sehen, der nie für menschliches Lesen bestimmt war.

## Archiv und Emulation

Das von Latimore initiierte Archivprojekt beinhaltet mittlerweile über 150.000 einzigartige Datensätze und wird über einen *Discord*-Server koordiniert, der mehr als 27.000 Mitglieder zählt. Der Server zur Konsignation neuer Elemente in das Archiv verzeichnet einen Speicherstand von über 66 Terrabyte und steht allen Teilnehmer:innen des Projekts zur Verfügung.<sup>35</sup> Ein eigens programmiertes User-Interface macht das Archiv allgemein zugänglich. Um den Prozess der Konsignation im digitalen Raum, wie Flashpoint ihn gestaltet, im Folgenden anschaulich zu machen, lässt sich der exemplarische Weg vom gefundenen Flashprogramm zum Artefakt innerhalb der Flashpoint-Sammlung nachverfolgen. Flashpoint fasst diesen Prozess unter dem allgemeineren Begriff »Kuration« und veröffentlicht Tutorialangebote, um die Teilnahme an dem Archivprojekt zu vereinfachen.<sup>36</sup>

---

folgendes Paradox: »Wenn es kein Archiv gibt ohne Konsignation an irgendeinem äußeren Ort, der die Möglichkeit der Memorisierung, der Wiederholung, der Reproduktion oder der Re-impression sicherstellt, so sollten wir uns zudem in Erinnerung rufen, dass die Wiederholung selbst, die Logik der Wiederholung, ja der Wiederholungszwang nach Freud untrennbar bleibt vom Todestrieb.« J. Derrida: »Dem Archiv verschrieben«, S. 37. Die Notwendigkeit eines Außen des Archivs gliedert es ein in eine »un-endliche Bewegung radikaler Destruktion, ohne welche kein Begehren oder Verlangen nach dem Archiv hervortreten könnte.« Ebd., S. 55.

34 B. Latimore: »Adobe Flash's Gaming Legacy«.

35 Vgl. »Metadata Statistics«, <https://fpfs.unstable.life/web/metadata-stats>

36 Vgl. »Curation Tutorial – Flashpoint Database«, [https://bluemaxima.org/flashpoint/datahub/Curation\\_Tutorial](https://bluemaxima.org/flashpoint/datahub/Curation_Tutorial)

Zunächst muss ein Neuzugang für das Archiv gefunden werden, etwa eine der unzähligen, verwaisten SWF-Dateien, die sich auf verschiedenen Portalseiten für Flashinhalte befinden. Auch wenn die Inhalte sich zwar inzwischen nicht mehr direkt im Browser wiedergeben lassen, kann die SWF-Datei über die Konsole des Browsers innerhalb der Struktur der Webseite angesteuert und heruntergeladen werden. Daraufhin kommt ein von Flashpoint speziell für die Kuratierung entwickeltes Programm zum Einsatz, das eine Maske bereitstellt, in die die Metadaten des Zugangs eingetragen werden. Neben Titel, Name der Entwickler:innen, dem Publisher und dem Zeitpunkt der Veröffentlichung, ist es notwendig, die genaue URL-Adresse zu vermerken, an der die Datei gefunden wurde. Die so generierte Datei für die Metadaten muss nun gemeinsam mit der SWF-Datei in einer vorgegeben Dateistruktur verpackt werden. Die Archivdatei wird daraufhin über das für diesen Zweck eingerichtete Interface auf den Archivserver von Flashpoint hochgeladen. Von hier aus werden automatisierte Prüfverfahren gestartet, die jede Einreichung sofort auf formale Fehler überprüfen. Im nächsten Schritt wird die Datei einem Review durch erfahrene Kurator:innen unterzogen, die insbesondere die korrekte Typisierung der Einreichung prüfen. Übersteht der Zugang diesen Vorgang, wird er in die Registratur aufgenommen und ist in kommenden Veröffentlichungen der Datenbank enthalten.

Das Protokoll zur Konsignation der SWF-Dateien ist an dem Format der archivierten Dateien orientiert. SWF-Dateien sind nicht vergleichbar mit Bild- oder Tondateien, die alle nötigen Informationen in einer einzelnen Datei bündeln. Sie können auf mehrere, externe Dateien verweisen, weitere Inhalte von externen Quellen nachladen oder in ihrem Code Vorkehrungen des Kopierschutzes enthalten, die dafür sorgen, dass sie nur auf einer bestimmten Seite abgespielt werden dürfen. Methoden wie das Berücksichtigen der Ordnerstruktur der Archivdatei sowie die Angabe des originären URL-Pfades adressieren diese Probleme. Die Architektur der Ablage im Archiv ist an der Archivstruktur orientiert, die Flash etabliert hat. Flashpoints Wiki formuliert zur Erklärung dieser Architektur, dass die eingesetzten Techniken das Ziel verfolgen, einen vergangenen Teil des Internets nachzuahmen.<sup>37</sup> Solche Techniken gehören zu dem informationstechnischen Bereich der Emulation: Vorkehrungen, die es erlauben, einen Code, der für ein spezifisches System geschrieben wurde, auf einem anderen System auszuführen. Für diese

---

37 Vgl. »How Flashpoint Works – Flashpoint Database«, [https://bluemaxima.org/flashpoint/datahub/How\\_Flashpoint\\_Works](https://bluemaxima.org/flashpoint/datahub/How_Flashpoint_Works)

Übersetzung kommt ein Emulator zum Einsatz. Ein Lexikon für Informatik definiert die Emulation als: »Imitation von Maschinen durch andere Maschinen«. <sup>38</sup> Dieses Vorgehen ist skalierbar: ein vollständiger Hardwareemulator ist aufwändig in der Konstruktion, bietet aber die Möglichkeit, Maschinencode zu übersetzen. <sup>39</sup> Um Zeit und Ressourcen zu sparen, lassen sich aber auch nur einzelne Eigenschaften der Laufzeitumgebung emulieren, die ermöglichen, dass bestimmte Aspekte eines Programms auf einem neuen System ausführbar bleiben. Ein:e Flashpoint-Entwickler:in weist mit einer Metapher auf die Unterscheidung zwischen Hardwareemulation und der selektiven Emulation einer passenden Umgebung hin:

[Y]ou can't just magically ›convert‹ SWFs to another language [...]. It'd be like asking to ›convert‹ your lungs into gills when the world will be underwater tomorrow. In this analogy, emulation would be like wearing scuba gear. You're not breathing underwater, you're just doing what you did before in a different environment with some compromises, while achieving the same result (not drowning). <sup>40</sup>

Zur Übertragung älterer Codierung auf eine neue Umgebung muss das technische Dispositiv nicht gänzlich rekonstruiert werden, stattdessen wird eine Umgebung nur so weit nachgeahmt, dass der fremde Code in korrekte Ausgabesignale übersetzt wird. Für Flashpoint ist die gesuchte Übertragung jene zwischen einem Internet mit Flash und einem Internet post-Flash. Für das System post-Flash programmiert das Flashpoint Projekt einen lokalen Server, der den Flashprogrammen vorgibt, sich nach wie vor in den bekannten Strukturen des Internets zu befinden. Damit wird der Kopierschutz umgangen und Probleme beim Nachladen von Inhalten, die heute nicht mehr am korrekten Ort vorliegen, können gelöst werden, indem Entwickler:innen die entsprechenden Dateien neu einpflegen. Clemens Mierau beschreibt die Praktik der

---

38 Fischer, Peter/Hofer, Peter: Lexikon der Informatik, Berlin, Heidelberg: Springer 2011, S. 291.

39 Exemplarisch für diesen Aufwand steht das Rekonstruktionsprojekt des Flash-Interpreters Ruffle, an dem Entwickler:innen bereits seit 2017, verstärkt seit 2020, arbeiten. Vgl. <https://ruffle.rs>.

40 Seirade: »Flash Games: You're saving them wrong«, Medium, <https://medium.com/bluemaximas-flashpoint/flash-games-youre-saving-them-wrong-57282d03eccc> vom 07.10.2020.

Emulation als »Reanimation«: Emulatoren »reanimieren in einem neuen Umfeld, statt technisch zu restaurieren« und stellen »aus Sicht des Nutzers die erneute Ermöglichung einer Interaktion«<sup>41</sup> dar. Emulation arbeitet entlang eines pragmatischen Leitkriteriums. »[D]oing what you did before in a different environment« verlangt nicht, eine Maschine auf einem neuen System abzubilden, sondern nur ausgewählte Teile, die für gewünschte Funktionalitäten notwendig sind. »Der Emulator fragmentiert den Maschinenkomplex durch Analyse. Emuliert wird nur, was emuliert werden muss, um eine Software hinreichend steuern zu können. [...] Emulation ist Interpretation durch Betonung und Auslassung.«<sup>42</sup>

## Interpretation des Interpreters

Das Archivprojekt von Latimore baut auf Selektionen auf, die für die Emulation getroffen werden müssen. Diese Selektionen stellen eine Diskursivierung des zuvor unsichtbar prozessierten Flash-Interpreters dar: das, was vor 2021 die Möglichkeiten der Wiederholbarkeit von SWF-Dateien darstellte, muss nun in bewusste Entscheidungen umgewandelt werden. Dieses Wissen bildet den Rahmen, in dem das archivierende Ereignis zum archivierten wird und der Flashpoint einen spezifischen Teil des Flasharchivs ausstellen lässt.

Eine dieser Entscheidungen ist die der Beschränkung des Archivs auf visuelle Oberflächen. Flash war über die Bereitstellung von Unterhaltungsmedien hinaus in verschiedene Infrastrukturen des Internets eingebunden. So bauten etwa Youtube und hulu ihre Streamingangebote um die Plattform herum auf. Darüber hinaus fand Flash auch in öffentlichen Infrastrukturen wie in Steuerbehörden Einsatz.<sup>43</sup> Offensichtlich wurden manche unsichtbaren Flash-Infrastrukturen erst am Stichtag der Abschaltung im Januar 2021: So kam es etwa zu langen Ausfällen des Bahnbetriebs in der chinesischen Stadt Dalian, in welcher zur Weichenstellung ein Programm auf Flashbasis in den Normalbetrieb

41 Mierau, Caspar Clemens: »There is no Hardware«. Reanimation durch Emulation«, in: Ulrike Hanstein/Anika Höppner/Jana Mangold (Hg.), *Re-Animationen*, Köln: Böhlau Verlag 2012, S. 311–328, hier S. 314f.

42 Ebd., S. 322f.

43 Vgl. South African Revenue Service: »SARS addresses Adobe termination of Flash Player«, <https://www.sars.gov.za/media-release/sars-addresses-adobe-termination-of-flash-player/> vom 18.01.2021.

eingesunken war.<sup>44</sup> Solche Aspekte des Interpretieren werden von der Interpretation im Flashpoint Archiv nicht beachtet. Eine weitere Selektion des Archivs ist der Fokus auf das kompilierte SWF-Format. Nicht selektiert werden etwa die Formate der Flash Authoring-Software, da diese nicht für die Zirkulation bestimmt waren. Weitere Selektionen betreffen technische Aspekte der Nicht-Realisierbarkeit: Spiele mit Mehrspielerfunktionalität sind beispielsweise für Flashpoint nicht archivierbar, da diese auf die dauerhafte Anbindung an einen Server angewiesen wären. Sie werden folglich als »Not Accepted Curations« deklariert.<sup>45</sup> Ebenso bergen jene Flashinhalte, die ab der zweiten Hälfte der oer Jahre innerhalb sozialer Netzwerke wie *Facebook* entstehen, Probleme für die Archivierung. Spiele wie etwa das bekannte *FarmVille* wurden aufwändig vor Eingriffen geschützt, was der Zentralisierung von Inhalten im Internet Vorschub leistete. Als niedrigschwelliges Projekt einer selbstorganisierten Internetcommunity sind Flashpoint hier Grenzen gesetzt – die Selektion archivierbarer Objekte erfolgt ausgehend von den Möglichkeiten der Internetcommunity selbst, ihren endlichen zeitlichen und monetären Mitteln.

Diese Selektionen stellen die Wiederholbarkeit von Inhalten in der Gegenwart sicher. Eine historisierende These zu Flash, die sich aus diesen Selektionen ableitet, könnte etwa folgendermaßen lauten: Flash war eine Entwicklungsplattform für interaktive Webinhalte, die über das zugehörige Plug-In verteilt wurden und durch einen niedrigschwelligen Zugang zur Ausgestaltung des Internets eine spezifische Ästhetik von Unterhaltungsmedien hervorbrachte. Diese Interpretation bildet in Verbindung mit Techniken der Emulation die Grundlage der Arbeit des Flashpoint Archivs. Die Geschichte der Plattform wird auf diese Weise in die Dimensionen eines Archivs mit begrenzten Mitteln und Interessen gebracht. Die Plattform in all ihrer Breite wird damit verfehlt, denn deren Archiv reicht über die Geschichte kreativer Communities hinaus und spielt sich in der Dimension vernetzter Maschinen ab.<sup>46</sup>

44 Vgl. Sun, Yue/Cohen, David: »Thrills, suspense, Flash updates: Train tech support goes viral«, TechNode, <http://technode.com/2021/01/19/thrills-suspense-flash-updates-dalian-railway-tech-support-goes-viral/> vom 19.01.2021.

45 »Not Accepted Curations – Flashpoint Database«, [https://bluemaxima.org/flashpoint/datahub/Not\\_Accepted\\_Curations](https://bluemaxima.org/flashpoint/datahub/Not_Accepted_Curations).

46 Im Rahmen von Flash wurde beispielsweise das »Real Time Messaging Protocol« entwickelt, das bis heute im Bereich der Videostreams zum Einsatz kommt und aufgrund seiner niedrigen Latenzzeit insbesondere für die Kommunikation von Geräten des »Internet of Things« vorteilhaft ist.

## Fazit: Unzugänglichkeiten des Archivs

Kann nach dieser Untersuchung eines Internet-Archivprojekts mit Wolfgang Ernst von einem ephemeren Drama des digitalen Gedächtnisses gesprochen werden? Das Ereignis des Verlusts einer ganzen Plattform scheint alle Voraussetzungen dafür zu bieten. Nach eingehender Betrachtung des Flashpoint Archivs fallen jedoch die konventionellen Muster des Archivierens auf, denen dieses digitale Gedächtnis folgt. Das Kuratieren von großen Mengen an Material findet in einem zuvor definierten Rahmen, einer Positivitätsform, statt, die sich von unzugänglichem Material abhebt. Cornelia Vismann beschreibt das Archiv als »konstitutiv unzugänglich« und meint damit die im Archiv herrschenden Ordnungen der Registratur. Diese bleiben im Verborgenen, entspringen den Sachzwängen der Verräumlichung und ermöglichen »die symbolische Ordnung des Zuganges mit dem fensterlosen Schattenreich des Archivs [zu verbinden]«. <sup>47</sup> Flashpoints Selektionen zur Emulation einer bestimmten Art von Flashinhalten stellen eine solche »symbolische Ordnung des Zuganges« dar. Sie werden mit zunehmendem Umfang des Projekts ausgeweitet, indem Archivalien detailliert typisiert werden. <sup>48</sup> Dieser Zugang ist einer von vielen, die denkbar wären. Flashpoint emuliert einen spezifischen Teil des historischen Internets, der nötig ist, um Flashinhalte weiterhin abspielen zu können. Bewahrt wird somit weniger ein technisches als ein diskursives Phänomen, ein historischer Ausschnitt, der für die Produktivität einer bestimmten Aufteilung von Hard- und Software verantwortlich war. Der Zeitpfeil der Softwaretechnik lässt sich zu diesem Zweck in pragmatische Kriterien der Emulation auflösen.

Dennoch lässt sich entlang des Archivprojekts beobachten, dass für ein digitales Archiv die konstitutive Unzugänglichkeit in mehrere Bereiche aufgeteilt wird, die miteinander verschränkt sind. Die Bedingungen einer ausgestellten Ästhetik sind dem Archiv sowohl in ihrer diskursiven wie in ihrer nicht-diskursiven Dimension zur Zeit ihrer Wirksamkeit unverfügbar. Derrida weist darauf hin, dass zwar mit analytischer Arbeit rekonstruiert werden kann, welche materiellen Zwänge zu einer bestimmten Zeit das Sagbare einer Kultur archivarisches bestimmt haben, das Verlangen nach dem Archiv selbst, das Der-

47 Vismann, Cornelia: »Was weiß der Staat noch?«, in: Ziemann, Grundlagentexte der Medienkultur: Ein Reader (2019), S. 83–85, hier S. 83.

48 Vgl. »Tags – Flashpoint Database«, <https://bluemaxima.org/flashpoint/datahub/Tags>.

rida als Eindruck (impression) bezeichnet, aber stets unzugänglich bleibt.<sup>49</sup> Aus Flashpoint geht durchaus hervor, welche Wertzuschreibungen, Semantiken und Diskurse zu einer bestimmten Zeit durch Flash ermöglicht wurden. Eine vergangene Ästhetik kann mit Techniken der Emulation problemlos ausgestellt und zugänglich gemacht werden. Der Eindruck des lebendigen Archivs und der Subjekte, die es formt, bleibt jedoch unwiederbringlich und liegt immer nur nachträglich ausgestellt vor. Dasselbe gilt auch für nicht-diskursive Aktionen des Flash-Interpreten, welcher innerhalb einer begrenzten Umgebung emuliert wird. Viele Prozesse des Interpretieren gehen ins Leere und das Operieren zur Zeit der nativen Einbettung des Plug-Ins sowie dessen *Eindruck im digitalen Raum* bleiben unverfügbar.

Unter Bedingungen digitaler Prozessierung wäre es prinzipiell denkbar, Hardware virtuell zu verdoppeln und das technische Archiv von dem diskursiven Archiv der Flashinhalte scharf zu trennen. Die Vision eines absoluten Archivs des medientechnischen Apriori scheitert nicht an der Unmöglichkeit der Archivierung »realer Maschinen«<sup>50</sup>, sondern an dem zeitlichen Aufwand einer sinnlosen Aufgabe reiner Wiederholung. Entlang des Archivprojekts Flashpoint wird deutlich, dass ein sinnvolles Kriterium der Auswahl nötig ist, um Teile des unzugänglichen, von Maschinen prozessierten Codes bewusst zu machen. Es ist ein Hinweis darauf, dass diskursives und technisches Archiv ineinander verschränkt vorliegen. Die Logik kollektiver Arbeit am digitalen Archiv sollte daher die Methodologie einer Geschichtsschreibung des Webs informieren.<sup>51</sup> Eine Beschreibung des Gedächtnisses unter digitalen Bedingungen muss von einer Spurensuche der Überlagerung unterschiedlicher Unzugänglichkeiten ausgehen.

## Literaturverzeichnis

- Ankerson, Megan Sapnar: »Writing web histories with an eye on the analog past«, in: *New Media & Society* 14/3 (2012), S. 384–400.  
 Berlant, Lauren Gail/Edelman, Lee: *Sex, or the unbearable*, Theory Q, Durham: Duke University Press 2014.

49 Vgl. J. Derrida: »Dem Archiv verschrieben«, S. 57.

50 W. Hagen: »Der Stil der Sourcen«, S. 34.

51 Vgl. M. Ankerson: »Writing web histories with an eye on the analog past«, S. 397f.

- Berners-Lee, Tim/Fielding, Roy T./Nielsen, Henrik: »Hypertext Transfer Protocol – HTTP/1.0«, Request for Comments RFC 1945, Internet Engineering Task Force, <https://datatracker.ietf.org/doc/rfc1945> von Mai 1996.
- Copeland, B. Jack/Shagrir, Oron: »Turing versus Gödel on Computability and the Mind«, in: Dies./Carl J. Posy (Hg.), *Computability*, The MIT Press 2013.
- Chun, Wendy Hui Kyong/Keenan, Thomas (Hg.): *New media, old media: a history and theory reader*, New York: Routledge 2006.
- Derrida, Jacques: »Dem Archiv verschrieben«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel/Aleida Assmann (Hg.), *Archivologie: Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Kaleidogramme Band 30, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 29–60.
- Ernst, Wolfgang: »Dis/continuities: Does the Archive Become Metaphorical in Multi-Media Space?«, in: Chun/Keenan, *New media, old media: a history and theory reader*. London: Routledge 2006, S. 105–124.
- Fischer, Peter/Hofer, Peter: *Lexikon der Informatik*, Berlin, Heidelberg: Springer<sup>15</sup> 2011.
- Galloway, Alexander R.: »Protocol vs. Institutionalization«, in: Chun/Keenan, *New media, old media: a history and theory reader*, S. 187–198.
- Gehl, Robert W.: *Reverse Engineering Social Media: Software, Culture, and Political Economy*, in *New Media Capitalism*, Temple University Press 2014.
- Gehring, Petra: »Archivprobleme«, in: Lepper/Raulff, *Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben* (2016), S. 17–20.
- Hagen, Wolfgang: »Der Stil der Sourcen. Anmerkungen zur Theorie und Geschichte der Programmiersprachen«, in: Martin Warnke/Wolfgang Coy/Georg Christoph Tholen (Hg.), *HyperKult. 1: Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1997, S. 33–68.
- Haigh, Thomas/Ceruzzi, Paul E.: *A new history of modern computing, History of computing*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2021.
- Hayles, N. Katherine: »Deeper into the Machine: The Future of Electronic Literature«, in: *Culture Machine 5: The E-Issue* (2003), <https://culturemachine.net/the-e-issue/deeper-into-the-machine/>
- Hiller, Moritz: *Maschinenphilologie*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2024.
- Jenkins, Henry: *Confronting the challenges of participatory culture: media education for the 21st century*, Cambridge, MA: The MIT Press 2009.
- Juul, Jesper: *A Casual Revolution: Reinventing Video Games and Their Players*, Cambridge, MA: MIT Press 2012.
- Kittler, Friedrich A.: *Draculas Vermächtnis: technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993.

- Kittler, Friedrich A.: »Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine«, in: Kittler, Draculas Vermächtnis: technische Schriften (1993), S. 58–80.
- Kittler, Friedrich A.: »Es gibt keine Software«, in: Kittler, Draculas Vermächtnis: technische Schriften (1993), S. 225–242.
- Latimore, Ben: »Adobe Flash's Gaming Legacy – Thousands upon Thousands of Titles – and My Efforts To Save It«, Medium, <https://medium.com/@bluemaximax011/adobe-flashes-gaming-legacy-thousands-upon-thousands-of-titles-and-my-efforts-to-save-it-58c14811558a> vom 30.07.2018.
- Lepper, Marcel/Raulff, Ulrich (Hg.): Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016.
- Lepper, Marcel/Raulff, Ulrich (Hg.): »Idee des Archivs«, in: Dies., Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven (2016), S. 1–8.
- Mierau, Caspar Clemens: »There is no Hardware«. Reanimation durch Emulation«, in: Ulrike Hanstein/Anika Höppner/Jana Mangold (Hg.), Re-Animationen, Köln: Böhlau Verlag, S. 311–328.
- Paulus, Jörg: »Archiv. Zur Einführung«, in: Ziemann, Grundlagentexte der Medienkultur: Ein Reader (2019), S. 79–82.
- Rieger, Stefan/Schäfer, Armin/Tuschling, Anna (Hg.): Virtuelle Lebenswelten: Körper – Räume – Affekte, Boston: De Gruyter 2020.
- Salter, Anastasia/Murray, John: Flash: building the interactive web, Platform studies, Cambridge, MA: The MIT Press 2014.
- Seirade: »Flash Games: You're saving them wrong«, Medium, <https://medium.com/bluemaximas-flashpoint/flash-games-youre-saving-them-wrong-57282d03eccc> vom 07.10.2020.
- Sun, Yue und David Cohen: »Thrills, suspense, Flash updates: Train tech support goes viral«, TechNode, <http://technode.com/2021/01/19/thrills-suspense-flash-updates-dalian-railway-tech-support-goes-viral/> vom 19.01.2021.
- Vismann, Cornelia: »Was weiß der Staat noch?«, in: Ziemann, Grundlagentexte der Medienkultur: Ein Reader (2019), S. 83–85.
- Woolley, Benjamin: Die Wirklichkeit der virtuellen Welten, Basel: Springer 2014.
- Ziemann, Andreas (Hg.): Grundlagentexte der Medienkultur: Ein Reader, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2019.

# After Us There'll Be a Horizon

## Framing und Leaking als subversive Bildstrategien am Beispiel von ZouZou Group

---

Lisa Deml

Abb. 1: ZouZou Group, Videostill aus – door open –, 2014–2019.

Courtesy of the artists.



Auf dem linken von drei nebeneinander platzierten Bildschirmen zeigt ein enger Bildausschnitt ein paar nackter Füße, die rastlos Kreise ziehen. Der Boden ist weiß gefliest und beschattet von einem Baum, der diese Schritte in einer Gegenaufnahme gelegentlich überblendet. Die Kamera ist entweder stur nach unten oder nach oben gerichtet, aber nie gen Horizont, sodass sie keine Rückschlüsse auf die räumliche Umgebung zulässt. Die Szene evoziert ein Gefühl von desorientierender Beengtheit, deren Grenzen unermüdlich abgeschritten werden. In starkem Kontrast dazu zeigt der mittlere Bildschirm einen stillen Ausblick durch ein Fenster auf grüne Baumwipfel und Hausdächer

unter blauem Himmel. Beide Bilder werden unterbrochen, als eine weibliche Stimme mit arabischem Akzent nüchtern bemerkt: »It is really very hard to see.«

Die Herausforderungen und Hindernisse, die Un/Sichtbarkeiten bedingen und begrenzen, bestimmen Inhalt und Form von *– door open –* (2014–2019),<sup>1</sup> eine 3-Kanal-Videoinstallation der ZouZou Group. Das Kollektiv besteht aus zwei anonymen Künstlerinnen, die in England beziehungsweise Syrien leben und nur unter ihren gewählten Pseudonymen Claire und Amal auftreten. Zwischen 2014 und 2019 haben sie Foto- und Videomaterial miteinander über verschiedene digitale Netzwerke und Onlineplattformen ausgetauscht. Während auf dem linken Bildschirm Handyaufnahmen aus Damaskus zu sehen sind, versammelt der mittlere Bildschirm Videoclips, die in Russland, England, Schweden, Portugal, China, Griechenland und Deutschland gedreht wurden – Länder, die den Verlauf der syrischen Aufstände und des Bürgerkriegs sowie der damit einhergehenden Migrationsbewegungen seit 2011 geprägt haben. Diese beiden Bildkanäle sprechen mit- und zueinander in einer Art Call and Response zwischen zwei weiblichen Stimmen, die für die syrische und die britische Künstlerin stehen. Ihr audiovisueller Dialog wird durch Zwischentitel strukturiert, die auf dem rechten Bildschirm über einer geoopten Aufnahme aus einem Flugzeugfenster eingeblendet werden, die ein weißes Boot auf dem Ozean zeigt. Das Gespräch greift ihre fortlaufenden Online-Nachrichten und Videoanrufe auf und kontextualisiert und kommentiert so die Bildaufnahmen, die sie miteinander als Freundinnen und Kollaborateurinnen geteilt haben. Gemeinsam listen sie elf »impediments« auf, also Herausforderungen oder Hindernisse, denen sie in ihrer Zusammenarbeit begegnet sind, darunter »Virtual & Physical Obstacles«, »Mobility/Immobility«, »Bitesize Communication«, »Fear of the Other« und »Fear of the Self«. Anstatt jedoch zu versuchen, diese zu überwinden oder zu umgehen, integriert ZouZou Group sie in einer Weise, dass sie die visuelle Sprache, Struktur und Substanz ihres Kunstwerks bestimmen. Dies bedeutet keinesfalls, dass sich die Künstlerinnen den Zwängen beugen würden, mit denen sie in ihrer Zusammenarbeit konfrontiert sind; vielmehr betrachten sie ihre kollaborative Bildproduktion als einen Akt des Widerstands, der sich sowohl gegen den gewaltsamen Ausnahmezustand in Syri-

---

1 ZouZou Group, *– door open –*, 2014–2019, 25-minütige Videoinstallation, erstmalig gezeigt in der Ikon Gallery, Birmingham, UK, 04.12.2019–23.02.2020, produziert mit der Unterstützung von Art Fund, Arts Council England, British Council und Ikon Gallery.

en als auch gegen dessen Darstellung in der westlichen Medienberichterstattung richtet. Der subversive Impuls von *–door open–* spiegelt sich auch in der Diskussion um den Titel der Videoinstallation wider, wie Claire im Gespräch mit mir erläutert:

*I remembered that right at the beginning of our working together, Amal said that what she really wanted to do is to show the ways in which people are still being creative and positive despite the conditions they were living under in Syria. I realised that, for her, the fact that Google Translate would turn ›impediments‹ into ›problems‹ meant that the structure of the film was not about the impediments to making the film, but actually that it was positioning Syrians as having problems and, thus, as victims. And that was exactly the opposite of what she had wanted to do. [...] So, although from my perspective, I still think that ›Eleven Impediments‹ needs to be the title, actually, from a Syrian perspective, it doesn't.<sup>2</sup>*

## Cruel Images

Die Produktion und Distribution von Bildern in Syrien wird strikt kontrolliert und ist politisch aufgeladen. Fotografieren und Filmen wurde bereits von Hafez al-Assad streng reguliert und unter dem Regime seines Sohnes Bashar al-Assad noch verschärft und kann bis heute mit Inhaftierung, Folter und Tod bestraft werden. Bei den Aufständen und den zunehmend militarisierten Auseinandersetzungen seit 2011 haben jedoch sowohl staatliche als auch nicht-staatliche Akteure den Kampf mit und durch das Bild geführt, sodass ein Format der Konfliktkommunikation entstanden ist, in dem Sichtbarkeit und Gewalt eng miteinander verflochten sind. Wie Donatella della Ratta feststellt, sei »the act of filming [...] so inherently connected to Syria's post-2011 everyday life that the camera has been turned into a device to perform violence, and the quintessential tool to resist it.«<sup>3</sup> Diese Wechselbeziehungen zwischen der Repräsentation und der Reproduktion von Gewalt betont auch Ariella Aïsha Azoulay, wenn sie schreibt, »picturing atrocity is an integral part of the activity

2 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

3 Della Ratta, Donatella: *Shooting a Revolution: Visual Media and Warfare in Syria*, London: Pluto Press 2018, S. 2.

that produces atrocity [...] and of the conditions that enable its appearance, its very being.«<sup>4</sup>

Bilder von Leid und Zerstörung prägen die überwältigende Mehrheit der Aufnahmen, die im Kontext der Aufstände und des Bürgerkriegs in Syrien seit 2011 produziert und zirkuliert wurden. Unschärfe, hektische, niedrig aufgelöste und eng fokussierte Fotos und Videos wurden von globalen Mediennetzwerken mit Unmittelbarkeit und Authentizität assoziiert, woraus eine Ästhetik der »cruel images«<sup>5</sup> hervorging, die einen endlosen Nachschub an gewaltvollen Bildern produzierte und Prozesse der Anonymisierung und Banalisierung von Gewalt vorantrieb. »Cruel images«, so Oraib Toukan, »represent a degraded subject, become materially degraded with time and travel, and degrade a subject further by virtue of being seen.«<sup>6</sup> Dies erinnert an Hito Steyerls Begriff der »poor images«, die ebenso von geringer Bildqualität sind und deren Materialität von niedriger Auflösung, Formatänderungen und Glitches charakterisiert ist.<sup>7</sup> Im Gegensatz zu Steyerls »poor images« berücksichtigen Toukans »cruel images« jedoch die Wechselbeziehungen zwischen der Repräsentation und der Reproduktion von Gewalt durch die zunehmende Zirkulation und Distribution von gewaltvollen Bildern in digitalen Netzwerken und Onlineplattformen. So mag mittlerweile jedes neue Bild aus Syrien als »something-like«, though not quite, but rather »similar-to« the last addition to an inventory« erscheinen, wie Toukan bemerkt.<sup>8</sup> Mehr als ein Jahrzehnt nach dem Ausbruch des Konflikts sind wir mit der paradoxen Situation konfrontiert, dass mit der scheinbaren Überrepräsentation des syrischen Subjekts auch dessen Unsichtbarmachung einhergeht.

Um dieses Paradoxon zu erklären, ließe sich Susan Sontags These anführen, dass zu viele Bilder des Leids und der Zerstörung zu einer Lähmung und Betäubung der Betrachter:innen führen.<sup>9</sup> Sontag befürchtet, dass die

4 Azoulay, Ariella Aïsha: »The Execution Portrait«, in: Geoffrey Batchen (Hg.), *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, London: Reaktion Books 2014, S. 249–260, hier S. 249.

5 Toukan, Oraib: »Cruel Images«, *e-flux Journal* 96 (2019), <https://www.e-flux.com/journal/96/245037/cruel-images/>

6 Ebd.

7 Steyerl, Hito: »In Defense of the Poor Image«, *e-flux Journal* 10 (2009), <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

8 Toukan, Oraib: »Toward a More Navigable Field«, in: *e-flux Journal* 101 (2019), <https://www.e-flux.com/journal/101/272916/toward-a-more-navigable-field/>

9 Vgl. Sontag, Susan: *On Photography*, London: Penguin Books 2008, S. 20.

schmerzhaftes Konfrontation mit Bildern von Gewalt und Konflikt zur Verdrängung eben dieser führt und sich die meisten Betrachter:innen daraufhin abwenden: »We can't imagine how dreadful, how terrifying war is; and how normal it becomes. Can't understand, can't imagine.«<sup>10</sup> Die Betrachtung scheint dem affektiven Gehalt gewaltvoller Bilder ausgeliefert zu sein, wie sie feststellt: »The account of war's cruelties is fashioned as an assault on the sensibility of the viewer.«<sup>11</sup> Dies mündet unweigerlich in Apathie oder Gleichgültigkeit, so argumentiert sie, denn fotografische Bilder könnten ihre Betrachter:innen zwar zeitweilig berühren und erschüttern, aber würden keine erkenntnisbringende Interpretation zulassen. Für Sontag besteht somit eine unüberbrückbare Kluft zwischen Affekt und Erkenntnis, die letztendlich in eine theoretische Sackgasse und in ein weiteres unausweichliches Paradoxon führt: die Fortführung von und Beteiligung an Gewalt durch den Blick einerseits, und der Ausdruck von Solidarität und Sorge durch eben diesen andererseits.

Abb. 2: ZouZou Group, *Videostill aus – door open –, 2014–2019*.  
*Courtesy of the artists.*



10 Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin Books 2019, S. 111.

11 Ebd., S. 38.

Tatsächlich ist der affektive Gehalt von Bildern von Leid und Zerstörung ein integraler Bestandteil der Interpretation derselben; dabei sind aber nicht nur die Affekte der Betrachter:innen von Bedeutung, sondern ebenso die der Bildproduzent:innen. Die bildliche Dokumentation von Gewalt und Konflikt ist motiviert von Hoffnung, Sehnsucht, Wut, Angst und Schmerz sowie geprägt vom Mut und der Anstrengung, die damit einhergehenden Herausforderungen und teilweise lebensbedrohlichen Hindernisse zu überwinden. Körperliche Verwundbarkeit, prekäre Lebensverhältnisse und subjektive Erfahrungen von Gewalt schreiben sich in die Bildproduktion ein, werden aber meist außer Acht gelassen, wenn sich der medialisierte Blick auf geopolitische Akteure und digitale Schauplätze des Konflikts fokussiert. Vor diesem Hintergrund wirft Judith Butler die Frage auf, »what allows a life to become visible in its precariousness and its need for shelter, and what is it that keeps us from seeing or understanding certain lives in this way?«<sup>12</sup> Für Butler beginnt eine Kritik der Gewalt mit der Frage der Darstellbarkeit von Leben »an sich«, die keine allgemeingültige menschliche Qualität heraufbeschwört, sondern eine sorgfältige Betrachtung differenter und differenzieller Wahrnehmungsmuster und Repräsentationsregime verlangt – und ihrer Auswirkungen auf Körperpolitik und Lebenswelten. Wahrnehmung und Repräsentation sind in diesem Sinne nicht nur symbolische, sondern auch normative Akte, die ein Blickfeld konstituieren, Zugehörigkeitsgefüge konfigurieren und strukturelle Un/Sichtbarkeiten produzieren.

Inwiefern die transnationale und kollaborative Bildproduktion von Zou-Zou Group eben dieses Blickfeld durchdringt, Zugehörigkeitsgefüge rekonfiguriert und damit strukturelle Un/Sichtbarkeiten verschiebt, und, im weiteren Sinne, meine Forschungsarbeit darin involviert ist, werde ich im Folgenden untersuchen. So möchte ich auch die Fehlbarkeit und Beschränkung meiner eigenen Untersuchungen transparent machen und für eine Reflexion über die Politiken der Zusammenarbeit öffnen.

## Framing

Entgrenzte Gewalt, für die der syrische Bürgerkrieg ein besonders anschauliches Beispiel ist, verschiebt die Parameter von Un/Sichtbarkeit. Sie erfordert eine Bildsprache, die über das binäre Opfer-Täter-Narrativ hinausgeht und

---

12 Butler, Judith: *Frames of War: When is Life Grievable?*, London: Verso 2016, S. 51.

Formen alltäglicher, struktureller und vernetzter Gewalt vermittelt – ohne diese zu reproduzieren. Butler weist darauf hin, dass Kameras und ihre Bilder Bestandteil einer erweiterten Materialität der Kriegsführung seien, die die gesamte soziale Sphäre umfasse, in der ein Bild gezeigt, gesehen, zirkuliert, publiziert, zensiert und diskutiert werde. In ihrer Analyse der Wahrnehmungsmuster und Deutungsrahmen von Krieg und Konflikt in der Medienberichterstattung befasst sie sich mit der Funktion des Rasters, beziehungsweise von Frames,<sup>13</sup> »that will bring the human into view in its frailty and precariousness, that will allow us to react with outrage when lives are degraded or eviscerated without regard for their value as lives.« Darüber hinaus gebe es aber auch solche Frames »that foreclose responsiveness, where this activity of foreclosure is effectively and repeatedly performed by the frame itself«.<sup>14</sup> So geht den im Bild dargestellten Ereignissen und Handlungen eine aktive, wenn auch unbemerkte Einschränkung des Blickfelds voraus, der Hintergrund dessen, was dargestellt wird oder werden kann. In unserer gegenwärtigen globalen Medienökonomie, so ließe sich Butlers Analyse erweitern, operieren digitale Netzwerke und Onlineplattformen als weitere Instanzen im Prozess des Framings, innerhalb derer Bilder zirkuliert und rezipiert werden, unterschiedliche Öffentlichkeiten angesprochen werden, verschiedene Formen des politischen Handelns ermöglicht und andere wiederum verwehrt werden.

Das Framing richtet sich dabei nicht nur nach innen, indem Bildinhalte selektiv un/sichtbar gemacht werden, sondern auch nach außen, um mittels der Narrative und Netzwerke, in denen Bilder verbreitet werden, spezifische Bildinterpretationen zu befördern. Der Frame fungiert somit nicht nur als Begrenzung eines Bildes, sondern bedingt und strukturiert das Bild und damit auch den Blick selbst. Butler konstatiert deshalb, dass »the way that [images] are shown, the way they are framed, and the words used to describe what is shown, work together to produce an interpretative matrix for what is seen.«<sup>15</sup> Kurzum, so folgert sie, die Darstellung und Wahrnehmung von Krieg eröffnen eine Möglichkeit, der Ausübung von Gewalt implizit zuzustimmen oder sie abzulehnen; zu hinterfragen, wie und welche Gewalt dargestellt wird, und welche Un/Sichtbarkeiten dieses Blickfeld strukturieren.

---

13 Im Folgenden werde ich den Begriff ›Frame‹ in Anlehnung an die englische Originalversion verwenden statt ›Raster‹ aus der deutschen Übersetzung.

14 J. Butler, *Frames of War*, S. 77.

15 Ebd., S. 79.

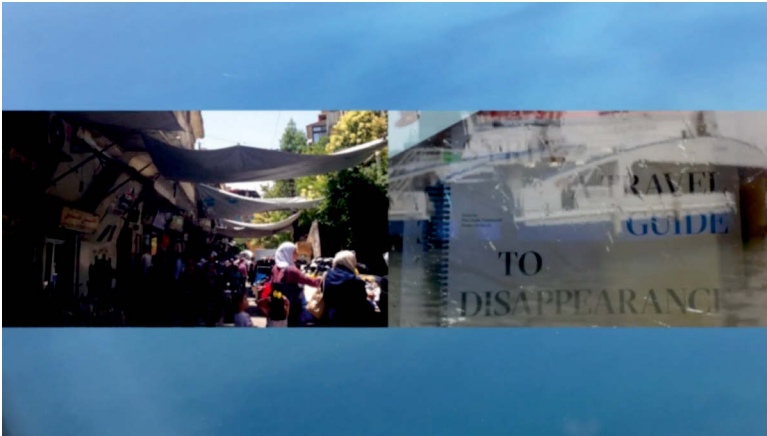
Wenn wir, die wir die Kriege, die unsere Regierungen führen, durch ihre mediale Verbreitung aus der Ferne beobachten und ihnen so implizit zustimmen sollen, unter welchen Bedingungen können wir uns dieser Rekrutierung verweigern? Um sich der Tendenz zu entziehen, dass ihre Bilder durch stereotype Analogien und einen neokolonialen Blick rezipiert werden, verzichtet ZouZou Group auf direkte Abbildungen von Gewalt und Zerstörung in ihrem Kunstwerk. Stattdessen legt – *door open* – die grausamen Bedingungen seiner Entstehung offen, indem es die Auswirkungen des Krieges auf die formalen Prozesse seiner Produktion manifestiert. Die Videoinstallation funktioniert wie »a seismograph, a register of a particular moment in time that, by the very form it takes (or does not take), discloses a state of historical, social, political, cultural, and individual crisis.«<sup>16</sup> So dokumentiert Amal alltägliche Umgebungen und marginale Gesten statt dramatischer Szenen und singulärer Ereignisse, um aufzuzeichnen, wie sich das Lebensumfeld einer syrischen Bürgerin an Gewalt und Konflikt und ihre vielschichtigen Dimensionen der Entbehrung anpasst. Da sie nur filmen kann, während sie vorgibt, auf ihrem Handy zu lesen, oder durch Fenster von sicher abgeschirmten Räumen wie Privatwohnungen oder Autos, wirken die Aufnahmen aus Damaskus verstohlen und zeigen kaum mehr als flüchtige Straßenzüge und Figuren, die an ihrer Kamera vorbeiziehen. Diese engen Bildausschnitte und extremen Nahaufnahmen sowie der Verzicht auf Panoramaansichten und Tiefenschärfe evozieren ein beunruhigendes Gefühl von »neverendingness«. Aufgrund der Abwesenheit des Horizonts in den Bildern aus Damaskus stellt die britische Künstlerin fest: »If you cannot represent the horizon, then you cannot depict the future.«<sup>17</sup>

---

16 Downey, Anthony: »The End of the Sky: When Conflict becomes Collaborative Form«, in: – *door open* –, Ausstellungsbroschüre, Birmingham: Ikon Gallery 2020, S. 2.

17 ZouZou Group, – *door open* –, 02:15-02:45.

Abb. 3: ZouZou Group, *Videostill aus – door open –*, 2014–2019.  
*Courtesy of the artists.*



Bildsprachen, die über das binäre Opfer-Täter-Narrativ hinausgehen und Formen von alltäglicher, struktureller und vernetzter Gewalt vermitteln, erfordern nicht nur alternative Inhalte, sondern setzen auch voraus, etablierte Darstellungen genauer zu betrachten und erprobte Wahrnehmungsmuster zu sensibilisieren. Im Gegensatz zu »cruel images« versucht – *door open* – nicht, Gewalt und Zerstörung darzustellen, sondern deren Auswirkungen auf Körperpolitik und Lebenswelten sichtbar zu machen, die in den Frame eingeschrieben sind. Dies geschieht, so meine Argumentation, indem ZouZou Group die dem Bild zugrundeliegenden Produktionsbedingungen und narrativen Strategien fokussieren und die Spuren der Gewalt im Akt des Sehens offenlegen. Was Trinh T. Minh-ha als »framing the frame« bezeichnet, beschreibt eine reflexive Überlagerung des Blickfelds, »to interpret the interpretation that has been imposed on us, developing our analysis into a social critique of regulatory and censorious power.«<sup>18</sup> So zeugt – *door open* – nicht nur davon, wie Frames von Gewalt und Konflikt die Bildproduktion bedingen und begrenzen, sondern auch wie eine radikale Praxis des Framings als subversive Bildstrategie inmitten von Gewalt und Konflikt eingesetzt werden kann. In diesem Sinn integriert und appropriiert ZouZou Group die Operationen des Frames – und eröffnet so verschiedene Leaks, wie ich im Folgenden erläutere,

18 Trinh T. Minh-ha zitiert in J. Butler: *Frames of War*, S. 72.

die nicht nur im technopolitischen Sinn, sondern auch durch affektive und materielle Querverbindungen das Blickfeld durchdringen und strukturelle Un/Sichtbarkeiten verschieben.

## Leaking

Die Bilder von ZouZou Group sind in der Tat »Bilder trotz allem«,<sup>19</sup> »images that have been shot and uploaded in spite of the danger and against all the odds.«<sup>20</sup> Technologien ermöglichten die Entstehung von – *door open* –, beschränkten aber auch die endgültige Form, die die Videoinstallation annehmen konnte. Amal muss über einen Proxy auf das Internet zugreifen, um mit Claire zu kommunizieren und Bilder auszutauschen. Anonymität ist eine Grundbedingung für die Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen, die nicht nur die Geheimhaltung ihrer Namen betrifft, sondern auch ihre Bildmaterialien, eine sorgfältig zusammengestellte Auswahl von Fotos und Videos, die keine Rückschlüsse auf das persönliche Umfeld der Protagonistinnen zulässt. So schaffen sich ZouZou Group Schlupflöcher in den streng kontrollierten und zunehmend kommerzialisierten digitalen Netzwerken, auf die sie dennoch angewiesen sind, um Daten zu übertragen und miteinander zu teilen. In dieser Hinsicht entspricht ihre radikale Praxis des Leaking zunächst dem technopolitischen Verständnis des Begriffs, der die nicht autorisierte und daher meist anonymisierte Veröffentlichung von sensiblen Informationen bezeichnet, um politische Vorgänge und soziale Missstände zu enthüllen. Als subversive Strategie wird Leaking dazu eingesetzt, autoritäre Machtstrukturen zu unterwandern und ihren Missbrauch öffentlich anzuprangern – im Fall von ZouZou Group betrifft dies nicht nur die entgrenzte Gewalt des syrischen Bürgerkriegs und die Überwachung und Kommerzialisierung von Onlineplattformen, sondern auch die neokolonialen Wahrnehmungsmuster und hegemonialen Repräsentationsregime der globalen Medienökonomie. Doch wie Claire im Gespräch mit mir schildert, hat ihre radikale Praxis des Leaking mehr als nur den Transfer von Daten zum Ziel; ZouZou Group nutzt diese digitalen Schlupflöcher, um Einblicke in ihre jeweiligen Lebensalltage zu gewähren und ihre subjektiven Erfahrungen von gelebter beziehungsweise medialisierter Gewalt zu teilen, die sich der Kontrolle des Regimes von Bashar

19 Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, München 2007.

20 D. Della Ratta: Shooting a Revolution, S. 132.

al-Assad entziehen und den Logiken der westlichen Medienberichterstattung widersetzen.

*And this is what – door open – is based on, how digital images can be transferred, how data is being stored and used on social media and elsewhere. How we can try and have, as it were, real life human voices going across the difficulty of these digital platforms. [...] We need to be very aware of the frictions of data and the frictions between one image and another. And, in this work, the frictions of data are a good metaphor for the frictions of understanding one another.<sup>21</sup>*

Die »impediments«, mit denen ZouZou Group in ihrer kollaborativen Bildproduktion konfrontiert ist, sind demnach nicht nur auf die Regulierung digitaler Infrastrukturen und den gewaltsamen Ausnahmezustand in Syrien zurückzuführen, sondern auch auf zwischenmenschliche Spannungen, künstlerische Unstimmigkeiten und die unweigerlich asymmetrische Machtkonstellation, die ihrer Zusammenarbeit unterliegt. Doch auch wenn ihre Lebenswelten nicht nur in geografischer, sondern auch in körperlicher, politischer, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Hinsicht weit voneinander entfernt sind, so demonstriert ZouZou Group in ihrer Zusammenarbeit eine affektive und imaginative Nähe. Während eine dunkle Rauchwolke über Damaskus herangezoomt wird, greift die Erzählerin mit britischem Akzent das eingangs erwähnte Statement auf: »It is hard to see the fire. It is hard to imagine the destruction.«<sup>22</sup> Dem Panorama der Rauchwolke über Damaskus stellt sie eine 360-Grad-Aufnahme eines Parks außerhalb von St. Petersburg gegenüber; Ansichten von Straßenpassagen durch enge Fensterrahmen der Wohnung der Großmutter der syrischen Künstlerin setzt sie Fensterausblicke auf grüne Bäume in Südengland entgegen; und die Restriktion des Bewegungsraums in Syrien wird im Kontrast zu Aufnahmen von Reisen in Zügen und Flugzeugen umso deutlicher. Es erscheint einfach, diese Bildstrategien als mangelnde Sensibilität und Selbstreflexion abzustrafen; doch bei genauerem Hinsehen sind sie Ausdruck einer feministischen Solidarität und Selbstentlarvung. ZouZou Groups kollaborative Praxis zeugt von dem Mut zu schweigen, um anderen Stimmen Raum zu geben; von der Rigorosität, mit der mediale Stereotype und eigene Vorurteile aufgedeckt werden; von der Geduld, die erforderlich ist, um eine vertrauensvolle und einfühlsame Beziehung aufzubauen und

21 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

22 ZouZou Group, – door open –, 06:40-07:15.

über digitale Netzwerke hinweg und einen gewaltsamen Ausnahmezustand hindurch aufrechtzuerhalten. So manifestiert sich die affektive Dimension ihrer radikalen Praxis des Leakings, mittels derer sie eine Querverbindung zwischen einer Subjektposition, die durch ihr westliches Privileg in den Frame rekrutiert wurde, mit einer Subjektposition, die vom syrischen Regime kriminalisiert und von der globalen Medienökonomie marginalisiert wurde, schafft und so das Blickfeld durchdringt.

Entsprechend ihrer verschiedenen Subjektpositionen setzen ZouZou Group nie eine gemeinsame Gesprächsgrundlage oder gegenseitiges Verständnis als gegeben voraus, sondern verhandeln in ihrer Videoinstallation offen die Fehlbarkeit und Beschränkung ihrer Lebens- und Vorstellungswelten, die differenten und differenziellen Wahrnehmungsmuster und Repräsentationsregime, innerhalb derer ihre Bilder – und damit auch sie selbst als Künstlerinnen – operieren. Um der asymmetrischen Machtkonstellation ihrer Kollaboration entgegenzuwirken, entwerfen sie ein gemeinsames Blickfeld, in dem ihre individuellen Stimmen und Subjektivitäten, ihre unterschiedlichen Perspektiven und Intentionen nebeneinander existieren können, ohne untereinander subsumiert zu werden. So treten beide Künstlerinnen in Erscheinung als, wie sich mit Vivian Sobchack sagen ließe, »unique lived-bodies, each engaged in prospecting the world according to their particular materiality and their particular intentional projects.«<sup>23</sup> Diese Pluralität ist für Sobchack das Grundprinzip für eine »address of the eye«, dessen Akteure niemals kongruent, aber dennoch substanziell miteinander verbunden sind. Durch diese affektive Dimension des Leakings öffnet ZouZou Group das Blickfeld für eine Pluralität von Perspektiven ausgehend von differenten, differenziellen und oft divergierenden Subjektpositionen.

*Amal was uploading photos and videos to Facebook, and I asked her to explain them to me so that I could understand better. But it was difficult to make each other understand what we meant and wanted. She constantly changed focus and I wasn't giving her enough feedback. I just couldn't do it because I only speak English and the power relations were just crazy. What was I going to do if I upset her? How could I deal with that?<sup>24</sup>*

23 Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1991, S. 260–261.

24 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

Wie Claire im Gespräch mit mir beschreibt, hadert sie mit ihrer privilegierten Stellung und hinterfragt kontinuierlich die Position ihrer eigenen Bildproduktion und das Potenzial ihrer visuellen Reaktion. Zu diesem Zweck dokumentiert die britische Künstlerin den Prozess ihrer eigenen Bildbetrachtung: Sie filmt die Videos ihrer syrischen Partnerin, die auf ihrem Laptop spielen oder sich in Zugfenstern spiegeln, und nimmt sich selbst dabei auf, wie sie diese Bilder betrachtet oder in Kohlezeichnungen übersetzt. Immer wieder berichtet sie von einem Schamgefühl, das sie beim Anblick der Bilder aus Syrien überkommt. Zum einen entspringt diese Scham einer Demut gegenüber der Bedeutungsschwere und Dringlichkeit der Aufnahmen aus Damaskus und wiederum der Banalität und Wahllosigkeit ihrer eigenen. Als sich Claire dem Narzissmus dieses Geltungsbedürfnisses bewusst wird, entschließt sie sich dazu, zurückhaltende Bilder zu machen, um das Privileg ihres Lebensalltags offenzulegen und die Aufmerksamkeit auf Amals Bilderzählung zu richten. Zum anderen rührt das Schamgefühl von der Angst her, die tatsächlichen Auswirkungen des Krieges, die in den Bildern aus Syrien aufgezeichnet sind, falsch zu interpretieren oder gar zu übersehen. So gibt Claire beispielsweise zu, nicht bemerkt zu haben, dass die Vordächer über dem Markt aus Zelten gefertigt wurden, die für Geflüchtetenunterkünfte bestimmt waren. So entgeht ihr auch, dass Amal auf diese Weise ein Symptom struktureller Gewalt dokumentierte, die sich nicht in singulären Ereignissen, sondern in alltäglichen Umgebungen und marginalen Gesten manifestiert. Was die britische Künstlerin vor privilegierter Indifferenz und Ignoranz bewahrt (oder sie daran hindert), sind ihre anhaltenden Bemühungen (und auch ihr Scheitern), zuzuhören, zuzusehen, um zu verstehen und sich etwas von dem vorzustellen, was ihre syrische Kollaborateurin angesichts der Desintegration ihrer Lebenswelt empfinden mag; ein Zerfall nicht nur von Gebäuden und Städten, sondern von Werten, Vertrauen und Würde.

Abb. 4: ZouZou Group, Videostill aus *door open* –, 2014–2019.  
 Courtesy of the artists.



Indem ZouZou Group die Operationen des Frames integriert und appropriiert, heben sie die durch das Framing vorgenommene Einschränkung des Blickfelds auf und weichen die Grenzen dessen auf, was dargestellt wird oder werden kann. Judith Butler beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen:

[T]o call the frame into question is to show that the frame never quite contained the scene it was meant to limn, that something was already outside, which made the very sense of the inside possible, recognizable. [...] Something exceeds the frame that troubles our sense of reality; in other words, something occurs that does not conform to our established understanding of things.<sup>25</sup>

So führt *door open* – eine Metaebene der Selbstreflexion ein, die den Blick dafür zu schärft, welche Formen von Gewalt in den Frame eingeschrieben oder davon ausgeschlossen sind, welche Subjektpositionen sichtbar in Erscheinung treten oder scheinbar unsichtbar unter dem geframten Blickfeld verharren.

Der Frame diskreditiert und exkludiert abweichende Darstellungen von Gewalt, verwirft und verweigert alternative Versionen des offiziellen Narrativs; »[a]nd so, when the frame jettisons certain versions of war, it is busily

25 J. Butler: *Frames of War*, S. 9.

making a rubbish heap whose animated debris provides the potential resources for resistance.«<sup>26</sup> Aus diesem »rubbish heap«, also Trümmerhaufen, schöpfen ZouZou Group das Ausgangsmaterial ihrer Videoinstallation – *door open* – und schlagen eine Querverbindung zwischen den durch den Frame etablierten Bildinhalten und -interpretationen und den Trümmern, die davon ausgeschlossen sind. So legen die Künstlerinnen die Porosität des Frames offen, der durch jeden Akt des Ausschlusses ein weiteres Leck generiert, durch das das vom Blickfeld Ausgeschlossene reflexartig wieder eindringen kann. Was Trinh als »framing the frame«<sup>27</sup> zusammenfasst führt also nicht nur zu einer reflexiven Überlagerung, sondern vielmehr zu einer materiellen Ausdehnung des Blickfelds, die auch den Trümmerhaufen und dessen potenzielle Ressourcen für Dissens und Widerstand miteinbezieht. Diesen Exzess abweichender Perspektiven, alternativer Narrative und marginalisierter Subjektpositionen bezeichne ich als die materielle Dimension des Leakings.

Indem ZouZou Group die Operationen des Frames integriert und appropriiert, eröffnet sie verschiedene Leaks, die durch technopolitische, affektive und materielle Querverbindungen das Blickfeld durchdringen, Zugehörigkeitsgefüge rekonfigurieren und strukturelle Un/Sichtbarkeiten verschieben. So bringt ZouZou Groups radikale Praxis des Framings und Leakings eine Form der Bildbetrachtung hervor, in Anlehnung an Christina Sharpe, »toward seeing and reading otherwise; towards reading and seeing something in excess of what is caught in the frame.«<sup>28</sup>

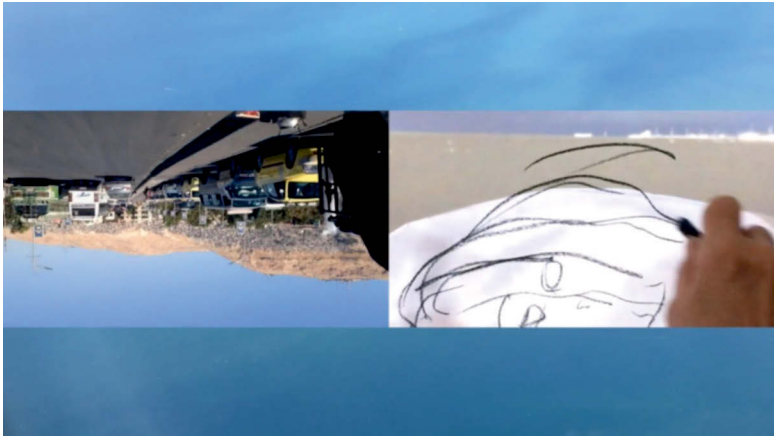
---

26 Ebd., S. xiii.

27 Ebd., S. 72.

28 Sharpe, Christina: *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, NC: Duke University Press 2016, S. 117.

Abb. 5: ZouZou Group, *Videostill aus – door open –, 2014–2019*.  
*Courtesy of the artists.*



## Cruel Intimacies

Die Produktion und Zirkulation von Bildern der Gewalt und des Konflikts verbinden uns über den gesamten Globus hinweg durch alltägliche digitale Interaktionen und schaffen so unsichtbare infrastrukturelle Beziehungen. »Cruel images« sind unserer gegenwärtigen Medienlandschaft immanent: Sie erscheinen auf unseren Smartphones, poppen in der Google-Bildersuche auf, streamen in unseren Feeds. Daniela Agostinho stellt deshalb fest: »The circulation of cruel images has become the very materiality of our digital sensorium, in such a way that we are always embedded in these images and sensorially implicated in the precarity they convey.«<sup>29</sup> Agostinho bezeichnet diese digitalen, affektiven und materiellen Beziehungen mit Gewalt und Konflikt als »cruel intimacies«, die wiederum die Infrastruktur bilden, »through which global spectators see, feel, and respond to the suffering of others.«<sup>30</sup> Hier halt Son-tags Aufruf nach, dem ich mich in diesem Fall anschlieÙe, »[t]o set aside the

29 Agostinho, Daniela: »Cruel Intimacies«, in: Dies./Solveig Gade/Nanna Bonde Thylstrup/Kristin Veel (Hg.), (W)archives: Archival Imaginaries, War, and Contemporary Art, Berlin: Sternberg Press 2021, S. 207–226, hier S. 209.

30 Ebd., S. 211.

sympathy we extend to others beset by war and murderous politics for a reflection on how our privileges are located on the same map as their suffering, and may – in ways we might prefer not to imagine – be linked to their suffering.«<sup>31</sup> Das gemeinsame Blickfeld, das ZouZou Group durch ihre Politik der Zusammenarbeit entwirft, legt einerseits unsere Verstrickung in das digitale Sensorium von Gewalt und Konflikt offen und demonstriert andererseits das Potenzial eben dieser transnationalen Verbundenheit in all ihrer Verletzlichkeit und Prekarität. Vor diesem Hintergrund richtet sich – *door open* – an ein explizit westliches Publikum, das nicht nur einen Anknüpfungspunkt außerhalb des gewaltsamen Ausnahmezustands in Syrien darstellt, sondern auch einen Schutzraum für ihre risikobehaftete Zusammenarbeit bietet:

*Amal said that this work was for a Western audience, not for a Middle Eastern audience. At the time, I wasn't sure why she was saying that. Now, I think she genuinely was saying that the work will make better sense to people who are part of the Western art world and it won't make the same sense for Middle Eastern people. But she may have also been saying that she didn't want it to be shown in the Middle East because she didn't want to be endangered by it. I think it was actually that she was worried, and understandably so. So, I think it's actually safer to think of the work as for a European or North American audience.<sup>32</sup>*

Als Mitglied dieser westlichen Zuschauer:innenschaft kann ich nicht behaupten, eine Position außerhalb des digitalen Sensoriums einzunehmen, das diesen neokolonialen Wahrnehmungsmustern und hegemonialen Repräsentationsregimen zugrunde liegt. Dementsprechend sind meine Recherchen zur Arbeit der ZouZou Group von vielen eben jener »impediments« geprägt, die – *door open* – zugrunde liegen und die es Amal verbieten, im Austausch mit mir in Erscheinung zu treten. Um strikte Anonymität zu wahren, kenne und nenne ich die beiden Künstlerinnen in diesem Artikel nur unter ihren gewählten Pseudonymen. Da jede Verbindung zu mir oder meiner Forschung sie gefährden könnte, konnte ich bisher keinen direkten Kontakt zu Amal aufnehmen. Versuche von Claire, als Vermittlerin zu agieren, meine Fragen an sie weiterzuleiten oder mir ihre Antworten und Reaktionen zu übermitteln, sind bisher erfolglos geblieben. Daher muss ich mich auf Aussagen und Ansichten verlassen, die Claire in einem Gespräch mit mir geäußert hat und aus denen

31 S. Sontag: Regarding the Pain of Others, S. 89–90.

32 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

ich in diesem Beitrag zitiere. Diese Hintergründe verstetigen unweigerlich ein Ungleichgewicht der Sichtbarkeit, der Aufmerksamkeit und damit auch der Autor:innenschaft. Während die Künstlerinnen Strategien der Zusammenarbeit entwickelt haben, die Wahrnehmungsmuster und Repräsentationsregime aufbrechen, ringe ich noch um wissenschaftliche Methoden, die den Frame meiner Forschung durchdringen und Leaks generieren könnten.

Eingebettet in ein digitales Sensorium, das uns über globale Mediennetzwerke und Onlineplattformen mit Konflikten und weit entfernter Gewalt verbindet, sind wir nicht mehr auf jene Form der voyeuristischen Bildbetrachtung festgelegt, die Sontag einst anprangerte. Um die Bedeutung von Bildern und ihrer Verbreitung heute zu verstehen, fordert Paolo Favero, »to pay attention to the context surrounding them and thus to questions of materiality, social relations, community-making, networks, movement and space.«<sup>33</sup> Roger Silverstone spricht angesichts dieser globalen medialen Vernetzung von einer »mediapolis« und prägte den Begriff der »proper distance«, um den mehr oder weniger präzisen Grad an Distanz zu markieren, der in unseren medialen Beziehungen erforderlich ist, um ein Gefühl nicht nur für Reziprozität, sondern auch für Fürsorge und Verantwortung zu schaffen.<sup>34</sup> Ich möchte allerdings keineswegs behaupten, dass digitale Vernetzung an sich auch eine Relation zwischen der gelebten Erfahrung von Gewalt und Konflikt und dem Privileg ihrer distanzierten Beobachtung herstellt – das wäre nur eine weitere Mystifizierung von Machtverhältnissen. Vielmehr argumentiere ich, dass Distanz und Nähe nicht nur physische oder geografische Kategorien darstellen, sondern auch ethische. Den präzisen Grad von »proper distance« auszuhandeln erfordert mehr als digitale Vernetzung; es erfordert die Bereitschaft und Intention, sich in der Nähe eines anderen zu situieren. Trinh beschreibt diese Position als »speaking nearby«: »a speaking that does not objectify, that does not point to an object as if it is distant from the speaking subject or absent from the speaking place. It is a speaking that reflects on itself and can come very close to a subject without seizing or claiming it.«<sup>35</sup> ZouZou Groups radikale Praxis des Framings

---

33 Favero, Paolo: »Learning to look beyond the frame: reflections on the changing meaning of images in the age of digital media practices«, in: *Visual Studies* 29/2 (2014), S. 166–179, hier: S. 167.

34 Silverstone, Roger: *Media and Morality: On the Rise of the Mediapolis*, Cambridge: Polity 2008, S. 47.

35 Chen, Nancy: »Speaking Nearby: A Conversation with Trinh T. Minh-ha«, in: *Visual Anthropology Review* 8/1 (1992), S. 82–91, hier S. 87.

und Leakings eröffnet den Künstlerinnen Subjektpositionen, die sich einander kontinuierlich annähern ohne sich unterzuordnen oder anzueignen. Für Claire ist diese Subjektposition eine bewusste und eindeutige Entscheidung:

*But if you tell me that I can't speak for my friend, then who is ever going to hear her voice? She can't get her voice out. I have to work as a kind of platform through which she can speak, which has to be an honest platform where my own subjectivity and machinations are part of it. It just seems really straightforward to me. [...] The numbers of issues that would prevent us from knowing that Amal even existed are massive. That's how I see it.<sup>36</sup>*

Das Blickfeld kann so als eine ausgedehnte soziale Beziehungsstruktur verstanden werden, die eher wie ein Prozess der affektiven Annäherung denn eine Logik der normativen Ausschlüsse funktioniert. Diese Affektbeziehungen bringen differente und differenzielle Subjektpositionen hervor, situieren sie innerhalb und außerhalb des Blickfelds und produzieren so Un/Sichtbarkeiten. Solchen affektbasierten Bildern schreibt Wendy Kozol das Potenzial zu, den hegemonialen Blick der Medienberichterstattung auf Gewalt und Konflikt zu destabilisieren:

*These images are politically significant, and sometimes quite powerful, not because they speak a better truth or reach out past orientalist narratives, but because affective elements within the images refuse a stable or monolithic reading.<sup>37</sup>*

Diese affektiven Instabilitäten werfen den Blick auf die Betrachter:innen zurück und entlarven so die neokolonialen Wahrnehmungsmuster und hegemonialen Repräsentationsregime, in denen Überrepräsentation und Unsichtbarmachung Hand in Hand gehen. Vielleicht ist es das, worauf Sontag verweist, wenn sie schreibt, dass wir als entfernte Betrachter:innen uns in Bildern von Gewalt und Konflikt selbst wiedererkennen, »that we are those photographers to the extent that we share the norms that provide the frames in which those

36 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

37 Kozol, Wendy: »Witnessing Precarity: Photojournalism, Women's/Human/Rights and the War in Afghanistan«, in: Liam Kennedy/Caitlin Patrick (Hg.), *The Violence of the Image: Photography and International Conflict*, London: Routledge 2014, S. 193–210, hier S. 207.

lives are rendered destitute and abject.«<sup>38</sup> Wenn unsere Wahrnehmungsmuster und Repräsentationsregime die Operationen des Frames anleiten und so die Einschränkung des Blickfelds vorgeben, so haben diese auch das Potenzial, solche Operationen zu unterwandern und den Blick für abweichende Perspektiven, alternative Narrative und marginalisierte Subjektpositionen zu öffnen. Dazu kann eine radikale Praxis des Framings und Leakings eingesetzt werden, wie das Beispiel von ZouZou Group zeigt, um das Blickfeld zu durchdringen, Zugehörigkeitsgefüge zu rekonfigurieren und strukturelle Un/Sichtbarkeiten zu verschieben.

### For the New Birds<sup>39</sup>

Das Blickfeld bedingt und definiert den ethischen Rahmen, in dem uns andere begegnen. Die Wahrnehmung einer anderen Person in diesem Blickfeld ruft ein Bewusstsein für den intentionalen Standpunkt der anderen hervor, das heißt für ihre Fähigkeit, mich zu sehen, mich anzusprechen und uns auszutauschen. ZouZou Groups kollaborative Bildproduktion zeugt von diesem Bewusstsein für den intentionalen Standpunkt der jeweils anderen und dokumentiert ihre anhaltenden Bemühungen und ihr Scheitern, einander zuzuhören und zuzusehen, um ihre differentiellen und differenziellen Wahrnehmungsmuster und Repräsentationsregime zu verstehen und sich etwas von dem vorzustellen, welche Konsequenzen diese auf Körperpolitik und Lebenswelten haben. So kommt Claire zu dem Schluss: »I felt like I pivoted my centre to that place and I started looking around, seeing the world, from there as well as from here.«<sup>40</sup>

Anhand von – *door open* – lässt sich eine kritische Sensibilität für die Operationen des Frames sowie für die durch Leaks generierten Querverbindungen aufzeigen, die uns als Betrachter:innen nicht nur vor Augen führen, was wir sehen, sondern auch, wie wir sehen, was wir sehen. Dies ermöglicht eine ethische Reflexion über Gewalt, indem nicht nur Taten und ihre Auswirkungen dargestellt werden, sondern indem wir uns in denselben Framings situieren,

38 S. Sontag: *Regarding the Pain of Others*, S. 63.

39 Der Titel dieses Beitrags und dieser Untertitel sind einem Gedicht von Mahmoud Darwish entnommen: »Here the Birds' Journey Ends«, in: *New Yorker*, 25. August 2008, <https://www.newyorker.com/magazine/2008/08/25/here-the-birds-journey-ends>.

40 Aus einem Gespräch der Autorin mit Claire, Februar 2022.

die diese Gewalt überhaupt erst ermöglichen. Meine Recherchen für diesen Beitrag und meine Zusammenarbeit mit ZouZou Group haben mich mit meinem eigenen narzisstischen Wunsch konfrontiert, zu sehen, zu wissen und zu verstehen – und mich auf ein instabiles Terrain geführt, das mich auf die Fehlbarkeit meiner Untersuchungen und Beschränkung meines Blickfelds zurückwirft. Wie ich gezeigt habe, erweist sich dieses Blickfeld aber als permeabel und porös, und jeder Versuch des Framings birgt gleichzeitig das Potenzial des Leakings in sich. Der Frame und seine Leaks sind ko-konstitutiv.

## Literaturverzeichnis

- Aaron, Michele: *Spectatorship: The Power of Looking On*, London: Wallflower 2007.
- Abbas, Asma: *Liberalism and Human Suffering: Materialist Reflections on Politics, Ethics, and Aesthetics*, Basingstoke/New York, NY: Palgrave Macmillan 2010.
- Agostinho, Daniela: »Cruel Intimacies«, in: Dies./Solveig Gade/Nanna Bonde Thylstrup/Kristin Veel (Hg.), (W)archives: Archival Imaginaries, War, and Contemporary Art, Berlin: Sternberg Press 2021, S. 207–226.
- Al-Ghazzi, Omar: »Forced to Report«: Affective Proximity and the Perils of Local Reporting on Syria«, in: *Journalism* 24/2 (2023), S. 280–294.
- Azoulay, Ariella Aïsha: »Regime-Made Disaster: On the Possibility of Non-Governmental Viewing«, in: Meg McLagan/Yates McKee (Hg.), *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism*, New York, NY: Zone Books 2012, S. 29–42.
- Azoulay, Ariella Aïsha: »The Execution Portrait«, in: Geoffrey Batchen (Hg.), *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, London: Reaktion Books 2014, S. 249–260.
- Boltanski, Luc: *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Butler, Judith: *Frames of War: When is Life Grievable?*, London: Verso 2016.
- Campbell, David: »The Myth of Compassion Fatigue«, in: Liam Kennedy/Caitlin Patrick (Hg.), *The Violence of the Image: Photography and International Conflict*, London/New York, NY: I. B. Tauris 2014, S. 97–124.
- Camp, Tina M: »Black Visuality and the Practice of Refusal«, in: *Women & Performance: a journal of feminist theory* 29/1 (2019), S. 79–87.

- Chaudhuri, Shohini: »The Alterity of the Image: The Distant Spectator and Films about the Syrian Revolution and War«, in: *Transnational Cinemas* 9 (2018), S. 31–46.
- Chen, Nancy: »Speaking Nearby: A Conversation with Trinh T. Minh-ha«, in: *Visual Anthropology Review* 8/1 (1992), S. 82–91.
- Chouliaraki, Lilie: *The Spectatorship of Suffering*, Los Angeles, CA: Sage Publications 2006.
- Darwish, Mahmoud: »Here the Birds' Journey Ends«, in: *New Yorker*, 25. August 2008, <https://www.newyorker.com/magazine/2008/08/25/here-the-birds-journey-ends>
- Della Ratta, Donatella: *Shooting a Revolution: Visual Media and Warfare in Syria*, London: Pluto Press 2018.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, München 2007.
- Downey, Anthony: »The End of the Sky: When Conflict becomes Collaborative Form«, in: – *door open* –, Ausstellungsbroschüre, Birmingham: Ikon Gallery 2020.
- El-Hibri, Hatim: »The Cultural Logic of Visibility in the Arab Uprisings«, in: *International Journal of Communication* 8 (2014), S. 835–852.
- Favero, Paolo: »Learning to look beyond the frame: reflections on the changing meaning of images in the age of digital media practices«, in: *Visual Studies* 29/2 (2014), S. 166–179.
- Ibrahim, Yasmin: *Politics of Gaze: The Image Economy Online*, London/New York, NY: Routledge 2019.
- Khatib, Lina: *Image Politics in the Middle East: The Role of the Visual in Political Struggle*, London/New York, NY: I. B. Tauris 2013.
- Kozol, Wendy: »Witnessing Precarity: Photojournalism, Women's/Human/Rights and the War in Afghanistan«, in: Liam Kennedy/Caitlin Patrick (Hg.), *The Violence of the Image: Photography and International Conflict*, London: Routledge 2014, S. 193–210.
- Massumi, Brian: *Politics of Affect*, Cambridge: Polity Press 2015.
- Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London: Bloomsbury Academic 2013.
- Ritchin, Fred: *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary and Citizen*, New York, NY: Aperture 2013.
- Sharpe, Christina: *In the Wake: On Blackness and Being*, Durham, NC: Duke University Press 2016.
- Silverstone, Roger: *Media and Morality: On the Rise of the Mediapolis*, Cambridge: Polity 2008.

- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1991.
- Sontag, Susan: *On Photography*, London: Penguin Books 2008.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin Books 2019.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: »Can the Subaltern Speak«: Revised Edition, from the »History« chapter of »Critique of Postcolonial Reason«, in: Rosalind Morris (Hg.), *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, New York, NY: Columbia University Press 2010.
- Steyerl, Hito: »In Defense of the Poor Image«, in: *e-flux Journal* 10 (2009), <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- Toukan, Oraib: »Cruel Images«, *e-flux Journal* 96 (2019), <https://www.e-flux.com/journal/96/245037/cruel-images/>
- Toukan, Oraib: »Toward a More Navigable Field«, in: *e-flux Journal* 101 (2019), <https://www.e-flux.com/journal/101/272916/toward-a-more-navigable-field/>
- Trinh, T. Minh-ha: *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, IND: Indiana University Press 1989.



# Dokumentierende Autographe

## Wie handschriftliche Papierobjekte zu Quellen der Wissenschaftsgeschichte werden

---

Julia Steinmetz

Im April 1919 erreichte den Mathematiker und Berliner Universitätsprofessor Konrad Knopp (1882–1957) ein Schreiben der Preußischen Staatsbibliothek. Unter dem Briefkopf der *Dokumenten-Sammlung Darmstaedter* bat der Initiator des Projektes, Ludwig Darmstaedter, den Aufbau dieser Sammlung zu unterstützen und »eine eigenhändige Skizzierung« der Tätigkeit mit Unterschrift einzureichen.<sup>1</sup> Wie das Schreiben erläutert, war die *Dokumenten-Sammlung Darmstaedter* seit Jahren darum bemüht, »Dokumente hervorragender Persönlichkeiten aus allen Gebieten der Wissenschaft, der Kunst und Technik« zusammenzutragen und diese für die Geschichte der Wissenschaften und der Technik bewahrend zu speichern. Außerdem war es erklärtes Ziel, »die Namen aller derer festzustellen, die in ihren Gebieten Hervorragendes geleistet haben« und die Sammlung »nach jeder Richtung hin zu ergänzen«.<sup>2</sup> 30.000 Namen, die einen Zeitraum von 1480 bis 1918 abdeckten, befanden sich bereits in der Sammlung; den Namen Knopp wollte man gern dazuzählen. Doch der Mathematiker war eigen. Er wollte seine Handschrift 1919 nicht in der Sammlung wissen, sondern erst, »wenn sich herausgestellt haben sollte, dass

---

1 Überliefert ist das Schreiben auf makuliertem Papier, auf dessen Rückseite das Konzept eines Briefes an Karl Kautsky notiert wurde. Darmstaedter, Ludwig an Karl Kautsky, 14.08.1919, SBB-PK, Abt. Handschriften und historische Drucke, Slg. Darmstaedter, Schriftwechsel ab 1910. K-L, o.P. Zur besseren Lesbarkeit werden die Signaturen in Kurzform angegeben. Das Material der Sammlung Darmstaedter gehört ausnahmslos zum Bestand der Abteilung Handschriften und historische Drucke, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.

2 Ebd.

ich wirklich zu der Kategorie derer gehöre, deren Namen Sie in Ihrer Sammlung festhalten wollen und die es sich allein dort festzuhalten lohnt.«<sup>3</sup> Der Name Knopps und handschriftliches Material sind dennoch in die Sammlung eingegangen: In der Autographenmappe, die Konrad Knopp zugeordnet ist, befindet sich das Antwortschreiben an Darmstaedter nebst Briefumschlag und eine von Knopp ausgefüllte »Vorlesungsanzeige« der Friedrich-Wilhelms-Universität.<sup>4</sup> Die handschriftliche Skizzierung der Tätigkeit fehlt allerdings; er sollte sie nie einreichen.

Diese Episode gibt Einblick in das Feld früher wissenschafts- und technik-historischer Projekte, die sich um 1900 außerhalb etablierter Fächer oder institutionalisierter Forschung formierten und als »Pionierarbeit von Dilettanten« vorangetrieben wurden.<sup>5</sup> Darunter Franz Maria Feldhaus mit seiner *Quellenforschung zur Geschichte der Technik und Industrie*<sup>6</sup> und auch Ludwig Darmstaedters Sammelprojekt zur *Geschichte der Wissenschaften und der Technik*. Das Interesse an der Historisierung dieser Felder muss als Reaktion auf die zunehmende Spezialisierung der Wissensfelder und die fortschreitende technische Entwicklung im 19. Jahrhundert gelesen werden, deren steigende Zahl an Neuerungen kaum noch zu überblicken war. Der Wunsch nach »Haltepunkt[en]«<sup>7</sup> und Übersichtlichkeit angesichts dieser Überforderung kulminierte schließlich in Projekten, die durch das Akkumulieren von Informationsmaterial und dessen systematischer Organisation das Chaos zu ordnen suchten.

Mein Beitrag geht den Medien und dokumentarischen Techniken nach, die eingesetzt wurden, um die Historizität der Wissenschaften und technischer

- 
- 3 Knopp, Konrad an Ludwig Darmstaedter, 21.07.1919, SBB-PK, Slg. Darmstaedter, H 1912: Knopp, Konrad, o.P.
  - 4 Vgl. SBB-PK, Slg. Darmstaedter, H 1912: Knopp, Konrad.
  - 5 Ostwald, Wilhelm: Die Forderung des Tages, Leipzig: Akad. Verlagsges. 1910, S. 11. Markus Krajewski fasst diesen Typus eines Dilettanten unter dem Begriff des Projektemachers. Vgl. Krajewski, Markus: »Die Welt und das Nichts. Projektemacher um 1900«, in: Ders. (Hg.), Projektemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns, 2. Aufl., Berlin: Kulturverl. Kadmos 2004, S. 162–184.
  - 6 Vgl. Popplow, Markus: »Franz Maria Feldhaus – Die Weltgeschichte der Technik«, in: Anke te Heesen (Hg.), cut and paste um 1900. Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften, Berlin: Vice Versa 2002, S. 100–115; Krajewski, Markus: »Der Privatregistrator. Franz Maria Feldhaus und seine Geschichte der Technik«, in: Sven Spieker/Philippe Codognet (Hg.), Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv, Berlin: Kulturverl. Kadmos 2004, S. 295–318.
  - 7 Darmstaedter, Ludwig: Naturforscher und Erfinder. Biographische Miniaturen, Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1926, hier S. VII.

Innovationen einzufangen. Am Beispiel der *Dokumenten-Sammlung Darmstaedter* möchte ich die Materialgeschichte der Wissenschaftsgeschichte um 1900 in den Fokus rücken und aufzeigen, dass diese nicht nur »die Zersplitterung [...] historisch-wissenschaftlichen Materials verhüten«<sup>8</sup> wollte, sondern vielmehr ein epistemisches Forschungsinstrument bereitstellte, das mit dokumentarischen Methoden arbeitete.

## Sammlung und Sammler

Initiator und treibende Kraft hinter dem Sammelprojekt war der Industrielle und Sammler Ludwig Darmstaedter (1846–1927). Als Chemiker bei Robert Bunsen in Heidelberg in den 1860er Jahren ausgebildet, hatte er in der aufstrebenden Großindustrie der 1870er Jahre gemeinsam mit Benno Jaffé eine chemische Fabrikation in Berlin aufgebaut, die mit zunehmendem Erfolg pharmazeutische und kosmetische Produkte herstellte.<sup>9</sup> Neben seiner beruflichen Tätigkeit engagierte er sich in zahlreichen Vereinen und Gesellschaften, vor allem aus dem Bereich der Wissenschaft und der Kultur. So unterstützte Darmstaedter etwa die Einrichtung des Georg-Speyer-Hauses in Frankfurt, das 1906 als Institut für Krebsforschung unter der Leitung des Mediziners Paul Ehrlich eingeweiht wurde.<sup>10</sup> In Sammler:innenkreisen machte sich Darmstaedter vor allem mit seiner Sammlung europäischer Porzellane einen Namen.<sup>11</sup> Auch die Anfänge seiner in den 1880er Jahren entstandenen

8 Darmstaedter, Ludwig an Anna Kekulé von Stradowitz, 26.07.1924, SBB-PK, Slg. Darmstaedter, Schriftwechsel ab 1910. K-L, o.P.

9 Vgl. den Eintrag in Wenzel, Otto: Adreßbuch und Waarenverzeichnis der chemischen Industrie des Deutschen Reichs, Berlin: Verlag Rudolf Mückenberger 1888, hier S. 110.

10 Kollé, Wilhelm: »Ludwig Darmstaedter. Aus seinem Leben«, in: Georg-Speyer-Haus (Hg.), Ludwig Darmstaedter, Ehrenmitglied des Staatsinstituts für Experimentelle Therapie und des Georg Speyer Hauses in Frankfurt a.M. zu seinem 80. Geburtstage am 9. August 1926, Berlin: A. Frisch 1926, S. 4–21, hier S. 12–13. Der hoch dotierte Paul Ehrlich- und Ludwig Darmstaedter-Preis für wegweisende medizinische Forschung erinnert noch heute an diese Verbindung. Vgl. [https://www.uni-frankfurt.de/44556247/Paul\\_Ehrlich\\_und\\_Ludwig\\_Darmstaedter\\_Preis](https://www.uni-frankfurt.de/44556247/Paul_Ehrlich_und_Ludwig_Darmstaedter_Preis)

11 Objekte seiner Sammlung wurden als Leihgaben im Berliner Kunstgewerbemuseum gezeigt und auf der 1906 von Wilhelm von Bode ausgerichteten »Ausstellung von Werken alter Kunst«. Mundt, Barbara: Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie. Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums, Köln: Böhlau-Verlag 2018, hier S. 158; Ausstellung von Werken alter Kunst. Aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kai-

privaten Autographensammlung sind im Milieu der Berliner Sammelkultur zu verorten. 1907 ging diese durch Stiftung an die Königliche Bibliothek zu Berlin über und erlangte den Status einer öffentlichen Sammlung.<sup>12</sup> Mit der Migration der Autographensammlung in den Bestand der Bibliothek waren drei Aspekte verbunden, welche die Sammlung fortan auszeichnen sollten: Erstens die Zuspitzung des Sammelinteresses auf Zeugnisse aus der Geschichte der Wissenschaften und der Technik, zweitens die Einführung des Autographs als Quelle der historischen Forschung und drittens die Anlage einer Dokumentation historischer Entwicklungen, die nicht weniger als die universale Vollständigkeit zum Ziel hatte.

## Das Dokument um 1900

Es ist durchaus bezeichnend, dass Ludwig Darmstaedter als Initiator des Projektes Prinzipien und Techniken zum Einsatz brachte, die sich zeitgleich in der frühen Dokumentationsbewegung um Paul Otlet (1868–1944) und Henri La Fontaine (1854–1943) entwickelten. Otlet und La Fontaine hatten 1895 in Brüssel ein internationales Bibliographie-Büro eröffnet, das den Grundstein ihres umfassendes Projektes zur Wissensdokumentation und -klassifikation legte.<sup>13</sup> Den Begriff der *Dokumentation* führte Otlet 1907 in seinem Aufsatz »L'organisation systématique de la documentation et le développement de l'Institut International de Bibliographie« ein.<sup>14</sup> Seiner Argumentation folgend, verstand sich die Dokumentation als »die Bearbeitung der Gesamtheit aller schriftlich fixierten und graphischen Quellen unseres Wissens, soweit dieses durch Dokumente aller Art und vor allem durch gedruckte Texte gebildet wird.[...] Die Dokumente bilden also in ihrer Gesamtheit das graphische Gedächtnis der Mensch-

---

ser-Friedrich-Museums-Vereins, 27. Januar bis 4. März 1906 im ehemals Gräfflich Redern'schen Palais Unter den Linden 1, Katalog, 3. Aufl., Berlin: Hermann 1906.

- 12 Darmstaedter, Ludwig: handschriftlich verfasste Stiftungsurkunde, 05.12.1907, SBB-PK, Akte No. III C. 58, Bd. 1, Bl. 3.
- 13 Vgl. Hartmann, Frank: »Die Logik der Datenbank. Zwischen Leibniz und Google – Otlet der Weltbibliothekar«, in: Ders. (Hg.), Vom Buch zur Datenbank. Paul Otlets Utopie der Wissensvisualisierung, Berlin: Avinus-Verl. 2012, S. 11–62.
- 14 Im Folgenden wird auf die deutsche Übersetzung des Aufsatzes zurückgegriffen. Für das Original siehe Otlet, Paul, »L'organisation systématique de la documentation et le développement de l'Institut International de Bibliographie«, in: IIB No. 82 (1907), S. 7–15.

heit, den materiellen Teil unseres Wissens.«<sup>15</sup> Ihren Platz sah Otlet »an der Seite der wissenschaftlichen Lehre und Forschung«<sup>16</sup>, die auf die Bereitstellung von Forschungsmaterial für den Erwerb neuen Wissens angewiesen sei. Dabei zeichnet sich die Dokumentation durch vier zentrale Aspekte aus:

1. dem Verständnis, dass Dokumente »Material im Rohzustand« darstellen, die es zu verarbeiten gilt;<sup>17</sup>
2. dass die »Dokumente [...] Sammlungen bilden, das heißt, ein systematisches und geordnetes Ganzes, so vollständig wie möglich [...]«<sup>18</sup>;
3. die Informationsverarbeitung durch Repertorien, die mittels »Zetteln oder getrennten Karten« einzelne »Elemente« einheitlichen Formats bilden,<sup>19</sup> die in alle Richtungen hin ergänzt werden können und der Sammlungsordnung unterliegen und schließlich
4. die Zentralisierung der Erschließung zu einer »internationalen Organisation der Dokumentation«<sup>20</sup>.

Otlets Ansatz verknüpft also das Zusammenbringen bereits vorhandener Quellen des Wissens in ihrer materiell fixierten Form mit deren Aufbereitung und Bereitstellung als Forschungsmaterial oder Beweismittel.<sup>21</sup> Ziel war die Erschaffung eines »riesige[n] intellektuelle[n] Mechanismus, dazu bestimmt, das zerstreute und diffuse Wissen zu erfassen und zu verdichten« – also die bereits erzielten Resultate und Erkenntnisse der Forschung als *Wissen* in einem »Weltgedächtnis« zu speichern und in neuen Zusammenhängen fruchtbar

---

15 Otlet, Paul: »Die Dokumentation (1907)«, in: Peter Frank (Hg.), *Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 353–362, hier S. 353.

16 Ebd., S. 354.

17 Ebd., S. 358. Siehe auch Dommann, Monika: »Dokumentieren. Die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung (1895–1945)«, in: Christian Kleinschmidt/Erk Volkmar Heyen (Hg.), *Technikentwicklung zwischen Wirtschaft und Verwaltung in Großbritannien und Deutschland (19./20. Jh.)*, Baden-Baden: Nomos 2008, S. 277–299, hier S. 282.

18 P. Otlet: *Die Dokumentation (1907)*, S. 359.

19 Ebd., S. 359.

20 Ebd., S. 361.

21 Vgl. Wöhler, Renate: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kulturverl. Kadmos 2015, S. 7–24, hier S. 16.

zu nutzen.<sup>22</sup> Dass das Darmstaedter'sche Sammlungsprojekt ganz ähnliche Ziele verfolgte und als *Dokumentation* im Otlet'schen Sinne gelten kann, aber dennoch ganz eigene Schwerpunkte setzte, möchte ich im Folgenden zeigen. Anliegen ist es, die bislang unbeachtet gebliebene dokumentarische Qualität der *Sammlung Darmstaedter* aufzuzeigen und mit Blick auf die vier genannten Aspekte herauszuarbeiten.

## Material im Rohzustand

Mit dem Autograph hatte Darmstaedter ein beliebtes Sammelobjekt zur materiellen Grundlage seiner Materialsammlung gewählt, das im 19. Jahrhundert rege gehandelt, getauscht und versteigert wurde. Autographe galten vor allem als persönliche Medien,<sup>23</sup> welche Einblick in private Sphären und Gedanken geben konnten. Und Darmstaedter konstatiert: »Sie geben das Bild der schöpferischen Persönlichkeit in größter Unmittelbarkeit und schließen die Gestalten von der menschlichen Seite her auf.«<sup>24</sup> Im Gegensatz zu den gedruckten Werken von Gelehrten oder auch Persönlichkeiten aus Kultur und Politik ging der Reiz ihrer handschriftlichen Briefe, Notizen und Manuskripte von der Erwartung aus, auf bislang Unbekanntes zu stoßen und neue Erkenntnismittel zusammenzubringen. Das Interesse an den handschriftlichen Zeugnissen von Akteuren der Wissenschaften, die als »schöpferische Persönlichkeiten« an der Herausbildung von Wissen beteiligt waren, nahm hier seinen Anfang. Zumal es sich um bislang von der Forschung vernachlässigtes Material handelte.

Den Wert der Autographe für die Erforschung der Wissenschaftsgeschichte knüpfte Darmstaedter insbesondere in der Frühphase seiner Sammeltätigkeit an die Belegkraft des Autographs, als repräsentatives Zeichen von Urheberschaft.<sup>25</sup> Dieser Ansatz wirft Schlaglichter auf die Diskurse um Hand-

22 P. Otlet: Die Dokumentation (1907), S. 362.

23 Vgl. etwa Radowitz, Joseph Maria von: »Die Autographen-Sammlungen«, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1, Berlin: Gg. Reimer 1852, S. 409–440.

24 Darmstaedter, Ludwig/Schuster, Julius: »Die Dokumenten-Sammlung Darmstaedter der Preußischen Staatsbibliothek. Ihre Bedeutung für die Geschichte der Kunst und Wissenschaft«, in: Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen 1./2. Juliheft (1920), S. 419–421, hier S. 420.

25 Vilém Flusser bezeichnet das Schreiben als »eindringende, eindringliche Geste«, die eine »ganze Dimension unseres Seins innerhalb der Welt in eine Form bringt« (Flusser,

schriftlichkeit<sup>26</sup> und Autorschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jh., die auch durch die Debatten um die Bedeutung schriftlicher Nachlässe für die Geisteswissenschaften und deren Wert als erkenntnistheoretische Medien ausgelöst wurden.<sup>27</sup> Als prominentes Beispiel ist hier Wilhelm Diltheys Vorstoß für ein zentrales Literaturarchiv zu nennen, das Darmstaedter als Vorbild inspirierte.<sup>28</sup> Dabei spielten der Erhaltungszustand, das Format und der Umfang der Autographe eine untergeordnete Rolle. Ausschlaggebend für ihre Integration in die Sammlung Darmstaedters war vielmehr ihre Funktion, wissenschaftliche und technische Innovationen in ihrer ursprünglichsten Form – der Notiz, dem Manuskript, aber auch in wissenschaftlicher Korrespondenz – zu speichern und somit Einblick in die Genese von Wissen zu ermöglichen. Exemplarisch dafür stehen die Autographe des Naturforschers Wilhelm Gottlieb

---

Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Düsseldorf [u.a.]: Bollmann 1991, hier S. 39 und 40).

- 26 Ein besonders spannungsreiches Feld stellte in diesem Zusammenhang die Graphologie dar. Im Mittelpunkt des Interesses stand hier die Analyse der individuellen Handschrift, die Rückschlüsse auf Wesen und Charakter von Persönlichkeiten geben sollte. Nicht selten wurde versucht, von der Handschrift auf pathologische Charakterzüge oder Anzeichen für Genialität zu schließen. Exemplarisch dafür stehen folgende Schriften: Lombroso, Cesare: Entartung und Genie. Neue Studien, Leipzig: Georg H. Wigand's Verlag 1894; Wieser, Roda: Die Handschrift der Betrüger, Diebe und Einbrecher. Eine charakterologische Studie, Wien: Springer-Verlag 1930. Der Terminus Graphologie wurde erstmals 1874 von Abbé Jean-Hippolyte Michon in seinem Werk *Système de la Graphologie* eingeführt. Für den deutschsprachigen Raum sind die Anfänge der Graphologie mit dem Namen Ludwig Klages verbunden. Vgl. Klages, Ludwig: Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriss der graphologischen Technik, Leipzig: Barth 1917. Vgl. auch Kammer, Stephan: »Symptome der Individualität. Das Wissen vom Schreiben (1880–1910)«, in: Barbara Wittmann/Christoph Hoffmann (Hg.), Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung, Zürich: Diaphanes 2009, S. 39–68; Polianski, Igor J.: »Handschrift, Minderwertigkeit und Rasse. Die Schriftpathologie von ihren Anfängen bis zur Zeit des Nationalsozialismus«, in: *Medizinhistorisches Journal* 54/2 (2019), S. 108–144; Leo, Per: Der Wille zum Wesen. Weltanschauungskultur, charakterologisches Denken und Judenfeindschaft in Deutschland 1890–1940, 2. Auflage, Berlin: Matthes & Seitz 2020.
- 27 Vgl. Sina, Kai/Spoerhase, Carlos (Hg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000, Göttingen: Wallstein Verlag 2017.
- 28 Vgl. Dilthey, Wilhelm: »Archive für Literatur [1889]«, in: Ulrich Hermann (Hg.), Wilhelm Dilthey. Gesammelte Schriften, Band XV: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 1–16.

Tilesius von Tilenau, zu denen sowohl Manuskripte der Weltumseglungsexpedition von 1803 bis 1806 unter der Leitung von Adam Johann von Krusenstern als auch zahlreiche Zeichnungen und Briefe zählen. (Abb. 1)

Abb. 1: Inhalt der Autographenmappe von Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilenau. SBB-PK, Abt. Handschriften und historische Drucke, Slg. Darmstaedter Weltreisen 1806: Tilesius von Tilenau, Wilhelm Gottlieb.



Um das Material zusammenzubringen, setzte der Sammler nicht nur auf die etablierten Sammeltechniken durch »Geschenke, Tausch oder Kauf«<sup>29</sup>, sondern erschloss auch neue Quellen durch innovative Ansätze. Dabei akquirierte Ludwig Darmstaedter insbesondere in den Anfangsjahren einen beträchtlichen Teil der Autographensammlung durch den Kauf aus dem Handel und von privaten Kontakten. Mit der Institutionalisierung der Sammlung an der Bibliothek 1907 sollte es dem Sammler jedoch gelingen, gänzlich neue Erwerbungsquellen zu erschließen, die Privatsammlern verschlossen waren: das Archivgut staatlicher Behörden und weiterer wissenschaftlicher

29 Günther, Johannes/Schulz, Otto August: Handbuch für Autographensammler, Leipzig: Schulz 1856, hier S. 179.

Institutionen. Darmstaedter warb für die Übernahme ausgewählter Archivalien durch seine Sammlung, um sie »pietätvollst«<sup>30</sup> bewahrend und leicht zugänglich für die Forschung zur Verfügung zu stellen. Dieser Eingriff in die Überlieferungsstrategie der Archive ist bis heute noch sichtbar, da die Originale durch Abschriften und später auch Fotoabzüge ausgetauscht wurden. Etwa 14.000 Schriftstücke aus Ministeriumsakten gingen in die Sammlung über, hinzu kamen Archivalien aus Akten der Friedrich-Wilhelms-Universität und wissenschaftlichen Gesellschaften.<sup>31</sup> Noch heute machen diese Archivalien einen beträchtlichen Teil des Sammlungsmaterials aus.

Weiterhin wurde Material durch direkte Anfragen erschlossen. Auf diesem Wege erbat Darmstaedter handschriftlich verfasste Tätigkeitsberichte oder Lebensläufe und Material aus der Korrespondenz relevanter Persönlichkeiten. Auch die Angehörigen bereits verstorbener Personen bat er um Handschriftliches aus ihrer Korrespondenz oder gar den gesamten wissenschaftlichen Nachlass für seine Sammlung. Bis Kriegsbeginn 1914 hatte diese Methode großen Rücklauf, wie Darmstaedter 1921 berichtet,<sup>32</sup> reibungslos verlief jedoch kaum eine Abfrage. Es gab etliche Tücken: Zu erwähnen wären Wissenschaftler wie der Physiker Wilhelm Röntgen, die »überaus ungerne Briefe«<sup>33</sup> schrieben und kaum Schriftstücke hinterließen, oder Persönlichkeiten wie der Mathematiker Konrad Knopp, die erst sichergehen wollten, dass es wirklich lohnt, ihren Namen in die Sammlung einzufügen, bevor sie der Sammlung Autographe überließen.<sup>34</sup> Albert Einstein indes verstand nicht so recht, was Darmstaedter eigentlich sammelte. Er fragte sich, ob das »Material

---

30 Kuratorium der Autographen-Sammlung Darmstaedter an den Dekan der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität, 02.07.1917, Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin, Akte Phil.Fak. 01–0011, »Fakultäts-Angelegenheiten«, Bl. 191–192, hier Blatt 191r.

31 Vgl. hier die Zugänge im Akzessionsjournal: SBB-PK, Abt. Handschriften und Historische Drucke, Akzessionsjournal Sammlung Darmstaedter.

32 Darmstaedter, Ludwig: »Die Dokumentensammlung Darmstaedter und ihr Uebergang an die Preußische Staatsbibliothek«, in: Fünfzehn Jahre Königliche und Staatsbibliothek. Dem scheidenden Generaldirektor Exz. A. v. Harnack zum 31. März 1921 überreicht von den wissenschaftlichen Beamten der Preussischen Staatsbibliothek, Berlin: Preußische Staatsbibliothek 1921, S. 167–169, hier S. 167.

33 Koch, Peter an Ludwig Darmstaedter, 25.07.1924, SBB-PK, Slg. Darmstaedter, Schriftwechsel ab 1910. K-L, o.P.

34 Knopp, Konrad an Ludwig Darmstaedter, 21.07.1919.

für das vergleichende Studium von Handschriften« gesammelt würde und ob es von Wichtigkeit sei, »was auf das eingesendete Papier geschrieben wird?«<sup>35</sup>

Und obgleich die durch diese diversen Erwerbungswege eingegangenen Schriftstücke in ihrer Aussagekraft und ihrem Inhalt sehr heterogen waren – in einem Punkt hatten sie eine Gemeinsamkeit: Mit Eingang in die *Sammlung Darmstaedter* veränderten sie ihren Status und wurden zu historischem Quellenmaterial, dessen Beweiskraft durch die Aufnahme in die Sammlung beglaubigt war. Die Verzeichnung im Akzessionsjournal und die Eintragung der Akzessionsnummer auf den Papierobjekten schrieben diesen Vorgang fest.<sup>36</sup> Gleichzeitig wurde den Papierobjekten die Funktion zugeschrieben, als Repräsentanten auf ihre Urheber:innen und deren Taten zu verweisen und diese gleichsam zu belegen.<sup>37</sup> Somit waren die Autographe als dem Sammlungsbestand und der Wissensinstitution der Bibliothek zugehörig gezeichnet und galten fortan als authentische historische Dokumente.

## Vollständig und allumfassend sammeln

Doch die Einengung auf das Autograph als Sammelobjekt stellte das Projekt vor die Herausforderung, nur sehr eingeschränktes Material in den Fokus nehmen zu können. Die Vollständigkeit, die Darmstaedter vorschwebte, um »ein historisches Bild der Entwicklung der Wissenschaften«<sup>38</sup> in all seinen Facetten zu zeichnen, war mit einer reinen Autographensammlung kaum zu erreichen. Zumal auch die medientechnische Entwicklung Einfluss auf die Schriftstücke nahm: Die schreibende Hand löste sich zu Beginn des 20.

- 
- 35 Einstein, Albert an Ludwig Darmstaedter, 02.01.1911, SBB-PK, Slg. Darmstaedter, Fie 1908: Einstein, Albert, Bl. 2.
- 36 Vgl. Akzessionsjournal Sammlung Darmstaedter. Als »Akte der Beglaubigung und des Beweisens, des Registrierens und Zertifizierens« wirkten diese Verfahren auf die Autographe ein, die mit Friedrich Balke und Oliver Fahle dezidiert dem Dokumentarischen zugeschrieben werden können (Balke, Friedrich/Fahle, Oliver: »Dokument und Dokumentarisches. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 6/2 (2014), S. 10–17, hier S. 11).
- 37 Die Mehrheit der Schriftstücke der Sammlung Darmstaedter stammt von männlichen Personen. Es finden sich jedoch auch vereinzelt Handschriften von Frauen, hier überwiegend Protagonistinnen aus dem Bereich der Frauenbewegung, der Pädagogik und des Alpinismus.
- 38 Darmstaedter, Ludwig, hs. verfasstes Manuskript, o.J., SBB-PK, Nachlass Darmstaedter, Kiste 8, Bl. 1r.

Jahrhunderts zunehmend vom Papier, der Apparat übernahm und brachte Schriftstücke mit uniformem Schriftbild hervor. So ließ Heinrich Kaufmann vom *Zentralverband deutscher Konsumvereine* Darmstaedter auf seine Anfrage nach handschriftlichem Material 1919 wissen: »Die Herren diktieren ihre Briefe den Stenotypistinnen oder lassen sie durch Angestellte schreiben.«<sup>39</sup> Eine Entwicklung, die sich auch im Sammlungsmaterial abzeichnet, in das zunehmend mehr getippte Briefe oder diktierter Schreiben Einzug hielten. Auch fehlten die Namen von Personen in der Sammlung, die kaum Handschriftliches hinterlassen hatten (wie der Begründer der Vererbungslehre Gregor Johann Mendel<sup>40</sup>) oder deren Nachlass vernichtet wurde (wie im Falle des Chemienobelpreisträgers Alfred Werner). Daher verwundert es nicht, dass der Sammler die Einengung auf Autographe aufgab und die Medienauswahl pluralisierte. Hatte das *Verzeichnis der Autographen-Sammlung* von 1909 bereits auch Porträts und Faksimiles gelistet,<sup>41</sup> so kamen in den Folgejahren noch maschinentechnisch verfasste Briefe, Zeitungsausschnitte, Gedächtnisreden, technische Zeichnungen, »künstlerische Reproduktionen mit Signatur«<sup>42</sup> und Sonderdrucke hinzu. Beispielhaft zeigt dies die Autographenmappe Rudolf Virchows, die neben Manuskripten und Porträts des Gelehrten auch Druckfahnen und Sonderdrucke umfasst. (Abb. 2)

---

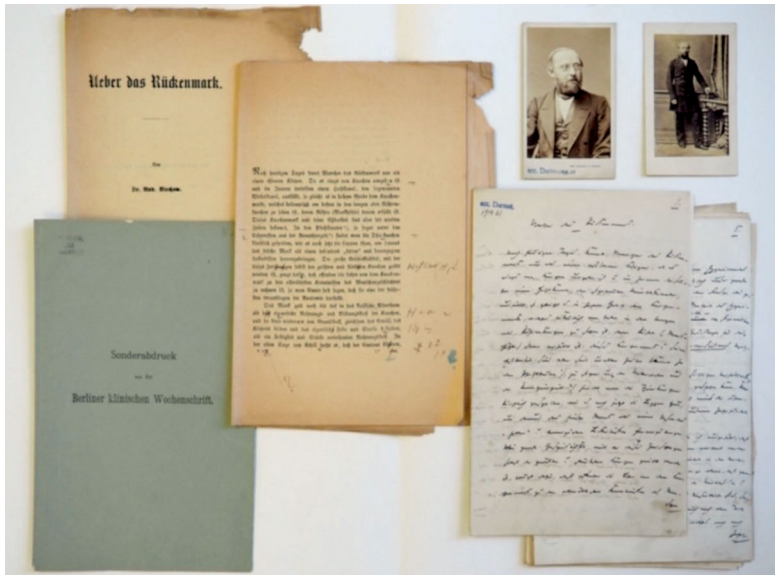
39 Kaufmann, Heinrich an Ludwig Darmstaedter, 29.04.1919, SBB-PK, Slg. Darmstaedter, Schriftwechsel ab 1910. K-L, o.P.

40 L. Darmstaedter/J. Schuster: Die Dokumenten-Sammlung Darmstaedter.

41 Vgl. Darmstaedter, Ludwig: Verzeichnis der Autographensammlung. Königliche Bibliothek zu Berlin, Berlin: J. A. Stargardt 1909.

42 L. Darmstaedter/J. Schuster: Die Dokumenten-Sammlung Darmstaedter, S. 420.

Abb. 2: Inhalt der Autographenmappe von Rudolf Virchow. SBB-PK, Abt. Handschriften und historische Drucke, Slg. Darmstaedter 3c 1859: Virchow, Rudolf.



Darüber hinaus wurde die Sammlung, welche ihrem Ursprung nach ganz dem Trägermaterial Papier verschrieben war, durch die Mediengruppe der »Stimmporträts« ergänzt, die Darmstaedter in Zusammenarbeit mit dem Sprachwissenschaftler Wilhelm Doegen ab 1917 aufbaute. Als Beispiel einer aktiven Dokumentation zielt die Stimmensammlung darauf ab, das Wort von Persönlichkeiten zu konservieren und die bereits in der Sammlung gespeicherte Handschrift um das »auditive Porträt« zu ergänzen. In der Regel wurden Ausschnitte aus Reden oder Selbstbeschreibungen der eigenen Disziplin aufgenommen. So sprach Hindenburg den »Dank an die Truppen nach der Schlacht bei Tannenberg« ein, Wilhelm Wundt Ausschnitte aus seiner Antrittsrede über die »Aufgaben der Philosophie in der Gegenwart« und Adolph von Harnacks Aufnahme trägt den Titel »Von der evangelischen Freiheit«. <sup>43</sup>

43 Hindenburg, Paul von, »Dankesrede«, Inventar-Nr. Aut 4, Humboldt-Universität zu Berlin, Lautarchiv; Wundt, Wilhelm, »Schlussworte aus der akademischen Antrittsrede über die Aufgabe in der Gegenwart, gehalten Zürich am 31.X.1874, Inventar-Nr. Aut 22, Humboldt-Universität zu Berlin, Lautarchiv; Harnack, Adolf von, »Von der evangelischen Freiheit«, Inventar-Nr. Aut 2, Humboldt-Universität zu Berlin, Lautarchiv.

Begleitet wurden die Tondokumente durch einen Personal-Bogen, auf dem alle relevanten Informationen zu Person und Aufnahme verzeichnet wurden, teilweise auch mit Manuskript des eingesprochenen Textes und Fotografie – die Metadaten zur Aufnahme.<sup>44</sup>

Die *Sammlung Darmstaedter*, so kann man zugespitzt formulieren, hatte sich von ihrem Fokus auf handschriftliche Papierobjekte zu einer Dokumentation geöffnet, die wissenschaftliche und technische Entwicklung in heterogenem Quellenmaterial möglichst vollständig abbilden wollte. Dies spiegelt sich auch in den regen Sammeltätigkeiten, die den Sammlungsbestand von 6.000 Autographen<sup>45</sup> im Jahr 1907 bis Ende der 1920er Jahre auf 180.000 Schriftstücke anwachsen ließen.<sup>46</sup> Doch die Sammlung zeichnet nicht nur die Pluralität ihrer Medien aus, charakteristisch ist vor allem ihr systematisches Verwaltungsprinzip, das Material nicht nur zur besseren Handhabbarkeit ordnet, sondern gleichzeitig eine historische Chronologie entwirft und Metadaten mit Quellenmaterial verknüpft.

## Einheitliches Format und Informationsverarbeitung

Für den Sammler, der sich für die Geschichte der Wissenschaften interessierte, der die inneren, verborgenen Zusammenhänge von innovativen Ideen zu ergründen suchte und dem Einfluss neuer Apparate auf die Wissenserzeugung auf die Spur kommen wollte, hatten die Autographe noch eine andere Funktion als Einblick in die Werkgenese zu geben: Sie konnten als fragmentierte Einzelelemente, die den Namen ihrer Urheber:innen und deren geistige Leistungen repräsentieren, zu einer historischen Chronologie organisiert werden und relationale Beziehungen offenlegen.<sup>47</sup> Somit wurde an den Grundgedan-

44 Sowohl Stimmaufnahmen als auch Personalbögen befinden sich heute im Lautarchiv, das zum Hermann von Helmholtz-Zentrum der Humboldt-Universität zu Berlin gehört.

45 In der notariellen Verhandlung vom 08.02.1908 ist die Rede von »mehr als sechstausend Autographen«. (Nachweis der notariellen Verhandlung, 08.02.1908, SBB-PK, Akte No. III C 58, Bd. 1, Bl. 61–67, hier Bl. 62).

46 Im Jahresbericht 1929 ist von einem Sammlungsbestand von 179.842 Stück die Rede (Jahresbericht der Dokumenten-Sammlung 1929, SBB-PK, Slg. Darmstaedter, Schriftwechsel ab 1910. H-J, o.P.).

47 Darmstaedter, Ludwig, mt. Manuskript, o.J., SBB-PK, Nachlass Darmstaedter, Kiste 8, o.P.

ken der »prinzipielle[n] Teilbarkeit«<sup>48</sup> von Wissen in Einzelteile angeknüpft, der die Dokumentationsbewegung intensiv beschäftigte. Denn auch die ver- einzelten Autographe ließen sich in ihrer Eigenschaft als materialisierte Spu- ren ihrer Urheber:innen zu einem *systematischen Ganzen* arrangieren, das chro- nologische Fortschrittsgeschichte aus mobilen Elementen erzeugte. Dabei war der Inhalt der Schriftstücke nicht ausschlaggebend, ihre Funktion war doku- mentarischer Natur: Sie verwiesen auf eine spezifische Innovation oder die Leistung einer Persönlichkeit, die sich als Metainformationen in die Samm- lung einfügten.

Somit war Wissenschaftsgeschichte als Organisation von mobilen Doku- menten, die ein »systematisches und geordnetes Ganzes«<sup>49</sup> bilden, denkbar geworden. Damit die diversen Papierobjekte als Dokumente bereitstehen konnten, mussten sie systematisch und nach einem spezifischen Klassifi- kationsschema organisiert werden. Zu diesem Zweck legte Darmstaedter uniforme Sammlungsmappen an, die das heterogene Material aufnahmen und mit dem Namen, der Profession und den Leistungen des Urhebers zu- sammenführten. Diese (Meta-)Informationen wurden auf dem Deckblatt der sogenannten Autographenmappe notiert. Als festes Element aus materiellem Schriftträger und auf der Mappe notierter Metainformation konstituierte die Autographenmappe das einheitliche Format, das die Sammlungsorganisation bestimmte. Als einzelne einheitliche Elemente, in der Sammlung systematisch »nach Fächern und Perioden« verwaltet, ergaben sie ein geordnetes Ganzes, das Ludwig Darmstaedter als »Grundlage«<sup>50</sup> und »allgemeine Uebersicht«<sup>51</sup> einer Wissenschaftsgeschichte verstand. Für jedes eingegangene Schriftstück wurde eine solche Mappe angelegt, sofern der Urheber noch nicht in der Sammlung verzeichnet war und auf dem Deckblatt der Name, die Lebens- daten und die wichtigsten Leistungen der Person notiert. An diesen Daten orientierte sich wiederum die Signatur, die einer kodifizierten Sammlungs- klassifikation folgend die Mappe einem spezifischen Wissensfeld zuordnete und zeitlich verankerte. So knüpfte sich der Name des Mathematikers und

48 Christolova, Lena: »Das monographische Prinzip der Dokumentation bei Wilhelm Ost- wald und Paul Otlet«, in: Renate Wöhler (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kulturverl. Kadmos 2015, S. 177–194, hier S. 185.

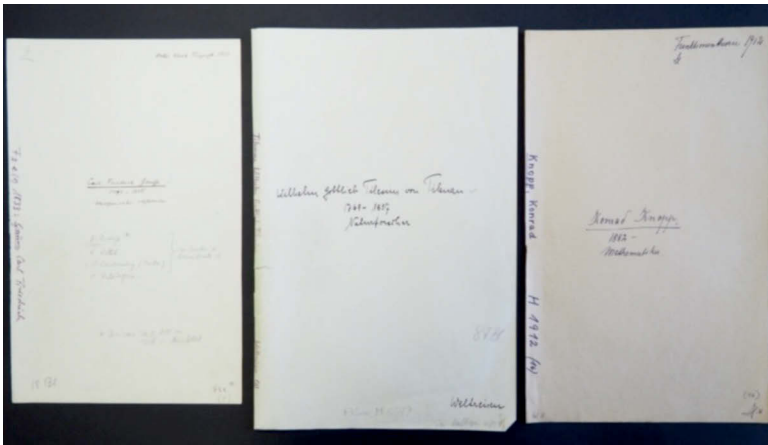
49 P. Otlet: *Die Dokumentation* (1907), S. 359.

50 Darmstaedter, Ludwig/Du Bois-Reymond, René (Hg.): *4000 Jahre Pionier-Arbeit in den exakten Wissenschaften* Berlin: J. A. Stargardt, 1904, S. II.

51 Ebd.

Astronomen Carl Friedrich Gauß (1777–1855) an seine Beteiligung bei der Entwicklung des »ersten elektrischen Telegraphen 1833«, oben rechts auf der Mappe vermerkt, weshalb seine Autographenmappe unter ›F2e‹, also den Gruppen »F2 – technische Physik, Untergruppe e – Telegraphie, Telephonie, Galvanotechnik, Dynamomaschine« und für das Jahr 1833 einsortiert wurde. (Abb. 3)

*Abb. 3: Die Autographenmappen von Carl Friedrich Gauß, Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilenau und Konrad Knopp. SBB-PK, Abt. Handschriften und historische Drucke, Slg. Darmstaedter F2e 1833: Gauss, Carl Friedrich; Slg. Darmstaedter Weltreisen 1806: Tilesius von Tilenau, Wilhelm Gottlieb und Slg. Darmstaedter, H 1912: Knopp, Konrad.*



Die Signatur der Mappe Wilhelm Gottlieb Tilesius von Tilenau (1769–1857) bezieht sich wiederum auf dessen Weltreise in Sibirien 1806, die eine eigene Untergruppe bildete. Und unter »Slg. Darmstaedter, H 1912: Knopp, Konrad« gingen die Verdienste des Mathematikers Konrad Knopp (1882–1957) auf dem mathematischen Gebiet der Funktionentheorie unter der Oberkategorie »Mathematik« als weiteres historisches Element in die Sammlung ein. So klassifizierte sich die Wissenswelt durch eine Nomenklatur, die das Spektrum menschlichen Wissens als einzelne Elemente in seiner Breite zu erfassen sucht.

Dabei dienten die Sammlungssystematik und ihre Signaturen einerseits der Ordnung des Materials und dessen Nutzbarmachung, stellten gleichzeitig aber auch fixe Ankerpunkte dar, um die Namen in der historischen Chronologie zu verorten und die Materialsammlung als ein historisches Neben- und Aufeinander zu strukturieren. Die einzelnen uniformen Mappen wurden schließlich der Sammlungsklassifikation folgend thematisch in Kisten sortiert und systematisch in Schränken geordnet. Sie fügten sich zu einer chronologischen Serie, die als materialisierte Geschichte durchblättert werden konnte.<sup>52</sup> Wissenschaftsgeschichte stiftet sich mit der Sammlung also gleichsam durch und mit der Ordnung und Klassifizierung von Dokumenten, die als belegende Quellen die Entwicklung wissenschaftlichen Wissens speichern. Der Schrank als Wissensmöbel nahm dabei nicht nur die zur Quellenarbeit aufbereiteten Schriftstücke auf, sondern stellte gleichzeitig Speicher- und Ordnungsbehälter in einem dar.<sup>53</sup>

## Die Dokumenten-Sammlung Darmstaedter

Geleitet von der Idee einer Geschichte der Wissenschaften und der Technik, die aus dem Zusammenschluss einzelner Elemente besteht und Relationen im Zusammenspiel sichtbar machen kann, hatte Darmstaedter eine Dokumentation dieser Entwicklungen hervorgebracht. Dabei hatte er nicht nur auf dokumentarische Verfahren gesetzt, sondern ebenso die noch lebenden Akteur:innen selbst dazu aufgefordert ihre Sicht und Beteiligung an Entwicklungen in Tätigkeitsberichten oder Lebensläufen festzuhalten, um sie als Zeitdokumente zu speichern. Die Persönlichkeiten waren also aktiv an der Dokumentation und somit Historisierung ihrer eigenen Gegenwart beteiligt und erzeugten für diesen Zweck spezifisches Material. Dies hatte letztendlich auch Auswirkungen auf das Sammlungsprojekt im Ganzen. 1919 schrieb Darmstaedter an den Mathematiker Otto Toeplitz: »Den irreführenden Namen Autographen-Sammlung haben wir [...] in letzterer Zeit durch

52 Vgl. Steinmetz, Julia, »Das Unikat in Serie. Die Autographensammlung als Ressource der Wissenschaftsgeschichte«, in: Martin Bartelmus/Yashar Mohagheghi/Sergej Rickenbacher (Hg.), Ressource ›Schriftträger‹. Materielle Praktiken der Literatur zwischen Verschwendung und Nachhaltigkeit, Bielefeld: transcript 2023, S. 181–195.

53 Vgl. Heesen, Anke te/Michels, Anette (Hg.): Auf/zu. Der Schrank in den Wissenschaften, Berlin: Akademie Verlag 2007.

Dokumenten-Sammlung ersetzt.«<sup>54</sup> Und 1924 stellt er klar: »Wir sammeln nicht Autographen, sondern wissenschaftliche Briefe. Deshalb nehmen wir auch mit Schreibmaschine geschriebene Briefe mit eigenhändiger Unterschrift auf.«<sup>55</sup> Die Pluralisierung der Sammlungsmedien und auch der Einzug der Gegenwart hatten sich im Namen eingeschrieben und die »Dokumenten-Sammlung Darmstaedter« als »Zentralstelle für die Geschichte aller Wissenschaften«<sup>56</sup> geschaffen.<sup>57</sup> Ob der Impuls zur Umbenennung durch den Kontakt zur Dokumentationsbewegung nach Brüssel gestiftet wurde, ist nicht mehr festzustellen. Der Kontakt zum Bibliothekar Julius Hanauer, der gute Beziehungen zur Dokumentationsbewegung pflegte und Darmstaedter ab 1920 mehrmals mit Autographenmaterial versorgte, spricht jedoch dafür.<sup>58</sup> Auch die Parallelführungen zum belgischen Projekt im Hinblick auf die Handhabung des Materials und das Ideengerüst der Sammlung sind offensichtlich. Darmstaedters Ansatz, Wissenschaftsgeschichte als geordnete Struktur von Material zu denken, die sich aus vereinzelt Papierfragmenten zusammensetzt und zuvor verstreutes Faktenwissen zusammenträgt, um es der Forschung zur Verfügung zu stellen, partizipiert eindeutig an dem von Otlet und La Fontaine entworfenen Gedankenhorizont einer *Dokumentation*.

Abschließend kann festgehalten werden, dass mit dem Sammelprojekt ein Arbeitsinstrument historischer Forschung entstanden war, das die Singularität des Autographs pluralisierte, um ein neues Spektrum der materiellen

- 
- 54 Darmstaedter, Ludwig an Otto Toeplitz, 30.07.1919, SBB-PK, Slg. Darmstaedter, Schriftwechsel ab 1910. T-Z, o.P.
- 55 Vordruck – Preuss. Staatsbibliothek Dokumenten-Sammlung Darmstaedter, 1924, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, VI. HA, NI Braun, Karl, Nr. 198, Bl.1.
- 56 Darmstaedter, Ludwig an Anna Kekulé von Stradowitz, 26.07.1924.
- 57 Obgleich die Sammlung immer eine unter vielen sammelnden Institutionen bleiben sollte. So speicherten etwa das Deutsche Museum in München oder die verschiedenen Akademien der Wissenschaften sehr ähnliches Material wie Darmstaedter, was zu einer Konkurrenz unter den Projekten um die Hoheit über die nachgelassenen Schriften aus der Wissenschaft führte (Vgl. Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik. Satzung, allerhöchst genehmigt unter Verleihung der Rechtsfähigkeit einer Anstalt des öffentlichen Rechts am 28. Dezember 1903, München 1903, S. 3).
- 58 Zur Rolle Hanauers als Verbindung zur internationalen Dokumentationsbewegung, Hapke, Thomas: »Julius Hanauer. Bio-bibliographical traces of a German special librarian, esperantist, and documentalist«, in: *Library Trends* 62/2 (2013), S. 346–359. Vgl. zu den Autographenübermittlungen das Findbuch zu Julius Hanauer, SBB-PK, Abt. Handschriften und Historische Drucke, Findbuch Julius Hanauer.

Erfassung historischer Entwicklung zu eröffnen und deren Werden zu dokumentieren. In diesem Zuge wurden Autographe zu Dokumenten und der Sammlungszusammenhang zur dokumentierenden Historiographie, wobei das Kleine im Großen einzelne Entdeckungsmomente markiert und auf Werke und Ideen verweist. Die Sammlung als Ganzes zeigt die Vielfältigkeit und Diversität einer Historiographie, die in der Zusammenschau neue Denkanstöße und Einblicke geben kann. Ziel war es dabei »die vielfach zerstreuten Daten über die Entdeckungen und Erfindungen auf diesem Felde möglichst allgemein zugänglich«<sup>59</sup> zu machen. Dabei muss Darmstaedters Ansatz, eine Sammlung von Material als Dokumentation der Wissenschaftsgeschichte anzulegen, die auf Geistesleistungen einzelner Personen verweist, als Hybridwesen bezeichnet werden. Ein Amalgam aus heterogenen Sammelobjekten und systematischer Verdichtung von Informationen, die im Zusammenspiel Wissenschafts- und Technikgeschichte in Dokumentationsform denken ließen. Diese Zusammenhänge wieder aufzudecken bedeutet nicht nur, den Materialbestand von innen heraus aufzuschließen, sondern auch die Partizipation wissenschaftshistorischer Unternehmungen an den Überlegungen der frühen Dokumentationswissenschaft in Erinnerung zu rufen.

## Literaturverzeichnis

- Ausstellung von Werken alter Kunst. Aus dem Privatbesitz der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, 27. Januar bis 4. März 1906 im ehemals Gräfling Redern'schen Palais Unter den Linden 1; Katalog, 3. Aufl., Berlin: Hermann 1906.
- Balke, Friedrich/Fahle, Oliver: »Dokument und Dokumentarisches. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 6/2 (2014), S. 10–17.
- Christolova, Lena: »Das monographische Prinzip der Dokumentation bei Wilhelm Ostwald und Paul Otlet«, in: Renate Wöhrer (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kulturverl. Kadmos 2015, S. 177–194.
- Darmstaedter, Ludwig: *Naturforscher und Erfinder. Biographische Miniaturen*, Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1926.

---

59 L. Darmstaedter/R. Du Bois-Reymond: 4000 Jahre Pionier-Arbeit, S. IV.

- Darmstaedter, Ludwig: Verzeichnis der Autographensammlung. Königliche Bibliothek zu Berlin, Berlin 1909.
- Darmstaedter, Ludwig/Du Bois-Reymond, René (Hg.): 4000 Jahre Pionier-Arbeit in den exakten Wissenschaften Berlin: J. A. Stargardt, 1904.
- Darmstaedter, Ludwig: »Die Dokumentensammlung Darmstaedter und ihr Uebergang an die Preußische Staatsbibliothek«, in: Fünfzehn Jahre Königliche und Staatsbibliothek. Dem scheidenden Generaldirektor Exz. A. v. Harnack zum 31. März 1921 überreicht von den wissenschaftlichen Beamten der Preussischen Staatsbibliothek, Berlin: Preußische Staatsbibliothek 1921, S. 167–169.
- Darmstaedter, Ludwig/Schuster, Julius: »Die Dokumenten-Sammlung Darmstaedter der Preußischen Staatsbibliothek. Ihre Bedeutung für die Geschichte der Kunst und Wissenschaft«, in: Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen 1./2. Juliheft (1920), S. 419–421.
- Dilthey, Wilhelm: »Archive für Literatur [1889]«, in: Ulrich Hermann (Hg.), Wilhelm Dilthey. Gesammelte Schriften, Band XV: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 1–16.
- Dommann, Monika: »Dokumentieren. Die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung (1895–1945)«, in: Christian Kleinschmidt/Erk Volkmar Heyen (Hg.), Technikentwicklung zwischen Wirtschaft und Verwaltung in Großbritannien und Deutschland (19./20. Jh.), Baden-Baden: Nomos 2008, S. 277–299.
- Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Düsseldorf [u. a.]: Bollmann 1991.
- Günther, Johannes/Schulz, Otto August: Handbuch für Autographensammler, Leipzig: Schulz 1856.
- Hapke, Thomas: »Julius Hanauer. Bio-bibliographical traces of a German special librarian, esperantist, and documentalist«, in: Library Trends 62/2 (2013), S. 346–359.
- Hartmann, Frank: »Die Logik der Datenbank. Zwischen Leibniz und Google – Otlet der Weltbibliothekar«, in: Ders. (Hg.), Vom Buch zur Datenbank. Paul Otlets Utopie der Wissensvisualisierung, Berlin: Avinus-Verl. 2012, S. 11–62.
- Heesen, Anke te/Michels, Anette (Hg.): Auf/zu. Der Schrank in den Wissenschaften, Berlin: Akademie Verlag 2007.
- Kammer, Stephan: »Symptome der Individualität. Das Wissen vom Schreiben (1880–1910)«, in: Barbara Wittmann/Christoph Hoffmann (Hg.), Spuren

- erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung, Zürich: Diaphanes 2009, S. 39–68.
- Klages, Ludwig: *Handschrift und Charakter. Gemeinverständlicher Abriss der graphologischen Technik*, Leipzig: Barth 1917.
- Kolle, Wilhelm: »Ludwig Darmstaedter. Aus seinem Leben«, in: Georg-Speyer-Haus (Hg.): *Ludwig Darmstaedter, Ehrenmitglied des Staatsinstituts für Experimentelle Therapie und des Georg Speyer Hauses in Frankfurt a.M. zu seinem 80. Geburtstag am 9. August 1926*, Berlin: A. Frisch 1926, S. 4–21.
- Krajewski, Markus: »Der Privatregistrator. Franz Maria Feldhaus und seine Geschichte der Technik«, in: Sven Spieker/Philippe Codognot (Hg.), *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*, Berlin: Kulturverl. Kadmos 2004, S. 295–318.
- Krajewski, Markus: »Die Welt und das Nichts. Projektemacher um 1900«, in: Ders. (Hg.), *Projektemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns*, 2. Aufl., Berlin: Kulturverl. Kadmos 2004, S. 162–184.
- Leo, Per: *Der Wille zum Wesen. Weltanschauungskultur, charakterologisches Denken und Judenfeindschaft in Deutschland 1890–1940*, 2. Auflage, Berlin: Matthes & Seitz 2020.
- Lombroso, Cesare: *Entartung und Genie. Neue Studien*, Leipzig: Georg H. Wiegand's Verlag 1894.
- Mundt, Barbara: *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie. Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*, Köln: Böhlau-Verlag 2018.
- Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik. Satzung, allerhöchst genehmigt unter Verleihung der Rechtsfähigkeit einer Anstalt des öffentlichen Rechts am 28. Dezember 1903*, München 1903.
- Ostwald, Wilhelm: *Die Forderung des Tages*, Leipzig: Akad. Verlagsges. 1910.
- Otlet, Paul: »L'organisation systématique de la documentation et le développement de l'Institut International de Bibliographie«, in: IIB No. 82 (1907), S. 7–15.
- Otlet, Paul: »Die Dokumentation (1907)«, in: Peter Frank (Hg.), *Von der systematischen Bibliographie zur Dokumentation*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 353–362.
- Polianski, Igor J.: »Handschrift, Minderwertigkeit und Rasse. Die Schriftpathologie von ihren Anfängen bis zur Zeit des Nationalsozialismus«, *Medizinhistorisches Journal* 54/2 (2019), S. 108–144.

- Popplow, Markus: »Franz Maria Feldhaus – Die Weltgeschichte der Technik«, in: Anke te Heesen (Hg.), Cut and paste um 1900. Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften, Berlin: Vice Versa 2002, S. 100–115.
- Radowitz, Joseph Maria von: »Die Autographen-Sammlungen«, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1, Berlin: Gg. Reimer 1852, S. 409–440.
- Sina, Kai/Spoerhase, Carlos (Hg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000, Göttingen: Wallstein Verlag 2017.
- Steinmetz, Julia, »Das Unikat in Serie. Die Autographensammlung als Ressource der Wissenschaftsgeschichte«, in: Martin Bartelmus/Yashar Mohagheghi/Sergej Rickenbacher (Hg.), Ressource ›Schriftträger‹. Materielle Praktiken der Literatur zwischen Verschwendung und Nachhaltigkeit, Bielefeld: transcript 2023, S. 181–195. (im Erscheinen)
- Wenzel, Otto: Adreßbuch und Waarenverzeichnis der chemischen Industrie des Deutschen Reichs, Berlin: Verlag Rudolf Mückenberger 1888.
- Wieser, Roda: Die Handschrift der Betrüger, Diebe und Einbrecher. Eine charakterologische Studie, Wien: Springer-Verlag 1930.
- Wöhler, Renate: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken, Berlin: Kulturverl. Kadmos 2015, S. 7–24.

## Quellen

### Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

Akte VI. HA, Nl Braun, Karl

### Lautarchiv, Hermann von Helmholtz-Zentrum der Humboldt-Universität zu Berlin

- Harnack, Adolf von, »Von der evangelischen Freiheit«, Inventar-Nr. Aut 2.
- Hindenburg, Paul von, »Dankesrede«, Inventar-Nr. Aut 4.
- Wundt, Wilhelm, »Schlussworte aus der akademischen Antrittsrede über die Aufgabe in der Gegenwart, gehalten Zürich am 31.X.1874, Inventar-Nr. Aut 22.

## **Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz – Abteilung für Handschriften und historische Drucke**

Akzessionsjournal Sammlung Darmstaedter

Findbuch Julius Hanauer

Nachlass Darmstaedter, Kiste 8

Slg. Darmstaedter, F1e 1908: Einstein, Albert

Slg. Darmstaedter, H 1912: Knopp, Konrad

Slg. Darmstaedter, Schriftwechsel ab 1910. H-J

Slg. Darmstaedter, Schriftwechsel ab 1910. K-L

Slg. Darmstaedter, Schriftwechsel ab 1910. T-Z

## **Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz – Archiv**

Akte No. III C 58, Bd. 1

## **Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin**

Akte Phil. Fak. 01–0011, »Fakultäts-Angelegenheiten«

# Fabulationen aus der Krypta

## Dokumentwerden, Zweifel und Entzug in den Arbeiten Walid Raads

---

Leon Gabriel

Der libanesisch-amerikanische Künstler Walid Raad wurde vor allem durch seine Arbeiten mit dem fiktiven Kollektiv *The Atlas Group* bekannt, in denen die Folgen des libanesischen Bürgerkriegs eine zentrale Rolle spielen. Die Projekte, realisiert zwischen 1989 und 2004, wurden vielfach als exemplarische Beispiele und zugleich Infragestellungen dokumentarischer Performances analysiert, insbesondere in Bezug auf ihren Umgang mit Archivmaterial sowie hinsichtlich des Oszillierens zwischen Faktizität und Fiktionalisierung. Chad Elias nennt es jedoch einen Allgemeinplatz, dass bei *The Atlas Group* die Fiktionalisierungen des Archivs ausgestellt würden. Stattdessen sieht er in Raads Arbeiten vielmehr Dokumente der Zukunft, die als Fiktionen ihre Wahrhaftigkeit nicht auf eine bereits existierende, sondern auf eine *neue* politische Realität bezögen – das heißt durch ihre potenziellen Effekte.<sup>1</sup> Mein vorliegender Beitrag plädiert nun nicht für eine solchermaßen zukünftige Wahrhaftigkeit, schließt aber an Elias dahingehend an, als dass ich anstelle der bloßen Fiktionalisierung vielmehr Raads künstlerische Praxis in ihrem Erzeugen von *Zweifel*, *Entzug* und *Fabulation* hervorheben werde.<sup>2</sup> Denn anhand

---

1 Vgl. Elias, Chad: *Posthumous Images: Contemporary Art and Memory Politics in Post-Civil War Lebanon*. Durham: Duke University Press 2018, S. 32.

2 Für unsere Diskussionen zu Raads Arbeiten ebenso wie zur »critical fabulation« und zum Nachleben danke ich Julia Schade, mit der ich gemeinsam anlässlich von Walid Raads Ausstellung *We Lived So Well Together* in der Kunsthalle Mainz eine Keynote mit dem Titel »Afterlife and Withdrawal: Fabulation as Critical Inquiry of the Present« beim Symposium *Imagining the Situation* (9.-11. Mai 2022, Institut für Theaterwissenschaft der Johannes Gutenberg Universität Mainz & Kunsthalle Mainz) gehalten habe. Vgl. zu Saidiya Hartmans Konzept der »critical fabulation« und ihrem Schreiben im Zwischenraum von historischer Gewalt und möglicher anderer Zukünfte zu

dieser Aspekte wird es möglich, das »Kontinuum« von Fakt und Fiktion, wie Raad es nennt, zu untersuchen:

My sense is that numerous concepts and terms were created by artists, writers, scientists, and others to express the range of meanings, feelings, attitudes, and relations that emerge along the ›true‹ to ›false‹ continuum. It also seems to me that I, and many around me, rarely live our lives only on the extreme end of this continuum.<sup>3</sup>

Ein solcher Fokus auf das Kontinuum erlaubt es, die Prozessualität des Dokumentierens in den Blick zu nehmen, und dabei eben auch die Widersprüche dokumentarischer Praktiken. Insofern sind Raads Projekte als Untersuchung der übersehenen Leerstellen des Dokumentarischen zu verstehen. Sie fordern den dokumentarischen Wirklichkeitsanspruch ausgehend von den Bedingungen der bildenden bzw. darstellenden Künste heraus.<sup>4</sup> Selbstverständlich bearbeiten Raads Projekte dabei archivarische Logiken, sie zeigen jedoch das Archiv eben nicht nur von Fiktionalisierungen durchwoben, sondern auch als Speicherungsform derjenigen Ordnungen, die das Vergessen organisieren.<sup>5</sup> Raads Praxis, Zweifel zu erzeugen und darauf aufbauend einen Entzug zu verhandeln sowie Fabulationen anzustoßen, sind insofern meiner Auffassung nach weniger als zukünftiges ›Handeln‹ zu verstehen. Vielmehr ist ihnen das Potential eigen, durch Verweise auf Vergessenes oder Übersehenes eine Instabilität zu erzeugen, die nicht nur etwa die Logik des Archivs betrifft, sondern auch den Ort der künstlerischen Arbeit selbst – das heißt in diesem Fall: das Dispositiv der Ausstellungsräume globaler Gegenwartskunst. Aus dieser Instabilität heraus zeigen sie eine miteinander verknüpfte Pluralität

---

dem vor allem: Schade, Julia: *Unzeit. Widerständige Zeitlichkeiten in Performance, Kunst, Theorie*, Berlin: Neofelis 2024 (darin insbesondere das Kapitel: »Das Nachleben der Sklaverei«).

- 3 Raad, Walid: »In Conversation« (with Seth Cameron). in: *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, 09.12.2015. <https://brooklynrail.org/2015/12/art/walid-raad-with-seth-cameron> (Zugriff am 23.02.2023).
- 4 Vgl. Reich, Julia: »Was bleibt, wenn nichts bleibt? Zur (gegen)dokumentarischen Praxis bei Tino Sehgal«, in: Esra Canpalat et al. (Hg.): *Gegen\Dokumentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 63–76.
- 5 Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien/Berlin: Turia + Kant 2008, S. 27.

an Welten, die ähnlich wie ›Symptome‹ vom Nachleben von Krieg und Gewalt affiziert sind.

Wenn ich hier und im Folgenden den Begriff der Fabulation (und nicht denjenigen der Fiktion) wähle, so beziehe ich mich auf den in den letzten Jahren durchaus stärker rezipierten Ansatz der »kritische[n] Fabulation« (*critical fabulation*)<sup>6</sup>. Diese Methode, die sich ihrerseits einem positiveren methodischen Programm entzieht (und darin dekonstruktiven Verfahren gleicht), hat Saidiya Hartman spezifisch hinsichtlich des Nachwirkens der Gewalt des transatlantischen Sklavenhandels für eine Schreibweise geprägt, bei der die Lücken des Archivs aufgezeigt und dabei alternative, mögliche Geschichten entwickelt werden, zugleich aber immer auch deren Scheitern betont wird. Der archivisch verbürgte Status uneinholbarer Ereignisse wird aufs Spiel gesetzt, aber als *kritische* Praxis durch »[n]arrative Zurückhaltung, die Weigerung, die Lücken auszufüllen und einen Abschluss zu liefern«,<sup>7</sup> zugleich nie ganz in Fiktion aufgelöst. Der positivistische Versuch, die gewaltvolle Vergangenheit zu überwinden wird abgelehnt, während Gegenwart und Zukunft als von den historisch bedingten Gewaltordnungen (wie etwa denjenigen des Archivs) durchzogen und zugleich veränderlich gedacht werden. Mag diese Vergangenheit auch uneinholbar sein, so bleibt sie Teil derjenigen, die von ihr bis heute betroffen sind. Wie Hartman schreibt:

Die Notwendigkeit eines Versuchs, das darzustellen, was wir nicht darstellen können, darf nicht zu Pessimismus und Verzweiflung führen, sondern muss angenommen werden als Unmöglichkeit, die unser Wissen über die Vergangenheit bedingt und unser Verlangen nach einer befreiten Zukunft belebt.<sup>8</sup>

Michel Foucault zufolge ist die Fabel indifferent gegenüber den Kategorien ›wahr‹ oder ›falsch‹ und wird erst in der Moderne durch die Fiktion ersetzt, die wiederum Teil des »großen Zwangssystem[s]« ist, »durch welches das

6 Hartman, Saidiya: »Venus in zwei Akten«, in: Dies.: Diese bittere Erde (ist womöglich nicht, was sie scheint), Berlin: August 2022, S. 85–116, hier S. 108.

7 Ebd., S. 110.

8 Ebd., S. 112f. Dieser dem Scheitern und der Lücke verschriebene Aspekt der ›critical fabulation‹ wird in der jüngst regeren Rezeption von Hartmans Schriften im deutschsprachigen Raum meist übersehen. Ergänzend und leicht verschieden hierzu steht ihre »Methode des verschränkten Erzählens«. Hartman, Saidiya: Aufsässige Leben, schöne Experimente. Von rebellischen schwarzen Mädchen, schwierigen Frauen und radikalen Queers, Berlin: Ullstein 2022, hier S. 11.

Abendland den Alltag verpflichtet hat, in Diskurs zu gehen«. <sup>9</sup> Und bekanntermaßen erhält die Fabel bei Bertolt Brecht eine besondere Bedeutung für den Prozess kritischer Erkenntnis. Dahingehend gewissermaßen mit dem Brecht'schen Ansatz vergleichbar, stellt die ›critical fabulation‹ im Sinne einer Haltung der seit langem ins Wanken geratenen »wissenschaftlich vermeintlichen Objektivität [...] eine politische Vorstellungskraft zur Seite«. <sup>10</sup> Gilles Deleuze wiederum hat das Fabulieren zunächst für das Kino Pierre Perraults aus Kanada erörtert und sodann für das afrikanische Kino (beziehungsweise dasjenige der von ihm so bezeichneten »Dritten Welt«) zum zentralen Kriterium erklärt. <sup>11</sup> Wenn für Deleuze die Aufgabe der Fabulation darin besteht, »für ein noch fehlendes Volk kollektive Aussagen hervorzubringen«, <sup>12</sup> so ist wichtig zu betonen, dass sich Hartmans Schreiben dezidiert an die Nachfahren der Überlebenden des transatlantischen Sklavenhandels richtet. Ihr Schreiben schafft aber kein einheitliches Volk und keinen sicheren Grund, vielmehr beinhaltet es ein »living-with-the-afterlive« oder auch »living with ambivalence«. <sup>13</sup>

Einen solchermaßen ambivalenten Umgang mit dem Nachleben von Krieg und Gewalt bezogen auf bildende bzw. darstellende Kunst und anhand von Raads Arbeiten werde ich in den folgenden drei Teilen meines Beitrags darlegen: Zunächst stelle ich die Performance *Les Louvres und/oder Kicking the Dead* <sup>14</sup> vor. Anschließend daran wird der Zweifel als Prinzip des Entzugs dargelegt, speziell eines solchen Entzuges, der die Grenzen des Sichtbaren berührt. Abschließend wird der Aspekt der Fabulation mit Blick auf die Figuren des Tunnels und der Krypta weiter erläutert und damit der kritische Zugriff von Raads Projekten unterstrichen.

9 Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*, Berlin: Merve 2001, S. 47.

10 Schmidt, Ruth: »Taking Radar Ornithology as a Guide«. *Theater für unser wissenschaftliches Zeitalter nach Brecht*«, in: Wessendorf, Markus (Hg.): *The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch 47*, Rochester: Camden House 2022, S. 102–122, hier S. 119.

11 Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt: Suhrkamp 1996, S. 286.

12 Ebd., S. 288.

13 Nyong'o, Tavia: *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*, New York: New York University Press 2018, S. 202.

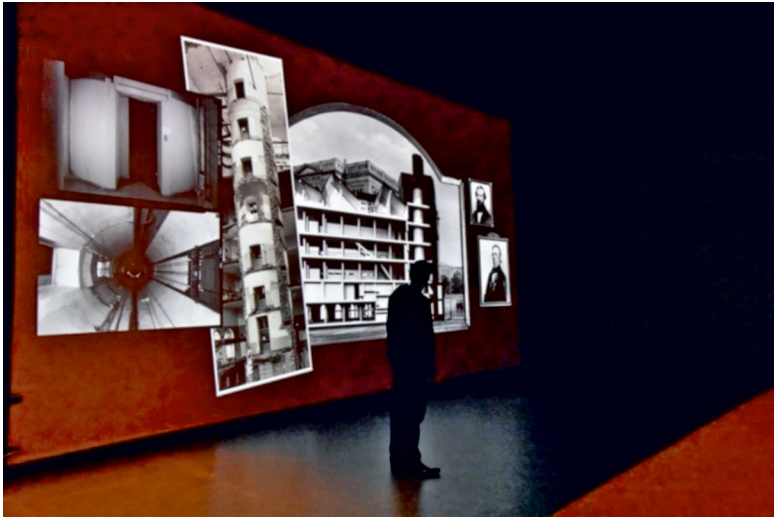
14 *Les Louvres and/or Kicking the Dead*, Konzept und Performance: Walid Raad, Premiere am: 23. September 2017 im Palais Attens als Teil des Festivals steirischerherbst (Graz). Ich habe die Performance zweimal besucht – am 27. und 28. April 2019 im Hebbel am Ufer Berlin (HAU 1).

## ***Les Louvres and/or Kicking the Dead***

Ein freundlicher Mann mit schwarzer Baseballkappe stellt sich seinem Publikum als »Walid Raad« vor, um direkt in den ersten einer Reihe von scheinbar unsortierten Vortragsabschnitten überzugehen, die zunächst vor einer riesigen Videowand beginnen, dann aber in einen installativen Teil im Stil eines Museumsrundganges führen. »It has been a little cold in here. And there was a strange smell.« Zumindest jetzt riecht hier nichts mehr seltsam. Und im Allgemeinen gibt es auf dieser Bühne nicht viel außer diesem Mann, der sich eben als »Walid Raad« vorgestellt hat. Vor scheinbar nichts als einer riesigen Projektionswand stehend gibt Raad drei Warnungen bezüglich der folgenden 70 Minuten aus: Er werde erstens viele Namen und Nummern erwähnen und zweitens zwischen den Abschnitten der Inszenierung hin und her springen. Drittens trage er die schwarze Baseballkappe, weil sie seine Augen schütze und ihm außerdem als persönliches »Gegenmittel« gegen die Panikattacken helfe, die während der Arbeit an diesem Projekt begonnen hätten.

Insgesamt besteht die Performance aus einem längeren Vortrag, einer Führung durch einen Ausstellungsteil (durch den das Publikum Raad folgt), einem weiteren Vortrag und schließlich einer zweiten Führung. Innerhalb dessen gibt es vor allem drei zentrale Erzählstränge, die allesamt ziemlich verwirrend und bisweilen dubios sind: Wir erfahren erstens von einem Vietnam-Veteranen namens Jack, der als Führer in der Gedenkstätte an den Ersten Weltkrieg in der belgischen Stadt Ypres arbeite. Dies sei nicht nur der Schauplatz des ersten Nervengasangriffs überhaupt gewesen, sondern beherberge heute die ehemalige Kunstsammlung Erich Maria Remarques. Als begeisterter Leser von Remarques *Im Westen nichts Neues* habe Jack diesen Ort gewählt, um hier nach seiner Pensionierung zu leben, denn er müsse »seinen Geistern entkommen«. Bereits in diesem ersten Abschnitt lassen sich einige Motive erkennen, die in den folgenden Teilen wieder auftauchen werden: die Überreste von Kriegen, Kunstmuseen (insbesondere die Remarque-Sammlung), Geister und Nervengas (Raads anfängliche Frage, ob jemand einen seltsamen Geruch bemerkt habe, weist bereits darauf hin). Später werden wir erfahren, dass Jack nicht nur ein Soldat in Vietnam, sondern auch ein *Chief Forensic Investigator* in New York gewesen sei, der u. a. grausamste Suizide aufklären musste.

Abb. 1: Der erste Vortragsteil, hier mit Schilderungen über *The Cooper Union*. Walid Raad: *Les Louvres and/or Kicking the Dead*, 2017. Foto & © Luc Depreitere, 2019.



Eine zweite Motivreihe der Lecture Performance besteht aus den gescheiterten Immobilieninvestitionen der Kunsthochschule *The Cooper Union* (wo Raad selbst als Professor arbeitet), insbesondere geht es um das Gelände, auf dem das MetLife-Gebäude (im Besitz der Firma Tishman Speyer und früher als PanAm-Gebäude bekannt) in New York errichtet wurde. Dies wird später im Verlauf der Performance ergänzt durch weitere Erläuterungen zu Kunstinstitutionen und Kunstinvestitionen in der sogenannten globalen *FIRE-economy* – Finance, Insurance, Real Estate. Vor riesigen dekorativen Tapeten stehend, die alle mit ausgeschnittenen Fotografien von zentralen Persönlichkeiten und von wichtigen Gebäuden der *FIRE-economy* gefüllt sind, erklärt Raad wie sich diese bei ihren risikoreichen Investitionen auf zeitgenössische Kunst konzentrierte: »Nothing cools a FIRE economy better than contemporary art.« Später werden wir ebenso vom neuen Louvre Abu Dhabi erfahren – von den Verträgen zwischen Frankreich und den Vereinigten Arabischen Emiraten, dem Gebäude von Stararchitekt Jean Nouvel, den Arbeitsbedingungen bei ex-

tremer Hitze<sup>15</sup> und neuen Technologien, die es ermöglichen würden, Energie aus menschlichem Schweiß zu erzeugen.

*Abb. 2: Eine der Tapeten mit den ausgeschnittenen Köpfen aus der FIRE economy. Walid Raad: Les Louvres and/or Kicking the Dead, 2017. Foto & © Luc Depreitere, 2019.*



Diese beiden hier vorgestellten Themenstränge werden gleichermaßen über den Verlauf der Performance in sich und miteinander verwoben: die Überreste des Krieges und die Spekulationen mit Kunst, Bildung und Immobilien. Entscheidend ist nun aber das dritte, damit auch wieder verwobene Themenfeld, nämlich die seltsame Reaktion von Kunstwerken auf äußere Ereignisse. Ich werde nun auf diesen Strang der sich verändernden Kunstwerke näher eingehen, da er besonders zentral für Raads Arbeiten und mein Anliegen ist.

So sehen wir nach etwa einem Drittel des Abends ein Video (»Section 11«): Darin fahren zwei Arbeiter Kisten mit Kunst durch einen Tunnel unter dem Pariser Louvre. Wir lesen im eingeblendeten Text, dass in diesem Tunnel

15 Als Mitglied der NGO Gulf Labour und wegen seines politischen Einsatzes für Arbeitnehmerrechte wurde Raad die Einreise in die VAE verweigert.

zwei islamische Kunstartefakte »Gesichter getauscht« hätten, während sie darauf vorbereitet wurden, in das Louvre Abu Dhabi transportiert zu werden. Nach Ende des Videos erläutert Raad selbst den Prozess des »face-tradings« von Kunstobjekten: Demnach würden zwei Objekte übereinandergelegt und änderten somit ihre Form und Farbe. Wie sich ergänzen ließe: Die Objekte werden also übereinander-geschichtet und ihre Geschichte(n) aufeinander bezogen.

Abb. 3: Eines der »face-changing« Objekte mit echtem und gemaltem Schatten. Walid Raad: Les Louvres and/or Kicking the Dead, 2017. Foto & © Luc Depreitere, 2019.



Raad fasst zusammen: »Wie Sie wissen: Wenn zwei Objekte ihre Gesichter wechseln, hat dies Konsequenzen.« Daraufhin müssen alle ihre Sitze verlassen und ihm folgen, und uns werden drei dieser seltsamen Objekte gezeigt, vor allem mit Verweis auf deren zusätzliche gemalte Schatten. Raad erklärt, er müsse den Schatten vortäuschen, um die »optischen Schatten« zurückzubringen, die die Objekte verloren hätten. Und als ob das nicht genügen würde, hören wir später von den Kunstwerken der ehemaligen Sammlung Remarques, die von einem arabischen Scheich gekauft worden seien, dann aber ein vampirartiges Eigenleben entwickelt hätten, bis man sie zur Gedenkstätte an

den Ersten Weltkrieg ins belgische Ypres gesandt habe – dem Ort des ersten Nervengiftgaseinsatzes.

## Am Rand des Sichtbaren: Zweifel und Entzug

*Les Louvres* ist wie alle Arbeiten Raads von der Geschichte des Libanons sowie der MENA-Region geprägt. Obwohl Krieg und Gewalt sowie ihre Folgen allgegenwärtig sind, gibt es keinen Hauptplot und kein einzelnes Ereignis wird als zentral hervorgehoben. Die Performance besteht vielmehr aus einer Reihe von Anmerkungen zu einem nicht vorhandenen zentralen Text oder einer ›Quelle‹: Entsprechend tragen die einzelnen Abschnitte Titel wie »Footnote« oder »Appendix«. Raads Auftrittsstil entspricht dem eines Botenberichts, er selbst wählt für seine Performances die schlichten Begriffe »Walkthrough« oder »Artist Talk« (statt etwa »Lecture Performance«).

Die Figur von Walid Raad spielt die Rolle eines Künstlers, der seine eigenen Werke präsentiert.<sup>16</sup> Seit seinen frühen Arbeiten hat Raad den *Zweifel* als Prinzip, als Antriebsmotor, verwendet, der vor allem auch dadurch ausgelöst wird, dass seine Erzählungen Lücken hinterlassen und Sprünge machen.<sup>17</sup> Früher oder später wird bei allen Zuschauenden der Zweifel geweckt, wo der fabulative Teil der faszinierenden Geschichten begonnen haben könnte – und sogar welche Rolle und Position diese Person spielen könnte, die sich als ›Walid Raad‹ vorgestellt hat.<sup>18</sup> Für Raad spielt die Auseinandersetzung mit dem kartesischen Zweifel eine große Rolle, ist es doch der Zweifel, der verhindert, dass das (kartesische) Subjekt vollständig bei, in und mit sich selbst ist.<sup>19</sup> So ver-

16 Raad bezieht sich mit seiner eigenen Rolle auf: Vgl. Singerman, Howard: *Art Subjects. Making Artists in the American University*, Berkeley: University of California Press 1999.

17 Vgl. Schulte, Philipp: »Das Echte im Falschen. Die angebliche Rekonstruktion der Kriege im Libanon in den Arbeiten der Atlas Group«, in: Eva Ulrike Pirker (Hg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 287–300, hier: S. 299.

18 »Das Subjekt [...] erlangt einen vorläufigen Status, in dem es die Äußerung zitiert und sich damit selbst als Subjekt der Äußerung schafft. Dieser Subjekt-Effekt ist aber nur eine Folge des Zitierens, ein abgeleiteter Effekt einer nachträglichen Metalepse, die das aufgerufene geschichtliche Vermächtnis von Anrufungen im Subjekt als ›Ursprung‹ der Äußerung verbirgt.« Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 81.

19 Nancy, Jean-Luc: *Ego Sum*, Paris: Flammarion 1979, S. 34f.

weist Raad damit implizit auf den vorläufigen Status eines jeden sprechenden Subjektes.

Dies wird vor allem in den jüngeren Arbeiten Raads mit der Kritik an Objektivierung qua Sichtbarkeitskonstruktionen kombiniert – insbesondere in Kunstinstitutionen.<sup>20</sup> So untersuchen Raads Projekte, was »arabische Kunst« heutzutage sein könnte, und zwar vor dem Hintergrund einer krisenhaften Region, die in den letzten Jahren durch die Politik der Vereinigten Arabischen Emirate und dabei nicht zuletzt unter Zuhilfenahme von musealen Repräsentationsbauten eine rasante Veränderung erlebt hat.<sup>21</sup> Bereits in der u. a. bei der dOCUMENTA (13) gezeigten Performance *Scratching on Things I Could Disavow*. *A History of the Art in the Arab World* von 2011 verwendet Raad ähnliche Motive wie in *Les Louvres and/or Kicking the Dead*. In beiden Arbeiten werden kunstgeschichtliche Referenzen eingeflochten, wie beispielsweise die sogenannten »narrativen Strukturen« des Künstlers Mark Lombardi, Diagrammzeichnungen über Macht- und Finanzverhältnisse.<sup>22</sup>

Darüber hinaus interessiert sich Raad vor allem für die Leerstellen des Sichtbaren im vernetzten »global transnationalen«<sup>23</sup> Dispositiv zeitgenössischer Kunst. Wie Jacques Derrida betont hat, sind Sichtbarkeitsbedingungen selbst unsichtbar, sodass sich hinter jedem Sichtbaren ein Unsichtbares verbirgt.<sup>24</sup> Diesem Unsichtbaren oder auch Nicht-Sehen mitten im Sichtbaren kommt eine wesentliche Bedeutung zu. Hierfür wählt Raad eine spekulative – oder eher eine *fabulative* – Herangehensweise an Dinge und Objekte, die auf das reagieren, was in der Welt vor sich geht.<sup>25</sup> In Raads Fabulationen werden so die Artefakte selbst materiell und immateriell affiziert und verändern sich

20 Vgl. Biro, Yaelle: *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*, Dijon: Les Presses du Réel 2018.

21 Vgl. Kazerouni, Alexandre: *Le miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*. Paris: PUF 2017.

22 Vgl. Gießmann, Sebastian: »Die Öffentlichkeit der Verschwörung. Ästhetik und politische Ökonomie bei Mark Lombardi«, in: Dietmar Kammerer (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld: transcript 2012, S. 29–47.

23 Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York: Verso 2013, S. 26.

24 Derrida, Jacques: »Denken, nicht zu sehen«, in: Ders.: *Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren. 1979–2004*, Berlin: Brinkmann und Bose 2017, S. 41–61, hier: S. 54.

25 In einer früheren und anders ausgerichteten Version dieses Beitrages bin ich noch nicht auf die *fabulative* Komponente eingegangen. Vgl. Gabriel, Leon: »A Scene of the Unseen. Altermundiality in Walid Raads *Les Louvres and/or Kicking the Dead*«, in:

dadurch drastisch. Dies greift den Ansatz seines »untimely collaborators«, des Schriftstellers Jalal Toufic, auf, der Kunst als einen Weg beschreibt, über dasjenige nachzudenken, was er in Anlehnung an Martin Heidegger und Maurice Blanchot als »Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster« bezeichnet.<sup>26</sup>

In Bezug auf das unermessliche Desaster verhält es sich mit der Kunst wie mit dem Spiegel in Vampirfilme: Sie enthüllt, dass sich uns etwas entzieht, von dem wir glauben, es sei noch vorhanden. ›Du hast nichts gesehen in Hiroshima‹ (Duras' *Hiroshima mon amour*, 1961). Bedeutet dies, dass man keine Aufzeichnungen machen sollte? Keinesfalls. Man sollte dieses »Nichts« aufzeichnen, das erst nach der Wiedererweckung wieder zur Verfügung stehen kann.<sup>27</sup>

In dieser Argumentation ist etwas betroffen und daher für unser Sehvermögen nicht verfügbar, es bleibt also unbemerkt. Das Desaster erzeugt ähnlich einem Trauma eine Leerstelle, ein Nichts. Toufic verwendet den bekannten Satz »You have seen nothing in Hiroshima« aus dem Film *Hiroshima mon amour* von Alain Resnais (FR/JP 1959), um seine durchaus erstmal etwas eigenwillige Aussage zu unterstreichen: Man müsse an diesem Nichts arbeiten, um herauszufordern, was als sichtbar angesehen wird, sich tatsächlich aber – etwas schematisch formuliert – aus jedem Wahrnehmungsrahmen entzieht.<sup>28</sup>

Insofern befragt Raad seinerseits das Sichtbare in seinem bestehenden Rahmen auf seine Leerstellen und schafft – eben als Fabulationen – ›Symp-

---

Alix de Morant et al. (Hg.): *Narrativités et intermédialités sur la scène contemporaine*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2021, S. 347–363.

26 Toufic, Jalal: *Vom Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster*, Berlin: August 2011, S. 72.

27 Ebd.

28 Im Gegensatz zu Toufic, der über »Wiedererweckungen« (resurrections) des Zurückgezogenen schreibt, verwendet Raad bezogen auf arabische Kunst jedoch eher eine Strategie des stets verändernden Rezitierens (recitation) mit dem Zweifel als Leitprinzip, um nicht den Anschein zu erwecken, eine scheinbar originäre Vergangenheit wiederzuentdecken. Als ein gewissermaßen spekulativ-fabulativer Ermittler bezieht sich Raad auf verschiedene Welten und Formen des Weltzugangs, die über die Dichotomie zwischen Realität und Fiktion hinausgehen. Vgl. J. Toufic: *Vom Rückzug der Tradition*, S. 13.

tome« für den Entzug und die Erfahrung des Nichts-Sehens.<sup>29</sup> Weil es – wie eingangs mit Verweis auf Foucault erwähnt – eben nicht eindeutig zwischen wahr und falsch trennt, unterscheidet sich das Fabulieren auch von dem, was heute als Forensik bezeichnet wird. Raad macht in seinen neueren Arbeiten immer wieder leicht ironische Verweise auf forensische Verfahren: In *Les Louvres and/or Kicking the Dead* z.B. war die Figur des Jack ein *Chief Forensic Investigator*; bei der geführten Tour durch Raads Ausstellung *We Lived So Well Together* in der Kunsthalle Mainz 2022 erfahren wir wiederum, dass forensische Teams an den sich verändernden Artefakten angeblich scheitern. In *Les Louvres and/or Kicking the Dead* betrifft die Fabulation nun vor allem die sich verändernden Objekte samt ihrer »verlorenen« Schatten. In *Scratching on Things I Could Disavow* betrifft dies etwa diese Aspekte: das behauptete Schrumpfen von Raads eigenen Arbeiten, als sie erstmalig im Libanon gezeigt werden sollten; ein Museum, das nur noch aus flachen und unzugänglichen Bordüren besteht; und schließlich den Rückzug von Farben, Formen, Linien und Konturen, die – so Raad – nicht mehr zur Verfügung stünden, aber sich in Ausstellungskatalogen und anderen Publikationen »verstecken« würden.

## Tunnel und Krypta

In ähnlicher Weise mit dem Rückzug bzw. Entzug spielend, hat Raad 2016 zusammen mit dem Architekturkollektiv SITU Studio die temporäre Installation *Those That Are Near. Those That Are Far* für einen heutigen Kunstraum in der ehemaligen Synagoge der Kleinstadt Stommeln in der Nähe von Köln erschaffen: In der Mitte des Raumes befindet sich ein Schacht, der in eine leuchtende Tiefe führt, darüber ein metallenes Dreibein zum Lastenheben, dessen Zugkette ins Verborgene dieser Höhlung hineinläuft. Bei aller Anstrengung ist es unmöglich, hineinzusehen. Was auch immer sich dort unten befindet, entzieht sich der Sicht. Außerdem erscheint das Innen der Synagoge meterhoch mit Erde aufgeschüttet, auf deren Oberfläche sich Eindrücke oder Spuren abzeichnen.

---

29 Auch wenn ich den Ausführungen André Lepeckis zu The Atlas Group vielfach folgen kann, so teile ich nicht die Einschätzung, es würde sich bei Raads Arbeiten um ein »enchantment« oder einen »magic realism« handeln. Lepecki, André: »After All, This Terror was Not Without Reason«, in: TDR: The Drama Review, 50, 3 (2006), S. 88–99, hier S. 96.

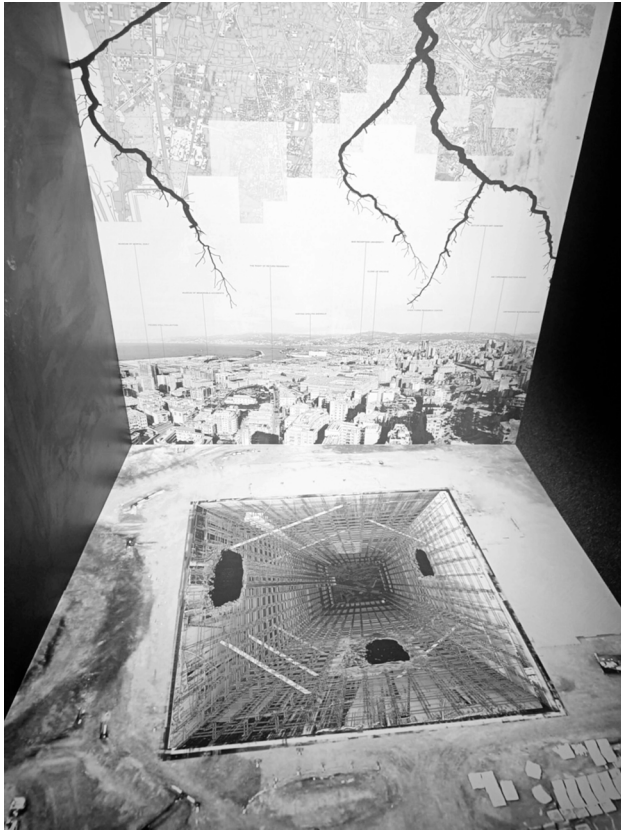
Während Raad und SITU Studio klar mit Bildern von konkreten Tunneln spielen, schlagen sie ebenso vor, den Begriff des Tunnels weniger wörtlich denn vielmehr als einen Weg zu betrachten, sich von einem festen Bild zu entfernen, um somit eine Vielzahl von Möglichkeiten zu bieten. »These material tunnels are complemented by immaterial ones, a tunneling of vision, sound, light, and heat. No need to physically traverse space to reach the other side. Just send a wavelength through bodies, walls, floors, and ceilings and see what lurks on the other side.« Diese Geste ist bemerkenswert, da die Aufgabe des Kunstwerks nicht darin liegt, diese ›andere Seite‹ zu erkunden, sondern dazu anzuregen, uns auf etwas anderes als unsere Seite oder unsere Welt zu beziehen.

Abb. 4: Installationsansicht. Walid Raad & SITU Studio: *Those That Are Near. Those That Are Far*, 2016. Foto & © Werner J. Hannappel, 2016.



Erinnern wir uns: Auch in *Les Louvres* spielte der Tunnel unter dem Pariser Louvre eine entscheidende Rolle, tauschen doch hier Raad zufolge die Kunstwerke ihre Gesichter. Für seine Einzelausstellung *We Lived So Well Together* hat Raad wiederum zusammen mit dem Architekten Bernard Khoury die Installation *Proposal for a Site Museum* geschaffen, die in Form eines Aufstellers direkt neben der Dokumentation von *Those That Are Near. Those That Are Far* präsentiert wurde.

Abb. 5: Installationsansicht. Walid Raad & Bernard Khoury: Proposal for a Site Museum, 2016–2026. Foto: Julia Schade 2022.



Zu sehen ist in einer schwarz-weißen Zeichnung ein tiefer Schacht mit Stützgerüsten rundherum, der in die Dunkelheit hinunterführt. Darüber ist eine Ansicht und eine Karte von Beirut abgebildet, auf der sich ein rhizomatisches Tunnelnetz entfaltet. In einem kurzen Text wird erklärt, dass Raad und Khoury einen (nicht erfolgreichen) Beitrag zum Architekturwettbewerb für das neue Kunstmuseum von Beirut entwickelt hätten. Dieser abgelehnte Beitrag entpuppt sich als Entwurf eines unterirdischen Museums, das sich unter der Stadt wie ein riesiges Rhizom windet. Tatsächlich zeigt die Karte bei genauerem Blick verschiedene Museen in verschiedenen Teilen der Stadt, so etwa: »Museum of memorable accidents«, »frozen still collection«, »museum

of mortal guilt«, »the right of return residency«, »Am I dreaming auctioning house« oder auch die »bad reception university«. Sie alle befinden sich offenbar irgendwo in den endlosen unterirdischen Abzweigungen des Loch-im-Boden-Museums.

In einer etwas merkwürdig anmutenden Wendung beschreibt Raads »untimely collaborator« Toufic Kunst als einen Weg, etwas in unserer Welt sichtbar zu machen, was unter normalen Umständen nur in einer anderen Welt registriert werden könne – oder, wie er es nennt, in einem anderen »Zweig des Multiversums«:

[...] Paul Klee's counsel ›not to render the visible, but to render visible‹ has to be qualified, since one of the tasks of art then is, through creatively building universes that don't fall apart ›two days‹ later, to render visible what, while being visible in another branch of the multiverse, would otherwise be invisible to us in our branch of the multiverse.<sup>30</sup>

Toufic bejaht hier eine gegebene Pluralität von Welten und gleichzeitig die Notwendigkeit, weitere – auch imaginäre oder fiktionale – Welten zu schaffen. Mit anderen Worten: Kunst erzeugt und reflektiert unterschiedliche Realitäten jenseits unseres Bereichs der sogenannten ›einen‹ Realität oder des Realen. Dies wäre immer noch eine bloße Pluralisierung von abgeschlossenen Räumen oder Systemen, wenn Toufic nicht auf der Möglichkeit bestehen würde, etwas sichtbar zu machen, das in unserer Welt sonst unsichtbar ist. Jede neue Welterzeugung ermöglicht es also, verborgene, aber bestehende Beziehungen zwischen Welten als miteinander verknüpfte Zweige des Multiversums aufzuzeigen.

Die Frage, die durch Raads Performances und Installationen aufgeworfen wird, ist nicht, wie wir davon ausgehen können, dass Kunstwerke ihre Gesichter austauschen oder ob untote Kunstwerke überhaupt existieren können. Innerhalb des vorgegebenen Rahmens dessen, was als »Fiktion« und »Realität« verstanden wird, ist klar, was möglich ist und was nicht. Der zentrale Punkt von *Les Louvres* Spiel mit unseren Zweifeln ist dementsprechend nicht, ob die gesichtstauschenden Objekte »real« oder »falsch«, »glaubwürdig« oder »unwahrscheinlich« wären, sondern dass es zweifelhaft ist, ob es solche Kriterien hier an *diesem* Ort gibt (diesem Kunstraum als einem »networked space of the

---

30 Toufic, Jalal: *What Was I Thinking?* Berlin: Sternberg 2017, S. 135.

functional site«<sup>31</sup>). Die Performance wirft die Frage auf, wie die ›globale transnationale‹ zeitgenössische Kunst sowohl ein Raum sein könnte, der von Überresten der Vergangenheit geprägt ist, als auch ein Raum, an dem es möglich wird, irgendwie mit anderen Zweigen des Multiversums in Kontakt zu treten. Kann Gegenwartskunst überhaupt solche Interaktionen zwischen Resten und Möglichkeiten erfahrbar machen?

Doch so faszinierend die Idee des Multiversums auch sein mag, sie kann nicht ohne den bereits erwähnten zentralen Begriff des Rückzugs verstanden werden – und dem damit einhergehenden Nachleben von Kriegen und Gewalt. Raads Arbeit trägt daher beide Aspekte in sich: das Fabulieren über multiversale Welten und das Betroffensein vom Entzug. Ohne die Installation in der Synagoge von Stommeln oder den Entwurf für das Beiruter Kunstmuseum zu einer hermeneutischen Folie erheben zu wollen, scheinen sie mir einen zentralen Aspekt von Raads Ansatz geradezu zu versinnbildlichen, nämlich die Konfrontation mit Vergangenen. Mein Punkt ist daher, dass die beiden den Tunneln gewidmeten Installationen das für Raad zentrale Thema des Entzugs bündeln und es mit den im Sinne einer Krypta verschlossenen Räumen des Vergangenen verbinden, aus denen dann symptomartig Signale hervordringen. Raad erschafft also in seinem fabulativen Verfahren »Symptome«, die nicht auf ein klar konturiertes Ereignis, sondern nur auf eine Lücke oder Leerstelle verweisen. Hieran möchte ich mit einem Begriff aus der Psychoanalyse anknüpfen: Das Konzept der Krypta<sup>32</sup> wurde von den Psychoanalytiker:innen Nicolas Abraham und Maria Torok für die Versiegelung unerträglicher Erfahrungen entwickelt, die unzugänglich isoliert und zugleich im Subjekt inkorporiert werden.<sup>33</sup> Zwar erzeugt die Krypta eine Leerstelle und damit einen Ort des Verbergens, trotzdem ist sie eine »Darstellungsform«<sup>34</sup>. Sie bildet »Kryptony-

31 P. Osborne: *Anywhere or Not at All*, S. 172. Vgl. ebenso: Osborne, Peter: *The Postconceptual Condition. Critical Essays*. London/Brooklyn: Verso 2018, S. 18.

32 »Insofar as [the crypt] splits and doubles the subject, it recapitulates the unnameable loss as radically social, even as founding the aesthetics of sociality.« T. Nyong'o: *Afro-Fabulations*, S. 201.

33 Eine gelingende Trauerarbeit hingegen besteht in der Selbsterneuerung qua Introjektion: Der »Verlust [wird] ins Selbst aufgenommen, transformiert und in etwas Neues verwandelt« Schwab, Gabriele: »Das Gespenst der Vergangenheit. Zum transgenerationalen Erbe von Krieg und Gewalt«, in: *Gruppenpsychother. Gruppendynamik* 47 (2011), S. 235–261, hier S. 251.

34 Küchenhoff, Joachim: »Das Unabgegoltene. Das eigene oder fremde, das reale oder virtuelle Vergangene«, in: Emil Angehrn/Joachim Küchenhoff (Hg.): *Das unerledigte Ver-*

mien«, symptomartige Wörter, die in entstellter, nie direkter Weise verstecken und zugleich enthüllen. Und die katastrophische Erfahrung artikuliert sich ex negativo durch das Schweigen. Die Krypta spielt so – durch ihre Lücke – eine wesentliche Rolle in der transgenerationalen Weitergabe von Traumata.

In Raads Projekten geht es im Gegensatz zur psychoanalytischen Kur nicht darum, ein einziges »geheim gehaltene[s] Substrat« kryptonischer Prozesse aufzudecken.<sup>35</sup> Präsentiert werden hingegen Artefakte und Dokumente nicht als (direkte, materielle) Spuren, sondern als Symptome ›aus‹ der Krypta, die auf vielfältige korrespondierende kollektive Traumata und gleichzeitig auch auf ›untraumatische‹ Aspekte verweisen.<sup>36</sup> Darüber hinaus betreffen diese Symptome nicht das psychische Erleben eines einzelnen Subjektes oder die geteilte Vorstellungswelt einer Gruppe, sondern eher eine im weitesten Sinne von den Geschehnissen affizierte mehr-als-menschliche Umgebung, die eine rein menschliche *agency* unterläuft und dennoch »multidirektionale« Beziehungen<sup>37</sup> zwischen verschiedenen kollektiven Traumata andeutet.

Das allerdings ist – wie auch die scharf geführten Kontroversen der letzten Jahre gezeigt haben – gerade hinsichtlich des schwierigen Verhältnisses von Antisemitismus und Rassismus bzw. Shoa-Gedenken und durch de- bzw. postkoloniale Fragen angestoßene Debatten um eine erweiterte Erinnerungskultur alles andere als konfliktfrei. So erweist sich Toufics Text über den *Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster* dort als problematisch, wo etwa »die atomare Verwüstung von Hiroshima, de[r] Völkermord von Ruanda, Auschwitz, die Herrschaft der Roten Khmer in Kambodscha zwischen 1974 und 1977 und die völkermordenden, auf Betreiben der USA verhängten UN-Sanktionen gegen den Irak«<sup>38</sup> in einem Zug genannt werden und somit äquivalent

---

gangene. Konstellationen der Erinnerung, Weilerswist: Velbrück 2015, S. 93–104, hier S. 99.

- 35 G. Schwab: Das Gespenst der Vergangenheit, S. 251: »Man kann allerdings nicht davon ausgehen, dass Diskurse die psychischen Prozesse von Introjektion und Inkorporation einfach widerspiegeln. Die Beziehung zwischen Sprache und Trauma ist eher generativ und transformationell als referentiell«.
- 36 Die Krypta bleibt bei Raad unerschlossen und polyvalent, was eine bloße Fantasie von Zeugenschaft, speziell das Phantasma direkter Bezeugung in dokumentarisch ausgerichteten performativen Künsten, verweigert.
- 37 Vgl. Rothberg, Michael: Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung, Berlin: Metropolis 2021.
- 38 J. Toufic: Vom Rückzug der Tradition, S. 41.

wirken. Während Toufics Text in einigen Passagen tatsächlich zu problematischen Verallgemeinerungen bzw. Reduktionen tendiert,<sup>39</sup> zählt es wohl zum besonderen Geschick von Raad, dass er die Ansätze seines »untimely collaborators«<sup>40</sup> Toufic hinsichtlich einer künstlerischen Sensibilität für den Rückzug aufnimmt, seine eigenen Arbeiten aber von konkreten Anklagen freihält und darüber hinaus nicht an definierten Gemeinschaften interessiert ist. Vielmehr wird bei Raad der Rückzug der Tradition als unsicher und selbst nicht klar erkennbar gedacht, zugleich als nur in Verstrickungen mit Dispositiven der Darstellung denkbar. Zwar spielt Raad stets mit einer Vieldeutigkeit, die aber nie in gänzliche Arbitrarität verfällt.

Als ein ›Dokumentwerden‹ lässt sich insofern abschließend an Raads Arbeiten zusammenfassend dreierlei bezeichnen: Erstens die Fokusverschiebung vom Artefakt hin zur Prozessualität, denn Dokumente und Gegenstände werden als Symptome behandelt; zweitens die Betonung von Zeitlichkeit, weil das Nachleben und die Leerstellen des Vergangenen, ebenso wie mögliche zukünftige oder veränderliche Welten behandelt werden; und drittens die Darstellung versteckter konkreter Prozesse ebenso wie fabulativer Entwürfe, aus denen heraus dann die Darstellung selbst problematisiert wird, indem Sichtbarkeitsregime und -dispositive ausgestellt werden. Hinsichtlich dieser drei Aspekte kommt dem eingangs erläuterten Begriff der ›kritischen Fabulation‹ nach Hartman eine besondere Bedeutung zu. Das soll nicht über die Unterschiede hinsichtlich der je spezifischen, uneinholbaren historischen Erfahrung von transatlantischem Sklavenhandel einer- und den Kriegen im

39 Toufics Texte weisen bisweilen nicht zu leugnende schwere Ressentiments gegen den Staat und die Politik Israels als einer ›Schließung‹ auf. In der Tat erkennt Toufic die Verbrechen der Shoah, allerdings tendiert er zu einer essentialisierenden Sicht auf politische Zusammenschlüsse, die als Schicksalsgemeinschaften gelesen werden – was vielleicht bereits in seiner an die Denktradition von Martin Heidegger und Maurice Blanchot angelehnte Definition von Gemeinschaften ex negativo als Entitäten begründet sein könnte. Insbesondere Toufics absolute und darin wieder essentialisierende Verbundenheit zu einer Denktradition des Diasporischen führt zu problematischen, da pauschalen Aussagen. Vgl. Ebd., S. 55–68. Das ist aber nur die eine Seite: Mit der Denktradition von Entzugsstrukturen und vielleicht auch dem Entzug dieser Tradition selbst, zeigt Toufics Rhetorik neben den politischen Anklagen ein Bemühen um eben ein jüdisch-arabisch-islamisches Denken der Mystik und des Kabbalismus, das sich mit einer nicht repräsentativen Sprache befasst, mithin auch einem Fehlen der Sprache, und einem Bezug zu einem Anderen.

40 Ebd., S. 16 (die deutsche Übersetzung schreibt von einem »unzeitgemäßen Mitarbeiter«).

Libanon andererseits hinwärtuschen. Auch wenn Raad einen weitaus spie-  
lerischeren Umgang als Hartman wdhlt, so setzen auch seine Fabulationen  
kritisch »in der Zwischenzeit, in dem Raum zwischen zu spät und zu früh«<sup>41</sup>  
ein, wo die Möglichkeiten der Rekonstruktion enden. Sie richten sich nicht  
an eine konkrete Gemeinschaft oder ein noch fehlendes Volk, sondern nur  
an diejenigen, die affizierbar für dasjenige sind, was in der Gegenwart vom  
Nachleben des Vergangenen betroffen ist und dennoch der Aufmerksamkeit  
entgeht. Sie bieten Allegorien und Erzählungen an, um mit den Lücken der  
Darstellbarkeit und ihrem Widerstand umzugehen: Demjenigen, was sich  
selbst noch im Darstellen dem Dokumentwerden widersetzt.

## Literaturverzeichnis

- Biro, Yaelle: *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXIe siècle*, Dijon: Les Presses du Réel 2018.
- Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt: Suhrkamp 1996.
- Derrida, Jacques: »Denken, nicht zu sehen«, in: Ders.: *Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren*. 1979–2004, Berlin: Brinkmann und Bose 2017, S. 41–61.
- Elias, Chad: *Posthumous Images: Contemporary Art and Memory Politics in Post-Civil War Lebanon*. Durham: Duke University Press 2018.
- Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*, Berlin: Merve 2001.
- Gabriel, Leon: »A Scene of the Unseen. Altermundiality in Walid Raads *Les Louvres and/or Kicking the Dead*«, in: Alix de Morant et al. (Hg.): *Narrativités et intermédialités sur la scène contemporaine*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2021, S. 347–363.
- Gießmann, Sebastian: »Die Öffentlichkeit der Verschwörung. Ästhetik und politische Ökonomie bei Mark Lombardi«, in: Dietmar Kammerer (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld: transcript 2012, S. 29–47.
- Hartman, Saidiya: »Venus in zwei Akten«, in: Dies.: *Diese bittere Erde (ist womöglich nicht, was sie scheint)*, Berlin: August 2022, S. 85–116.

---

41 S. Hartman: *Venus in zwei Akten*, S. 114.

- Hartman, Saidiya: *Aufsässige Leben, schöne Experimente. Von rebellischen schwarzen Mädchen, schwierigen Frauen und radikalen Queers*, Berlin: Ullstein 2022.
- Kazerouni, Alexandre: *Le miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*. Paris: PUF 2017.
- Küchenhoff, Joachim: »Das Unabgegoldene. Das eigene oder fremde, das reale oder virtuelle Vergangene«, in: Emil Angehrn/Joachim Küchenhoff (Hg.): *Das unerledigte Vergangene. Konstellationen der Erinnerung*, Weilerswist: Velbrück 2015, S. 93–104.
- Lepecki, André: »After All, This Terror was Not Without Reason«, in: *TDR: The Drama Review*, 50, 3 (2006), S. 88–99, hier S. 96.
- Nancy, Jean-Luc: *Ego Sum*, Paris: Flammarion 1979.
- Nyong'o, Tavia: *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*, New York: New York University Press 2018.
- Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York: Verso 2013.
- Osborne, Peter: *The Postconceptual Condition. Critical Essays*. London/Brooklyn: Verso 2018.
- Raad, Walid: »In Conversation« (with Seth Cameron). in: *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, 09.12.2015. <https://brooklynrail.org/2015/12/art/walid-raad-with-seth-cameron> (Zugriff am 23.02.2023).
- Reich, Julia: »Was bleibt, wenn nichts bleibt? Zur (gegen)dokumentarischen Praxis bei Tino Sehgal«, in: Esra Canpalat et al. (Hg.): *Gegen\Documentation. Operationen – Foren – Interventionen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 63–76.
- Rothberg, Michael: *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*, Berlin: Metropol 2021.
- Schade, Julia: *Unzeit. Widerständige Zeitlichkeiten in Performance, Kunst, Theorie*, Berlin: Neofelis 2024.
- Schmidt, Ruth: »Taking Radar Ornithology as a Guide« Theater für unser wissenschaftliches Zeitalter nach Brecht«, in: Wessendorf, Markus (Hg.): *The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch 47*, Rochester: Camden House 2022, S. 102–122.
- Schulte, Philipp: »Das Echte im Falschen. Die angebliche Rekonstruktion der Kriege im Libanon in den Arbeiten der Atlas Group«, in: Eva Ulrike Pirker (Hg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 287–300.

- Schwab, Gabriele: »Das Gespenst der Vergangenheit. Zum transgenerationalen Erbe von Krieg und Gewalt«, in: Gruppenpsychother. Gruppendynamik 47 (2011), S. 235–261.
- Singerman, Howard: Art Subjects. Making Artists in the American University, Berkeley: University of California Press 1999.
- Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien/Berlin: Turia + Kant 2008.
- Toufic, Jalal: Vom Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Disaster, Berlin: August 2011.
- Toufic, Jalal: What Was I Thinking? Berlin: Sternberg 2017.



# Protokolle der Theaterverlagsarbeit

## Mitbestimmungsdokumente im Kulturbetrieb

---

*Lisa-Frederike Seidler*

Das Drama ist eher selten Gegenstand jüngerer theaterwissenschaftlicher Fragestellungen. Insbesondere der Herstellungsprozess zwischen Manuskript und Probenarbeit birgt jedoch Potenzial für die Theaterhistoriografie. Hierbei rücken beispielsweise Theaterverlage in den Fokus, die nicht nur mit der Ware Theatertext handeln, sondern deren Arbeit auch als eine Wissensproduktion von Theater aufgefasst werden kann. Insbesondere in den 1960er-Jahren werden Theaterverlage als Orte einer kritischen Praxis beschreibbar, die mit der spezifischen Widersprüchlichkeit ihrer Kunst- beziehungsweise Kulturproduktion umzugehen versuchen. In kapitalistischen Gesellschaften ist das in dieser Zeit allerdings keine Seltenheit, denn auch in anderen kulturwirtschaftlichen Bereichen wird auf die Ambivalenz der Kulturproduktion aufmerksam gemacht. Prominent formuliert beispielsweise Jean-Luc Godard 1970, nicht länger nur politische Filme, sondern vor allem auch politisch Filme machen zu wollen.<sup>1</sup> Damit pointiert er seine arbeitsorganisatorische Devise, die der deutsche Verleih von MASCULIN FÉMININ schon 1966 mit dem Untertitel DIE KINDER VON MARX UND COCA-COLA als Filmproduktion in der soziopolitischen Gemengelage des Kalten Krieges verortete. In etwa zur selben Zeit beschäftigt die Frage nach der Arbeitsorganisation zwischen den Gesellschaftsordnungen intensiv auch den Literatur- und Theaterbetrieb in der Bundesrepublik, wobei insbesondere an den Schreibtischen in Redaktionen, Theatern und Verlagen die Möglichkeiten künstlerisch-intellektuellen Arbeitens in kapitalistischen Gesellschaften neu verhandelt werden.<sup>2</sup>

- 
- 1 Vgl. Godard, Jean-Luc: »What is to be Done?« [April 1970], in: Mark Webber (Hg.), *The Afterimage Reader*, London: The Visible Press 2022, S. 37–38.
  - 2 Vgl. Lorenz, Robert/Walter, Franz: 1964. *Das Jahr mit dem »68«* begann, Bielefeld: transcript 2014.

Ein Ort der kritischen Umsetzung solcher Demokratisierungsforderungen für das intellektuelle Arbeiten ist auch der 1969 in Frankfurt a.M. gegründete *Verlag der Autoren*. In diesem Theaterverlag wird mit der Gründung ein Mitbestimmungsmodell institutionalisiert, qua dessen sich der belegschafts-eigene Verlag auf eine mitbestimmt-organisierte Satzung verständigt und gleichzeitig seine kapitalwirtschaftliche Ausrichtung als Kulturunternehmen festschreibt. Mitbestimmungsmodelle stehen in Verbindung zu wirtschafts-demokratischen Forderungen der Gewerkschaftsbewegung seit der Weimarer Republik und können als Teil einer emanzipatorischen Tradition beschrieben werden. Im Kontext der Unternehmensmitbestimmung werden jedoch zu-meist klassische Industriebetriebe wie Stahl- oder Chemiekonzerne mit über 2000 Mitarbeitenden in den Blick genommen.<sup>3</sup> Demokratisierungsversuche im Bereich der »Kulturindustrie«<sup>4</sup> werden hingegen nur selten untersucht.

Im Folgenden stelle ich Materialien der Zusammenarbeit im *Verlag der Autoren* als zeitspezifische Dokumentationen intellektuellen und künstlerischen Arbeitens ins Zentrum meiner Betrachtung. In den archivierten Interna des *Verlags der Autoren* materialisieren sich Aushandlungsprozesse einer kritischen Theaterverlagsarbeit, die sich auch über die Einzelschriftstücke hinweg in Kontroversen fortsetzen und damit als wissenschaftliche Dokumente einer sich demokratisierenden Theaterverlagsarbeit in den 1970er-Jahren lesbar werden. Zunächst skizziere ich dafür exemplarische Umbrüche im Verlagswesen in der BRD um 1968, welche die Gründung des *Verlags der Autoren* flankieren. Im Zuge der praktizierten Mitbestimmung entsteht eine interne Ablage von Verlagsdokumenten, denen ich am Ort ihrer Archivierung nachgehe. In diesem Unternehmensarchiv finden sich insbesondere Rundschreiben und Protokolle, die nicht für die Öffentlichkeit vorgesehen waren und die ich anschließend als Dokumente der Mitbestimmung diskutieren werde.

---

3 Vgl. Nagel, Bernhard: *Wirtschaftsrecht III*, Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 213–234.

4 Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbe-trug«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 141–191.

## Die Gründung eines mitbestimmten Theaterverlags

Die Gründung des *Verlags der Autoren* muss im Umfeld der studentisch geprägten Proteste und in räumlicher wie zeitlicher Nähe zu kulturpolitischen Demokratisierungszusammenhängen betrachtet werden. Besonders im Literaturbetrieb wirkte sich eine Demokratisierungswelle aus,<sup>5</sup> die spätestens nach den Unruhen während der Buchmesse 1968 mit der Forderung nach mehr Mitspracherechten und der Infragestellung der Entscheidungshoheit einen neuen Höhepunkt erreichte. Das wohl prominenteste Beispiel in der Bundesrepublik sind die Verwerfungen zwischen Verleger und Lektorat im Frankfurter Suhrkamp Verlag, die rund vierzig Jahre später durch unterschiedliche Perspektiven auf die Verlagsgeschichte wieder zur Diskussion standen.<sup>6</sup> Unabhängig von der nachträglichen Deutung monierten die Lektor:innen 1968 eine Inkongruenz von Inhalten und Arbeitsverhältnissen, die sie etwa in Bezug auf die Schriften Theodor W. Adornos, Walter Benjamins oder Ernst Blochs, oder aber anhand der bei Suhrkamp verlegten Zeitschrift *Kursbuch* ausmachten. Sie forderten, ausgehend von der Feststellung kulturindustrieller Widersprüche, weitgehende Mitspracherechte in inhaltlichen, personellen sowie wirtschaftlichen Fragen rund um die Gestaltung des Verlagsprogramms. In der Folge waren die Differenzen zwischen persönlich haftendem Verleger und der Gruppe der angestellten Lektor:innen derart gravierend, dass Kündigungen folgten. Im Feuilleton wie in der Literaturwissenschaft weniger berücksichtigt wurde bislang, dass am Ende des Disputs die Gründung eines neuen Kulturunternehmens stand: Der *Verlag der Autoren*, der gerade kein Buch- sondern ein vergleichsweise kostengünstiger Theaterverlag sein soll. Als solcher engagiert er nicht nur zahlreich Personal von Suhrkamp, sondern greift auch Forderungen zur Mitbestimmung im Theater- wie Literaturbetrieb auf, und entwickelt ein Modell zur praktischen Umsetzung produktionskritischer Ansätze im Verlegen der Ware Theatertext. Innerhalb dieses Modells werden nunmehr nicht nur Lektor:innen als intellektuelle Angestellte berücksichtigt, sondern auch –

5 Vgl. Sonnenberg, Uwe: Von Marx zum Maulwurf, Göttingen: Wallstein 2016; Felsch, Philipp: Der lange Sommer der Theorie, München: C.H. Beck 2015.

6 Boehlich, Walter et al.: Chronik der Lektoren, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2011; Unseld, Siegfried: Chronik 1, 1970, Raimund Fellinger/Ulrike Anders (Hg.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.

durchaus in konzeptioneller Nähe zu Walter Benjamin – Autor:innen als Produzent:innen mitgedacht.<sup>7</sup>

In den 1970er-Jahren erfahren derartige Positionen der 1920er- und 30er-Jahre eine vergleichsweise breite Rezeption und Aktualisierung. Explizit nimmt zum Beispiel 1976 Terry Eagleton in seiner Kritik am privatwirtschaftlichen Theatersystem in Großbritannien auf Benjamin Bezug. Er betont dabei auch den Status der Ware Theatertext in kapitalistischen Kulturwirtschaften: »Drama is not just a little collection of literary texts; it is a capitalist business which employs certain men [...] to produce a commodity to be consumed by an audience at a profit.«<sup>8</sup> Wenngleich sich Eagleton auf ein anderes Theatersystem bezieht, lenkt er die Aufmerksamkeit auch auf Theateragenturen und -verlage als kulturwirtschaftliche Schnittstellen zur Umwandlung von Manuskripten in Textwaren. Für Betrachtungen der Wirtschaftlichkeit des Theaterbetriebs in der Bundesrepublik bietet der *Verlag der Autoren* ein besonders interessantes Beispiel. Nicht nur, da er ein institutionalisiertes Modell für kritisches Verlegen von Theatertexten in einer kapitalistischen Gesellschaft darstellt, sondern auch, da es hier zu einer permanenten Aushandlung immanenter Diskrepanzen des Wirtschaftens mit Kulturwaren kommt.

In *Kulturproduzenten produzieren sich selbst*, einem Beitrag der Deutschen Welle von 1971, wird die Struktur des *Verlags der Autoren* als »antikapitalistisch, genossenschaftlich und [...] allen Autoren des Verlags das Recht zur Mitbestimmung in Verlagsangelegenheiten ein[räumend]«<sup>9</sup> beschrieben. Diese besondere Zusammenarbeit von Autor:innen und Lektor:innen bringt eine selbstverwaltete Verlagsgemeinschaft hervor. Ohne die bis dato übliche unternehmerische Position der:des Verleger:in, wird die Mitgliederversammlung im *Verlag der Autoren* zum zentralen Entscheidungsgremium des Verlagsunternehmens. Diese Versammlung tagt ein bis zwei Mal pro Jahr, bestätigt den Geschäftsbericht, wählt sogenannte Delegierte zur Geschäftsführung, tauscht sich über Investitionsfragen aus, legt Gehälter der Angestellten fest

7 Vgl. Benjamin, Walter: »Der Autor als Produzent«, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II.2, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 683–701.

8 Eagleton, Terry: *Marxism and Literary Criticism*, London: Methuen, 1976, S. 59.

9 Hartmann, Rainer: »Kulturproduzenten produzieren sich selbst. Autoren-Verlage in der Bundesrepublik – Erste Erfahrungen« [Manuskript Nr. 5420 201071 104 01, 7 Seiten], in: *Kulturelles Wort*, o.D., Historisches Archiv, Deutsche Welle, hier S. 2.

oder bestimmt den Modus der Gewinnausschüttung. Diese unternehmerische Selbstorganisation ist demnach eine Form der sozioökonomischen Zusammenarbeit, die sich gerade nicht in einem kollektiven Schreiben von Theatertexten oder einer normierten Ästhetik niederschlägt. Vielmehr kann diese Theaterverlagsarbeit als gestärkter Rahmen für die Zusammenarbeit von Autor:innen und Lektor:innen verstanden werden, in der sich die Mitglieder des demokratisch organisierten Verlagszusammenhangs in regelmäßigen Abständen über die Potenziale disparater, emanzipatorischer wie experimenteller Theatertextästhetiken austauschen. Damit wird in theaterhistoriografischer Perspektive insbesondere dieser Verlag zu einer epistemischen Werkstätte des Theaterdiskurses in der Bundesrepublik nach 1968. Die in den internen, mitbestimmungsspezifischen Unterlagen protokollierten Aushandlungs- und Diskussionsprozesse dokumentieren darüber hinaus ein Wissen über Formen kollektiver Arbeit.

Im Unternehmens- und Verlagsarchiv des *Verlags der Autoren* finden sich Materialien, die Aufschluss über die Prozesse der Theaterverlagsarbeit geben, denn neben beispielsweise Gutachten zu Theatertextentwürfen liegen hier auch Unterlagen, die als Informationsbasis in der demokratischen Organisation des Unternehmens fungieren. Diese internen Unterlagen sind Satzungserläuterungen, Modellbeschreibungen, Versammlungsprotokolle oder auch Diskussionspapiere, die ohne eine dezidierte Veröffentlichungsabsicht den Regeln interner Kommunikationskanäle unterliegen. Innerhalb ihrer Ablage im Archiv verbinden sich Jahresvollversamlungsprotokolle und Rundschreiben und verdeutlichen die Varianz der im Verlag vertretenen Positionen. Dieser Konnex zwischen Protokollierung und Kommunikation bietet im Folgenden einen methodischen Ansatzpunkt, um die differenzierte wie prozessartige Spezifik demokratischer Zusammenarbeit herauszuarbeiten.

## Mitbestimmung als Organisationsmoment von Zusammenarbeit

In zeitlichem und nicht zuletzt räumlichem Zusammenhang fällt auf, dass die Initiative der Unternehmensmitbestimmung im *Verlag der Autoren* der kulturpolitischen Agenda der Frankfurter SPD-Regierung vorausgeht. Letztere treibt ab 1970 mit *Kultur für Alle* die Demokratisierung in Kulturinstitutionen

voran und ist maßgeblich für die Institutionalisierung der Mitbestimmung an öffentlichen Theatern der Stadt Frankfurt verantwortlich.<sup>10</sup>

Das Programm des demokratisierten Unternehmens spiegelt sich bereits in der Namensgebung des neuen Theaterverlags wider. Insbesondere Verlagshäuser sind häufig nach ihrem:ihrer Verleger:in benannt (Suhkamp, S. Fischer, Wagenbach, Kiepenheuer etc.); diesen Parameter der Namensgebung behält der *Verlag der Autoren* in gewisser Weise strikt bei, justiert ihn aber neu: Er operiert einerseits mit einem liberalen Eigentumsbegriff, genauer der Frage: wem gehört der Verlag?, wie auch andererseits mit einem marxistischen Eigentumsbegriff, verbunden mit der Frage: wer eignet sich die Produktionsmittel an? Diese doppelte Lesart verweist auf das programmatische Spannungsfeld dieser verlegerischen Kulturarbeit, das liberale und solidarische Paradigmen miteinander in Verbindung bringt. Damit zeichnet sich das oben Beginn zitierte Motiv erneut ab: In der Praxis des Verlags ergibt sich eine Schnittmenge von *Marx und Coca-Cola*. Der Rahmen des mitbestimmten Theaterverlags bildet die Infrastruktur, um egalitär für jedes Mitglied eine größtmögliche Freiheit und Eigenverantwortlichkeit im individuellen Arbeiten am Text für das Theater zu gewährleisten. Diese Verbindung ist konstitutiv für die Theaterverlagsarbeit, die auch Ort von Diskussionen und Konflikten ist. Insbesondere Kontroversen um die demokratische Zusammenarbeit schreiben sich in interne, prozessbegleitende Dokumente der verlegerischen Praxis ein. So entstehen nicht nur Evidenz- sondern auch Diskussions- beziehungsweise Kommunikationsdokumente, die weder ein konfliktfreies noch ein harmonisches Bild der demokratischen Zusammenarbeit zeichnen.

## Der Ort der Dokumente: Verlags- und Unternehmensarchiv

Unter dem Titel »Alle Macht den Lektoren?«<sup>11</sup> strahlte der WDR im Oktober 1969 einen Beitrag unter anderem über die Gründungssitzung des *Verlags der Autoren* aus. Wir sehen in schwarz-weiß einen länglichen, ovalen Tisch, um

10 Vgl. Hoffmann, Hilmar: Kultur für Alle, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1981. Hoffmann (1925–2018) war SPD-Politiker und von 1970–1990 Kulturdezernent der Stadt Frankfurt.

11 Auszug aus »Ende Offen: Wochenend-Forum – Alle Macht den Lektoren? Diskussion im Vorgriff auf die Frankfurter Buchmesse. Gründungssitzung Verlag der Autoren 1969« [EA am 10.10.1969], WDR-Archiv, Archiv-Nr. 7239, in: GEGENSCHUSS (D 2008, R: Dominik Wessely) 125 Min., hier 00:45:05-00:46:00.

den etwa vierzehn Personen Platz genommen haben. Im Ausschnitt kommen Verlagslektor:innen, Delegierte und Autor:innen zu Wort, wie beispielsweise Karlheinz Braun, Erika Runge oder Walter Boehlich. Zigaretten und Pfeifen qualmen, während die Sprecher:innen in geordneter Reihenfolge aufeinander reagieren und sich gegenseitig ergänzend nicht nur das Verlagskonzept, sondern auch dessen politisch-ökonomischen Ansatz erläutern. Zwischen den sich zustimmenden und auf das Ausredenlassen konzentrierten Diskussions Teilnehmer:innen wird das Prinzip dieses Mitbestimmungsmodells durchaus emphatisch inszeniert. Dabei wird die theaterverlegerische Praxis unter mitbestimmten Vorzeichen zwar von Walter Boehlich als »anstrengend«<sup>12</sup> bezeichnet, aber dennoch in der Darstellung dieser Gründungssitzung als weitgehend konfliktfrei und simpel akzentuiert. Bei dem filmischen Dokument ist jedoch Vorsicht geboten. Was als Dokumentation der Gründungssitzung deklariert ist, unterliegt auf den zweiten Blick auch dem Zweck der Vermarktung der mitbestimmten Unternehmensidee. Der gezeigte Raum ist der Verlagsraum in der Stauffenstraße 46 im Frankfurter Westend. In diese Räume zieht der Verlag jedoch erst am 1. April 1969 – rund zwei Monate nach der eigentlichen Gründung.<sup>13</sup> Gleichzeitig erscheinen dem:der Zuschauer:in die Aussagen derart rund, dass ein Skript angenommen werden kann. So schimmern in dem Beitrag als behauptete Ereignisdokumentation auch Faktoren wie Unsicherheit, Verunreinigung und Anfechtbarkeit durch.<sup>14</sup> Es lohnt sich deshalb besonders, auch nicht zur Veröffentlichung intendierte Dokumente in den Blick zu nehmen, um Prozessen der Zusammenarbeit nachzugehen.

Verlagsarchive beschreibt der Literaturwissenschaftler Ulrich Raulff als diskursive »Schaltstellen«,<sup>15</sup> an denen sich Spuren unterschiedlicher kulturwirtschaftlicher Praktiken miteinander verbinden. Das Theaterverlagsarchiv im Besonderen sammelt Schriftstücke als Träger »materiell fixierten Wis-

---

12 Ebd.

13 Vgl. Ziem, Jochen: »Tagebuchnotiz 1969«, in: Schopf/Victor (Hg.), *Fundus* (2019), S. 14–15.

14 Vgl. Balsom, Erika/Peleg, Hila: »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Documentary across Disciplines*, Cambridge, MA: MIT Press 2016, S. 10–19, hier S. 18.

15 Vgl. Raulff, Ulrich: »Ideengeschichte im Literaturarchiv«, in: Petra-Maria Dallinger/Georg Hofer/Berhard Judey (Hg.), *Archive für Literatur*, Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 215–224, hier S. 219.

sens«<sup>16</sup> und fasst Theater sowohl als diskursive wie ökonomische Figur. Daher ist auch das Universitätsarchiv der Goethe-Universität Frankfurt als Ort der Archivierung zu berücksichtigen. Das Unternehmensarchiv wurde – obwohl es Teil dieses Archivs ist – bislang keiner Kassation unterzogen und folgt einem Registraturprinzip, weshalb die Dokumentablage des Unternehmens weitgehend intakt ist. Anders als in Verlagen, die der wirtschaftlichen Haftung einer Person unterliegen, werden in diesen Archivmaterialien durch die diskussionsbasierte Organisation noch stärker diskursreflektierende Konflikte deutlich.<sup>17</sup> Neben der üblichen Verlagsproduktion (Korrespondenz von Autor:innen, Manuskripte, Begutachtungen etc.) dokumentieren im Archiv des *Verlags der Autoren* gerade Versammlungsprotokolle im Zusammenhang mit Rundschreiben nicht nur Beschlussergebnisse, sondern setzen vor allem auch interne Kontroversen fort. So zeichnet sich auch im *Verlag der Autoren* der Vorgang des Protokollierens vor allem durch den Bezug zu einer in der Vergangenheit liegenden, zeitlich festgelegten Sitzung aus und dient dem nachgelagerten Vollzug von Beschlüssen und Verläufen. Ein solcher Nexus aus Diskussion und Dokumentation als Basis daran anschließender Diskussionen bildet eine gängige Praxis der Selbstorganisation um 1968. Für unterschiedliche Kollektive, beispielsweise an Theatern, galt die Verbindung aus Plenum und Protokoll als leitende Organisationsform.<sup>18</sup> Entscheidend in Bezug auf den *Verlag der Autoren* ist jedoch, dass damit diese linke, antikapitalistische Praxis Einzug in den Bereich der Kulturwirtschaft erhält.

Schriftstücke aus Verlagsarchiven werden im Gegensatz zu anderen Dokumentationsformen in der Theaterwissenschaft nicht bevorzugt als Dokumente herangezogen. Daniela Hahn zeigt beispielsweise, dass sich der Dokumentbegriff der Disziplin primär an Bild- beziehungsweise audiovisuellen Dokumentationen ausrichtet.<sup>19</sup> Dies ist auch in Zusammenhang mit der

16 Wöhler, Renate: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ›dokumentarisch‹«, in: Hahn (Hg.), *Beyond Evidence* (2016), S. 45–57, hier S. 51.

17 Vgl. Dietz, Gabriele: »Doppelblind. Die Arbeit an der Literatur zwischen Lektorat und Literaturwissenschaft«, in: Stephan Füssel (Hg.), *Ungeöffnete Königsgräber*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013, S. 55–63.

18 Vgl. Loschütz, Gert: »Mit Mitbestimmung kannst du dir nicht nur Freunde machen. Gespräch mit Stefan Viering«, in: Ders./Horst Laube (Hg.), *War da was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972–1980*, Frankfurt a.M.: Syndikat 1980, S. 285–289.

19 Vgl. Hahn, Daniela: »Einleitung/Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Beyond Evidence* (2016), S. 9–21.

Primärstellung der Aufführung vor Medien und Praktiken der Produktion zu verstehen. Demgegenüber sensibilisiert Andreas Wolfsteiner für organisati-  
onswissenschaftliche Ansätze in der Theaterwissenschaft. Insbesondere sche-  
matische, schriftbasierte Dokumente seien nicht nur Emergenzphänomene  
kollektiver Arbeit, sondern auch Zugriffsmöglichkeiten auf (Wissens-)Ord-  
nungen von Theater.<sup>20</sup> An diese Beobachtung anschließend möchte ich nun  
die nach Tagesordnungspunkten strukturierten Protokolle und nach Rubriken  
unterteilten Rundschreiben des *Verlags der Autoren* aus der ersten konstituti-  
ven Dekade des Unternehmens als Dokumentationen einer Wissenspraxis der  
Demokratisierung im Theaterbetrieb betrachten.

## Protokolle als Dokumente der Mitbestimmung

In der chronologischen Dokumentablage des Unternehmens, wie sie im Li-  
teraturarchiv der Goethe-Universität liegt, sind Protokolle der jährlich min-  
destens einmal stattfindenden Vollversammlungen und Rundschreiben an die  
Mitglieder gemeinsam sortiert. Innerhalb der Archivsektion korrespondieren  
diese Dokumente auch inhaltlich und machen Akteur:innen und Prozesse der  
gemeinschaftlichen Verlagsarbeit sichtbar, indem Entscheidungen kommen-  
tiert und Diskussionen auch über längere Zeiträume und die jeweiligen Ein-  
zeldokumente hinweg fortgesetzt werden.

Das Protokoll der Jahresvollversammlung vom 11. April 1970 entsteht im  
Anschluss an die zweite Mitgliederversammlung. Inhaltlich folgt die Sitzung  
im Wesentlichen den üblichen Tagesordnungspunkten der Vollversammlun-  
gen: Bericht der geschäftsführenden Delegierten, inklusive Informationen  
zur aktuellen Programmplanung und einer Übersicht zu den Finanzen.  
Aber auch Zeit für die Diskussion der Satzung sowie die Wahl neuer Gesell-  
schafter:innen, Informationen zu Vertragsabschlüssen und Kooperationen  
mit Autor:innen, Übersetzer:innen, Redaktionen und Buchverlagen ist vor-  
gesehen.<sup>21</sup> Derartige Schwerpunktsetzungen können sicherlich äquivalent  
auch auf Tagesordnungen anderer (Kultur-)Unternehmen gefunden werden,

20 Vgl. Wolfsteiner, Andreas: »Theater der Tabellen. Zur Organisationsgeschichte des  
Theaters am Beispiel des Szenariums«, in: Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch (Hg.),  
Neue Methoden der Theaterwissenschaft, Bielefeld: transcript 2020, S. 183–202.

21 Vgl. UAF\_LGU\_VGA: Verlag der Autoren, Protokolle und Rundschreiben, Protokolle der  
Mitgliederversammlungen 1969–1980.

beispielsweise zur Information ihrer Shareholder. Der Rundbrief zur Ankündigung der Vollversammlung 1970 gibt jedoch in der Tagesordnung auch Raum für »Diskussionen und evtl. Kritik des Berichts«<sup>22</sup> der Geschäftsführung. Nicht ohne ein gewisses Sendungsbewusstsein wurden Teile dieses Protokolls in der Jubiläumsschrift anlässlich des zwanzigjährigen Verlagsbestehens abgedruckt.<sup>23</sup> Die Darstellung in der Jubiläumsausgabe bezieht sich allerdings ausschließlich auf den Teil des Geschäftsberichts, der von den beiden Delegierten Karlheinz Braun und Wolfgang Wiens vorgestellt wurde. Eventuelle Diskussionen oder Kritikpunkte werden in der Veröffentlichung des gekürzten Protokolls ausgeklammert, sodass sich Fragen auftun: Gab es womöglich keine Kritikpunkte am Bericht der Geschäftsführung oder funktionierte das Mitbestimmungsmodell bereits nach dem ersten Geschäftsjahr derart reibungslos?

Das vollständige Protokoll im Unternehmensarchiv gibt dagegen sehr wohl Aufschluss über eine Reihe von Kritikpunkten, die bereits während der Versammlung laut wurden. Die Mitglieder diskutierten über die Modalitäten der Gewinnausschüttung angesichts der wachsenden Anzahl von Anteilseigner:innen. Hier wurde vor allem die Bevorteilung neuer Mitglieder im Vergleich zu »Frauen und Männer[n] der ersten Stunde«<sup>24</sup> als unverhältnismäßig empfunden. Moniert wurden das Aufnahmeverfahren neuer und die Ausschlussmöglichkeiten alter Mitglieder. Im Gegensatz zum veröffentlichten Teil des Protokolls in der Jubiläumsschrift ist dies also keine ausschließliche Dokumentation evidenter Beschlüsse.

Lassen alle protokollierten Beschlüsse Dissens nur erahnen, vertieft sich in der Parallelektüre mit den ganzjährig versandten Rundschreiben des Verlages der Eindruck durchaus kontroverser Standpunkte. Die Rundschreiben sind zum Teil ebenfalls in den Jubiläumsschriften des Verlags publiziert und ergänzen in der Lektüre die Darstellung der Mitbestimmung in den einzelnen Vollversammlungsprotokollen.<sup>25</sup> Sie dienen, vergleichbar mit heutigen Newslettern, der Information der Verlagsmitglieder. Bereits während der

22 UAF\_LGU\_VGA: Verlag der Autoren, Protokolle und Rundschreiben, Rundbrief 19.03.1970.

23 Vgl. »Protokoll der 2. Autorenversammlung, 11. April 1970«, in: Urban (Hg.), Das Buch vom Verlag der Autoren (1989), S. 53–55.

24 UAF\_LGU\_VGA: Verlag der Autoren, Protokolle und Rundschreiben, Protokoll der Vollversammlung am 11.04.1970, 7 Bl., hier S. 4.

25 Vgl. hierzu die publizierten Rundbriefe an die Autor:innen, in: Urban (Hg.), Das Buch vom Verlag der Autoren (1989).

Vollversammlung 1970 wird von den Gesellschafter:innen vorgeschlagen, dieses Medium nicht länger nur den geschäftsführenden Delegierten zur Informationszirkulation vorzubehalten, sondern auch für Beiträge und Stellungnahmen der Mitglieder zu öffnen. So soll die Einbahnkommunikation der Geschäftsführung zu einem Kommunikationsmedium aller demokratisiert werden.

Diese Weiterführung der Diskussionen der Vollversammlung, wie sie in den Rundschreiben offensichtlich werden, kann an Ausschnitten exemplifiziert werden. Im Nachgang rekapituliert Walter Boehlich die Vollversammlung 1970, bei der er Sitzungsleiter war. Boehlich war 1969 Mitbegründer und in den 1970er-Jahren unter anderem als Übersetzer für den *Verlag der Autoren* tätig. Sein Schreiben an die Gesellschafter:innen wiederum ist Gegenstand gleich mehrerer Jubiläumsschriften.<sup>26</sup> Es zeigt sich in der Lektüre, dass Boehlich die Leitung der Versammlung entglitten war. Er verurteilt die nur scheinbar demokratische Praxis, die einerseits von Vorwürfen der Autor:innen gegenüber den Delegierten, und andererseits von einem unreflektierten Konsens in Fragen der Geschäftsführung geprägt gewesen sei. Letztendlich sei die Versammlung derart zerstritten gewesen, dass sie nicht mehr beendet werden konnte:

Es hat sich gezeigt, daß eine Reihe von Mitgliedern eine Grundsatzdiskussion wünschte, bei der das Selbstverständnis des Verlages und seiner Autoren geklärt werden sollte. [...] Auch diese Diskussion kann nicht stattfinden, wenn die eine Hälfte geht und die andere Hälfte nicht mehr beschlußfähig ist. De[m] Diskussionsleiter [...] ist es zuzuschreiben, daß sich Privatgoismen vor das gemeinsame Interesse geschoben haben.<sup>27</sup>

Derartige Diskussionszusammenbrüche, die in Beschlussunfähigkeit mündeten, waren auch symptomatisch für Mitbestimmungsmodelle an den Frankfurter Theatern und führten dort in den 1970er-Jahren zum Teil »fast bis zur Lähmung des Spielbetriebs.«<sup>28</sup>

Im Mai antwortet der Autor Gerhard Kelling als erster auf Boehlichs Kritik. Auch er kritisiert den Verlauf der Versammlung scharf und greift die

26 Vgl. Boehlich, Walter: »Der Sinn dafür wird vorausgesetzt,« in: Ebd.; alternativ gedruckt in: Schopf/Victor (Hg.), *Fundus* (2019), S. 26f.

27 Ebd., S. 83.

28 Iden, Peter: »Der verbrannte Schmetterling«, in: Roland Spahr (Hg.), *Wege des Theaters in die Wirklichkeit*, Hamburg/Leipzig: EVA 2010, S. 91.

Mitglieder insofern an, als sie den Verlag zur Verwirklichung ihrer individuellen Marktinteressen instrumentalisierten, anstatt ihn als solidarischen Produktionszusammenhang konstruktiv gemeinsam zu gestalten. Der Bitte, konstruktive Kritik zu formulieren, folgt Kelling und bringt zur Lösung gleich mehrere Reformvorschläge in die Diskussion ein:

Etwa Trennung von ökonomischer Bindung an den Verlag (diese Autoren) und inhaltlicher Mitgliedschaft (jene Autoren), daraufhin Änderung der Neuaufnahme- und Ausschlußverfahren, Einrichten von Ausschüssen, Referate auf den Versammlungen, Diskussionsleitung, Begründung jeder Initiative durch schriftlichen Antrag, außerordentliche Versammlung zur Neufassung der Satzung, Frage des Rechtsschutzes in pol.-lit. Angelegenheiten.<sup>29</sup>

Die Vorschläge weisen den Weg in Richtung basisdemokratischer Abstimmungen. Während viele von ihnen einen erheblichen zeitlichen und organisatorischen Mehraufwand bedeuten würden, würde gleichzeitig durch ihre Umsetzung Diskussionen und Mehrheitsvoten mehr Gewicht eingeräumt werden. Kelling fordert in diesem Zusammenhang aber auch eine Verständigung über ästhetische Fragen: Wie soll in einem demokratisch organisierten Verlagszusammenhang geschrieben werden? Welche Inhalte sind adäquat, welche nicht?

Die fortgesetzte Rundschreiben-Diskussion einzelner Mitglieder wechselt jedoch abermals die Ebene und schlägt in die Vollversammlungen zurück. In den darauffolgenden Jahren werden auf den Versammlungen Positionsreferate gehalten, die im Anschluss mit den Protokollen an die Mitglieder versandt werden. Über ein Jahr später zeichnen die Protokolle und Stellungnahmen zur Versammlung 1971 ein vergleichbares Bild. Wieder streiten die Mitglieder über ästhetische Positionen entlang ihrer unterschiedlichen Zielgruppenvorstellungen eines linken Theaters. Wieder wird die Diskussion anschließend in der Anlage zum Protokoll fortgesetzt. Dieses Mal äußert sich exemplarisch der Autor Erasmus Schöfer:

[...] für mich waren die Diskussionen während der Mitgliederversammlung ein Beleg, wie stark die integrierende Kraft des bürgerlichen Kunstverständnisses und seiner im höheren Interesse des Kapitals geübten Verwertungs-

---

29 Kelling, Gerhard: »Bemerkungen zu Boehlichs Bemerkungen. Mai 1970«, in: Urban (Hg.), *Das Buch vom Verlag der Autoren* (1989), S. 84–86, hier S. 85f.

praxis ist. [...] Das derzeitige Resultat ist ein konventioneller Ästhetizismus im künstlerischen Selbstverständnis.<sup>30</sup>

So wird die Debatte über das Selbstverständnis des Verlags zu einer Diskussion über eine potenzielle linke Ästhetik. Reziprok werden damit Möglichkeiten der Aufnahme und des Ausschlusses von Mitgliedern, Adressierung von Publikula und auch eine Heterogenität von Ästhetiken im demokratischen Verlag problematisiert. Die Kontroverse, die sich als Gegenstand zahlreicher Verlagsdiskussionen durch die gesamte Dekade der 1970er-Jahre zieht, summiert der Verlagsmitbegründer, Autor und Übersetzer Urs Widmer zum zehnjährigen Bestehen des *Verlags der Autoren* treffend:

Wir haben den Verleger abgeschafft, und doch hat unser Modell Rivalitäten nicht abschaffen können. [...] Auch in einem Verlag, der uns selber gehört, haben wir unsre verschiedenartigen Talente, die unter den besonderen Bedingungen dieser Gesellschaft verschiedenartig zur Entfaltung kommen, und wir verdienen verschieden viel. Wir wissen ja auch, daß sich Kultur durchaus auch mit Hilfe von Rivalitäten vorwärtsbewegt, zuweilen großartigen, zuweilen auch recht kleinlichen.<sup>31</sup>

An der Aussage Widmers wird auch deutlich, dass die unaufgelösten Spannungen und Konflikte weniger als hemmend, denn als dazugehörig und produktiv aufgefasst werden. Die Heterogenität der Mitglieder, in ihrem Erfolg, ihrem Verdienst und ihren Ästhetiken, generiert eine konstruktive Dynamik des Mitbestimmungsmodells. Über diverse interne Kommunikationskanäle werden, schriftlich wie mündlich, im Laufe der 1970er-Jahre unterschiedliche Bestandteile der verlegerischen Praxis einer beständigen Aushandlung unterzogen. Dieses grundlegend angelegte Potenzial richtet sich einerseits gegen dogmatische Verhärtungen und spiegelt andererseits ein spezifisch linkes Selbstverständnis der sogenannten Kulturproduzent:innen, die sich im kapitalistischen Umfeld der sozialen Marktwirtschaft wirtschaftsdemokratisch organisieren und so mit neuen Formen intellektuellen und künstlerischen Arbeitens experimentieren.

30 Schöfer, Erasmus: »Die aufhaltsame Bewusstseinsbildung im Verlag der Autoren«, in: Schopf/Victor (Hg.), Fundus (2019), S. 34.

31 Widmer, Urs: »1979. Zehn Jahre Verlag der Autoren«, in: Urban (Hg.), Das Buch vom Verlag der Autoren (1989), S. 128–130, hier S. 129.

## Fazit

Im Kontrast zu den zur Veröffentlichung intendierten Dokumenten der Mitbestimmung, wie etwa dem WDR-Beitrag oder auch den Jubiläumsschriften, die mit einem Sendungsbewusstsein an Publika adressiert werden, zeigen die internen Dokumente im Unternehmensarchiv deutlich stärker die Konflikte der mitbestimmten Theaterverlagsarbeit. Protokolle und Rundschreiben geben Aufschluss über den Verlag als Zwischenort der Zusammenarbeit, der immer wieder kontrovers geführten Neuverhandlungen unterliegt und sich dadurch der Normierung zu *einer* Verlagsarbeit beziehungsweise *einer* Ästhetik entzieht. Im Gegensatz zu einer (inszenierten) Kollektivautorschaft des Verlags als Ganzem, zeigt sich, gerade in den Rundschreiben und Anlagen zu den Vollversammlungsprotokollen, eine subjektive Akteur:innenschaft innerhalb des Kollektivs. In der Parallelektüre der Organisationsdokumente wird eine Prozessualität und Dynamik der demokratischen Praxis unter Nutzung der Interna als Kommunikationskanäle erkennbar.

Unter Berücksichtigung der begrifflichen Differenzierung von Dokumentieren und Protokollieren muss darüber hinaus auf den Ort des Archivs hingewiesen werden. Denn ist das Protokollieren einzelner Versammlungen zur Entstehungszeit auf kulturunternehmerische Evidenzerzeugung ausgerichtet, entsteht mit ihrer chronologischen Einbettung in die Unternehmensdokumente, abgebildet in der Registratur des Archivs, und in Korrespondenz mit den Rundschreiben, eine eigene, interne Temporalität jenseits der Einzelschriftstücke. Gerade durch die parallele, chronologische Archivablage werden die internen Schriftstücke zu Dokumenten der Mitbestimmung. Als Gegenstand theaterhistoriografischen Interesses dokumentieren die archivierten Protokolle und Rundschreiben ein Wissen über Prozesse der Mitbestimmung im Theaterbetrieb nach 1968. Diese müssen jedoch immer nach der Intention ihrer Veröffentlichung und ihren Adressat:innen differenziert betrachtet werden. Dabei schafft vor allem die inhaltlich-kommunikative Verflechtung der Protokolle und Rundschreiben einen Zugang zu einer kritischen und konfliktreichen Theaterverlagsarbeit und unterläuft die harmonische Inszenierung kollektiver Produktion im kulturwirtschaftlichen Markt. In diesem Punkt korrespondieren die Dokumente – zwischen Marx und Coca-Cola – inhaltlich wie organisatorisch mit dem Spannungsfeld wirtschaftsdemokratischen Handelns.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 141–191.
- Balsom, Erika/Peleg, Hila: »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Documentary across Disciplines*, Cambridge, MA: MIT Press 2016, S. 10–19.
- Benjamin, Walter: »Der Autor als Produzent«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 683–701.
- Boehlich, Walter et al.: *Chronik der Lektoren*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2011.
- Boehlich, Walter: »Der Sinn dafür wird vorausgesetzt«, in: Urban (Hg.), *Das Buch vom Verlag der Autoren* (1989), S. 81–84.
- Dietz, Gabriele: »Doppelblind. Die Arbeit an der Literatur zwischen Lektorat und Literaturwissenschaft«, in: Stephan Füssel (Hg.), *Ungeöffnete Königsgräber. Chancen und Nutzen von Verlagsarchiven*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013, S. 55–63.
- Eagleton, Terry: *Marxism and Literary Criticism*, London: Methuen 1976.
- Echterhölter, Anna: »Die Listen des Collège de Sociologie«, in: *ilinx* 1 (2009), S. 229–243.
- Felsch, Philipp: *Der lange Sommer der Theorie*, München: C.H. Beck 2015.
- Godard, Jean-Luc: »What is to be Done?« [April 1970], in: Mark Webber (Hg.), *The Afterimage Reader*, London: The Visible Press 2022, S. 37–38.
- Hahn, Daniela (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Fink 2016.
- Hahn, Daniela: »Einleitung/Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Beyond Evidence* (2016), S. 9–21.
- Hoffmann, Hilmar: *Kultur für Alle. Perspektiven und Modelle*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1981.
- Iden, Peter: »Der verbrannte Schmetterling«, in: Roland Spahr (Hg.), *Wege des Theaters in die Wirklichkeit*, Hamburg/Leipzig: EVA 2010, S. 91.
- Kelling, Gerhard: »Bemerkungen zu Boehlichs Bemerkungen. Mai 1970«, in: Urban (Hg.), *Das Buch vom Verlag der Autoren* (1989), S. 84–86.
- Lorenz, Robert/Walter, Franz (Hg.): 1964. *Das Jahr mit dem »68« begann*, Bielefeld: transcript 2014.
- Loschütz, Gert.: »Mit Mitbestimmung kannst du dir nicht nur Freunde machen. Gespräch mit Stefan Viering«, in: Ders./Horst Laube (Hg.), *War*

- da was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972–1980, Frankfurt a. M.: Syndikat 1980, S. 285–289.
- Nagel, Bernhard: Wirtschaftsrecht III, Berlin/Boston: De Gruyter 2018.
- Raulff, Ulrich: »Ideengeschichte im Literaturarchiv«, in: Petra-Maria Dallinger/Georg Hofer/Berhard Judey (Hg.), Archive für Literatur, Berlin/Boston: De Gruyter 2018, S. 215–224.
- Schopf, Wolfgang/Victor, Marion (Hg.): Fundus, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2019.
- Schöfer, Erasmus: »Die aufhaltsame Bewusstseinsbildung im Verlag der Autoren«, in: Schopf/Victor (Hg.), Fundus (2019), S. 34.
- Sonnenberg, Uwe: Von Marx zum Maulwurf, Göttingen: Wallstein 2016.
- Unsel, Siegfried: Chronik 1 1970. Mit den Chroniken Buchmesse 1967, Buchmesse 1968 und der Chronik eines Konflikts 1968, Raimund Fellingner/Ulrike Anders (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010.
- Urban, Peter (Hg.): Das Buch vom Verlag der Autoren 1969–1989, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1989.
- Widmer, Urs: »1979. Zehn Jahre Verlag der Autoren«, in: Urban (Hg.), Das Buch vom Verlag der Autoren (1989), S. 128–130.
- Wolfsteiner, Andreas: »Theater der Tabellen. Zur Organisationsgeschichte des Theaters am Beispiel des Szenariums«, in: Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch (Hg.), Neue Methoden der Theaterwissenschaft, Bielefeld: transcript 2020, S. 183–202.
- Wöhler, Renate: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie »dokumentarisch«, in: Hahn (Hg.), Beyond Evidence (2016), S. 45–57.
- Ziem, Jochen: »Tagebuchnotiz 1969«, in: Schopf/Victor (Hg.), Fundus (2019), S. 14–15.

## Quellen

- Auszug aus »Ende Offen: Wochenend-Forum – Alle Macht den Lektoren? Diskussion im Vorgriff auf die Frankfurter Buchmesse. Gründungssitzung Verlag der Autoren 1969« [EA am 10.10.1969], WDR-Archiv, Archiv-Nr. 7239, in: GEGENSCHUSS (D 2008, R: Dominik Wessely) 125 Min. [00:45:05-00:46:00].
- Hartmann, Rainer: »Kulturproduzenten produzieren sich selbst. Autoren-Verlage in der Bundesrepublik – Erste Erfahrungen« [Manuskript Nr. 5420

201071 104 01, 7 Seiten], in: Kulturelles Wort, o.D., Historisches Archiv, Deutsche Welle.

MASCULIN – FEMININ ODER: DIE KINDER VON MARX UND COCA-COLA (F 1966, R: Jean-Luc Godard)

Protokoll der Mitgliederversammlung am 11.04.1970, 7 Blatt, in: UAF\_LGU\_VGA: Verlag der Autoren, Protokolle und Rundschreiben, Protokoll der Vollversammlung am 11.04.1970.

Rundbrief des Verlags der Autoren vom 19.02.1970, in: UAF\_LGU\_VGA: Verlag der Autoren, Protokolle und Rundschreiben, Rundbrief 19.03.1970.



# Tanz wird digitales Dokument

## Kommentieren als kollaborative Praxis zwischen Archivierung, Ethnographie und Notation

---

*David Rittershaus*

Am 30. September 1974 führte der Anthropologe Johannes Fabian ein Gespräch mit einem Kräuter- und Magiekundigen, Kahenga Mahonkwa Michel, in Lubumbashi im damaligen Zaire. Fabian nahm das Gespräch auf, bei dem es um ein Ritual zur Absicherung eines Wohnhauses ging. Es dauerte fast dreißig Jahre, bis er sich die Tonbänder des Gesprächs erneut anhörte, sie transkribierte und die Konversation von Swahili ins Englische übersetzte. Das Transkript sowie die Übersetzung veröffentlichte er zusammen mit über 100 Anmerkungen in Form von Endnoten online<sup>1</sup>. Als einen Grund für die nachträgliche Veröffentlichung führt er die veränderten Bedingungen ethnographischen Arbeitens an:

There was a time when it was easier to get away with claims concerning empirical validity and simply go about the business of ›writing up‹ at home what we had noted down and recorded in the field. That time is long gone; when we present knowledge now we are expected to lay open, account for, the processes by which observations and experiences become documents on which we may base interpretations and insights we call ethnography.<sup>2</sup>

Ethnographische Texte können, so Fabian, zu diesem Zweck in »virtuelle Archive« überführt werden, wo sie sowohl für die Verfasser:innen als auch für die Leser:innen von Ethnographien zugänglich sind. Dadurch kommt den

---

1 <http://lpc.socsci.uva.nl/aps/vol7/kahengatext.html> vom 08.07.2005.

2 Fabian, Johannes: *Ethnography as Commentary. Writing from the virtual archive*, Durham: Duke University Press 2008, S. 3.

virtuellen Archiven das Potential zu »to mediate between the events that were noted or recorded and our efforts to represent the knowledge gained as adequately as possible.«<sup>3</sup> Einsehbar wird also auch ein Stück des Prozesses ihres Dokumentwerdens. In diesem Sinne kann die Offenlegung des Rohmaterials einer ethnographischen Arbeit verdeutlichen, dass es sich bei darauf aufbauenden, ethnologischen Schriften um Interpretationen zweiter oder dritter Ordnung handelt, über die Clifford Geertz schreibt: »Sie sind Fiktionen, und zwar in dem Sinn, daß sie »etwas Gemachtes« sind, »etwas Hergestelltes« – die ursprüngliche Bedeutung von *fictio* –, nicht in dem Sinne, daß sie falsch wären [...].«<sup>4</sup>

Den Ansatz Fabians, aufgezeichnete Gespräche seiner Forschungsarbeit zu transkribieren, online zu stellen und damit nicht nur das eigene Schreiben transparenter zu gestalten, sondern auch weitere Arbeiten ausgehend von der Veröffentlichung zuzulassen, verfolgen in ähnlicher Weise auch die Tanzwissenschaftler:innen Myriam van Imschoot und Tom Engels mit ihrer Webpublikation *Conversations in Vermont* aus dem Jahr 2020.<sup>5</sup> Veröffentlicht haben sie unter diesem Titel umfangreiche Interviewaufnahmen, die van Imschoot mit Lisa Nelson und Steve Paxton um die Jahrtausendwende führte. Van Imschoot befragte beide Künstler:innen für eine Forschungsarbeit, in der die Rolle der Improvisation in der tänzerischen Avantgarde-Szene New Yorks der 1960er Jahre und das aufkeimende europäische Interesse daran in den 1990er Jahren untersucht werden sollte. Daraus gingen knapp 7 Stunden Tonaufnahmen mit Nelson und gute 11 Stunden mit Paxton hervor. Während Fabians Veröffentlichung »Magic and modernity«: *A conversation with a herbalist and practitioner of magic* aus dem Jahr 2005 noch recht einfach gestaltet ist, nutzt das digitale Archiv von van Imschoot und Engels einige der Darstellungs- und Interaktionsmöglichkeiten, die Webseiten heute – 15 Jahre nach Fabians Publikation – bieten. Für die verschiedenen Aufzeichnungen gibt es nicht nur Unterseiten, einschließlich einleitender Texte zur Kontextualisierung der jeweiligen Aufnahmen, sondern die Aufnahmen selbst können parallel zum Lesen des Transkripts angehört werden. Dafür wurden zusätzlich Annotationen als Zwischenüberschriften angelegt, die mit der Audiowiedergabe verbunden sind und über die die Besucher:innen der Seite leicht in der

3 Ebd., S. 5.

4 Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2019, S. 23.

5 <http://www.conversationsinvermont.net/>

Audioaufnahme zu den entsprechenden Momenten im Transkript gelangen können. Van Imschoot und Engels argumentieren ähnlich wie Fabian, dass ihrer Online-Publikation eine vermittelnde Position zukommt, die es vermag, eine weiterführende Auseinandersetzung beziehungsweise Konversation anzustoßen, wenn sie auf der Webseite schreiben: »Both publications were developed in dialogue with the artists, who now extend these once undisclosed conversations with people worldwide. A deliberate gesture of democratic partnering.«<sup>6</sup>

Im Zuge des *archival turn* in den (darstellenden) Künsten schreibt Franz Anton Cramer solchen digitalen, veränderten Formen des Archivs eine wachsende Bedeutung zu: »Diese Fragen nach der Gestalt und Erscheinungsform – letztlich auch der Nutzbarkeit und des möglichen Zugangs – werden im Zeichen des Digitalen neu definiert; die herkömmlichen Vorstellungen archiverischer Exklusivität sind kaum noch tragfähig.«<sup>7</sup> Dazu gehöre auch die Einbeziehung multipler Perspektiven in den Archivierungsvorgang, wodurch Archivierung zu einer kollaborativen Praxis wird<sup>8</sup> und eine Verlagerung des Augenmerks vom Gegenständlichen zum Prozesshaften stattfindet.<sup>9</sup> Diese veränderten Bedingungen des Archivs und das Potential neuer Archivformen, das Fabian in seinem Buch *Ethnography as Commentary. Writing from the virtual archive* für die ethnographische Forschung beschreibt, möchte ich im Folgenden in Bezug auf die Forschung zu Entstehungsprozessen choreographischer Arbeiten diskutieren. Da Tanz aus einem textzentrierten Verständnis des Dokuments und des Archivs leicht herausfällt, kommt der Multimodalität der Kommunikation im Tanzkontext eine wichtige Rolle zu. Die Möglichkeit schriftlich-audiovisuelle Dokumente im Digitalen kollaborativ zu kommentieren, werde ich in dieser Hinsicht von Fabian ausgehend und über seine Erwägungen hinausgehend als entscheidend dafür betrachten, dass Dokumente stetig erweitert werden können, sich gleichzeitig verschiedene Perspektiven nebeneinander versammeln lassen und damit herkömmliche Wissenshierarchien unterminiert werden. Mit den neuen technischen und

---

6 Ebd.

7 Cramer, Franz Anton: »Archival Turn? Zum zeitgenössischen Archivbegriff«, in: Barbara Büscher/Franz Anton Cramer (Hg.), *Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen: Archivprozesse der Aufführungskünste*. Ein Arbeitsbuch, Leipzig & Berlin: Qucosa 2021, S. 16.

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. ebd., S. 21.

methodologischen Möglichkeiten gehen jedoch auch neue Herausforderungen einher, die genau wie (bereits etablierte) ethnographische Herangehensweisen einer kritischen Auseinandersetzung bedürfen, um nicht an anderer Stelle erneut Asymmetrien einzuführen.

## Der Kommentar als ethnographisches Genre in einer vernetzten Welt: Neue Ansätze und bekannte Herausforderungen

Die Kritik an etablierten Ansätzen der Feldforschung, der Fabian in *Ethnography as Commentary* durch ein neues Genre, aber auch durch das Transparenzversprechen des virtuellen Archivs beikommen möchte, zieht sich durch seine anthropologische Theorie und richtet sich auch gegen Hierarchien in der Beobachtungssituation zwischen Forschenden und jenen Personen, die ein Teil des beforsteten Feldes sind. Fabians kritisches Augenmerk liegt dabei vor allem auf dem Aspekt der Zeitlichkeit. In seiner zentralen Schrift *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object* von 1983 hebt er einen fundamentalen Widerspruch anthropologischer Forschungsarbeit hervor: Einerseits teilen Forschende zunächst Raum und Zeit mit denjenigen, die sie als *Anderere* definieren und beforstet, andererseits bauen sie nachträglich eine zeitliche und räumliche Distanz zu ihnen auf.<sup>10</sup> Das Versetzen der besuchten, beobachteten, interviewten *Anderen* in eine disparate Zeitlichkeit ist dabei eine Distanznahme, die nicht selten unter dem Deckmantel vermeintlicher Objektivität vorgenommen wurde und wird: »The key to understanding this view of empirical objectivity«, so Fabian, »is its glorification of distance based on a denial of the conditions of shared time.«<sup>11</sup>

Kollaborative Arbeitsweisen sowie die Koproduktion von Wissen haben zwar durch die reflexive Wende in der Anthropologie seit den 1970er Jahren im Angesicht des Post-Kolonialismus massiv an Bedeutung gewonnen, eine kritisch-theoretische Auseinandersetzung aber nicht überflüssig gemacht. Seit dem Erscheinen von Fabians *Time and the Other* wurde die von ihm formulierte Kritik vielfach aufgegriffen. Lorne Dwight Conquergood hat beispielsweise ein performatives Verständnis von Feldforschung stark gemacht und in

10 Fabian, Johannes: *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York: Columbia University Press 2014, S. xxxix.

11 Ebd. S. 65.

Ergänzung zu Fabians Kritik die untergeordnete Rolle des Körpers problematisiert: »Although ethnographic fieldwork privileges the body, published ethnographies typically have repressed bodily experience in favor of abstracted theory and analysis.«<sup>12</sup> Damit benennt Conquergood ein Problem, das auch der Tanzforschung vertraut ist, wenn sie von der Teilnahme an Proben und Aufführungen zur Arbeit am Schreibtisch übergeht. In der Einleitung zu ihrem Band *Collaborative anthropology today: a collection of exceptions* (2020) stellen Dominic Boyer und George E. ein weiterwachsendes Interesse an kollaborativen Arbeitsweisen in der Anthropologie und ethnographischen Feldforschung fest, mit dem Ziel, »new kinds of ethnographic and theoretical partnerships«<sup>13</sup> einzugehen, wofür auch »digital media, platforms, and tools.«<sup>14</sup> eine wichtige Rolle spielen.

Um das Potential des Kommentars im Zusammenhang dieser Entwicklungen und Perspektiven zu eruieren, lohnt es sich zunächst Fabians Genredefinition in den Blick zu nehmen, bevor in einem daran anknüpfenden Schritt ein etwas weiter gefasstes Verständnis geltend gemacht werden soll. Fabian schränkt ein: »to qualify as a genre, commentary must be more than just a gloss on a brief excerpt from a source, or an annotation to, say, a diagram or an illustration.«<sup>15</sup> Während nachvollziehbar erscheint, dass Fabian eine einzelne Annotation noch nicht als ein neues Genre ethnographischen Schreibens verstehen möchte, scheint die Definition dennoch vordergründig auf seine eigene Herangehensweise in *Ethnography as Commentary* ausgerichtet, und damit auf seine Praxis, als Einzelauteur eines längeren Textes das von ihm selbst aufgezeichnete Gespräch zu kommentieren. Eine Sammlung kürzerer Kommentare von verschiedenen Autor:innen zur gleichen Ausgangsressource schließt Fabians Genredefinition aus, obwohl gerade solche Umgangsformen mit schriftlich-audiovisuellen Dokumenten im Digitalen weit verbreitet sind. Wenn Fabian festlegt, dass es sich bei dem Kommentar um einen interpretativen, analytischen oder historiographischen Text in Form eines Artikels oder Buchs handle, der nach Veröffentlichung zusammen mit dem Basistext

---

12 Conquergood, Lorne Dwight: »Rethinking Ethnography. Towards a Critical Cultural Politics«, in: Ders./Patrick Johnson (Hg.), *Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2013, S. 84.

13 Boyer, Dominic/George E. Marcus (Hg.): *Collaborative anthropology today: a collection of exceptions*, Ithaca [New York]: Cornell University Press 2020, S. 1.

14 Ebd., S. 12.

15 J. Fabian: *Ethnography as Commentary*, S. 10.

(Gesprächstranskript) koexistiere, wird gleichzeitig deutlich, dass er den Kommentar als Epitext und nicht als Peritext versteht, d.h. dass er den Kommentar als Text betrachtet, der materiell getrennt »irgendwo außerhalb des Buches«<sup>16</sup> (c.q. getrennt vom Gesprächstranskript) existiert.

Die nachfolgenden Beispiele aus dem Bereich der Dokumentation von Probenarbeit im zeitgenössischen europäischen Bühnentanz verweisen aus meiner Sicht auf ein Verständnis des Kommentars, das ihm auch als Peritext Geltung zukommen lässt und einen kollaborativen Modus des Aufzeichnens einschließt. Kommentare im Plural können damit sowohl zu einem Teil des Basistextes werden, Peritext sein, als auch Fabians Verständnis entsprechend als interpretative bzw. analytische Texte auf einem Basistext aufbauen. Für den Tanzkontext erscheint es mir dabei auch wichtig, dem Verständnis des Kommentars eine Multimodalität zugrunde zu legen. Denn in einem rein textzentrierten Verständnis von *Basistext*, *Peritext* und *Epitext* kann Tanz seinen Platz nicht finden. Ein derart erweitertes Verständnis deckt sich zugleich mit ethnographischen Arbeitsweisen, die schon länger visuelle Modalitäten<sup>17</sup> und in jüngster Vergangenheit auch die multimodalen Möglichkeiten digitaler Umgebungen und Werkzeuge nutzen.<sup>18</sup> Bevor ich näher diskutieren werde, inwiefern der Kommentar im Zusammenhang mit Tanzproben als ethnographisches Genre verstanden werden kann, werde ich im Folgenden zunächst ein konkretes Beispiel aus dem Tanzkontext aufgreifen.

## Das digitale und kommentierte Probenarchiv der Forsythe Company: Zwischen Notation und Archivierung

Das kommentierte Probenarchiv der Forsythe Company von Choreograph William Forsythe rückt Aspekte der Archivierung und Notation in den Vordergrund. Es entstand zwischen 2008 und 2014 während der täglichen Arbeit der Forsythe Company. Schon in den Jahren zuvor hatte die Company in großem Umfang Proben mittels Videokamera dokumentiert und bildet damit

16 Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 328.

17 Vgl. Pink, Sarah: Doing Visual Ethnography. Images, Media, and Representation in Research, London; Thousand Oaks, Calif: Sage Publications 2007.

18 Vgl. D. Boyer/G. E. Marcus (Hg.): Collaborative anthropology today.

im Tanz keine Ausnahme. Mit der Verbreitung und zunehmenden Erschwinglichkeit der Videokamera wurde diese zu einem zentralen Instrument der Probenarbeit klassisch wie zeitgenössisch arbeitender Tanzcompagnien, von Tänzer:innen und Choreograph:innen.<sup>19</sup>

Ein Grund für den weit verbreiteten Rückgriff auf dieses Mittel kann sicher auch darin gesehen werden, dass sich im Tanz kein universelles, einfach zu erlernendes System zur schriftlichen Fixierung in Form einer Notation durchsetzen konnte. Wo sie dennoch entstanden, stießen Notationssysteme in der Geschichte des europäischen Bühnentanzes als Grammatiken, die den Körper in ein Schriftsystem oder auch in ein diskursives Raster zwingen, immer wieder auf Skepsis und Ablehnung. Das Vermögen des Körpers komme in einer Ausrichtung an solchen Schriftsystemen »nicht ins Spiel, weil er [der Körper; DR] auf das Einüben und den Vollzug von Strukturen verwiesen ist, die unabhängig von seiner Tätigkeit bereits niedergeschrieben sind«,<sup>20</sup> kritisiert der Tanz- und Theaterwissenschaftler Stefan Hölscher. Videoaufnahmen können zwar auch klassischen Zwecken der Tanznotation dienen, im Falle der Forsythe Company wurde die Videodokumentation der Proben jedoch deutlich über jene Aspekte hinaus ausgedehnt, welche für die reine Reproduktion festgelegter Bewegungsabläufe notwendig gewesen wären. Die Kamera lief während der gesamten Probe mit und hielt auch Improvisationen, Diskussionen und Gespräche fest.

Die Videoaufzeichnungen wurden zudem durch ein fortlaufendes Textdokument auf einem Laptop ergänzt, in dem Notizen und Kommentare zu den Proben festgehalten wurden. Der Tänzer David Kern, der schon lange in Forsythes Ensemble tanzte, entwarf und entwickelte schließlich 2008 eine Webanwendung, die er *Piecemaker* nannte, welche die Dokumentation der Proben vereinfachen, aber auch kollaborativer gestalten sollte. Kommentare konnten darin in Form von Videoannotationen direkt mit der Videoaufzeich-

---

19 Vgl. Franko, Mark: »Writing for the body: notation, reconstruction, and reinvention in dance.«, in: *Common Knowledge*, 17(2) (2011), S. 331.

20 Apostolou-Hölscher, Stefan: *Vermögende Körper: Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*, Bielefeld: transcript 2015, S. 346. Andere haben hingegen hervorgehoben, dass zwischen Schrift und Körper ohnehin stets ein Abstand bestehe und der Körper nie in der Schrift aufgehen könne bzw. der Körper die Schrift nie vollständig realisieren kann. Eine ausführlichere Diskussion kann an dieser Stelle nicht entfaltet werden.

nung verknüpft werden und das getrennt geführte Textdokument ersetzen.<sup>21</sup> Da es sich um eine Webanwendung handelte, war es theoretisch allen Mitgliedern der Company möglich, Videos und Annotationen hinzuzufügen und die Inhalte jederzeit und überall einzusehen. Bei den Annotationen handelt es sich nicht um formalisierte Annotationen, eine Verschlagwortung oder Codierung, sondern um Freitext-Annotationen. Sie geben wieder, was in Diskussionen, Gesprächen oder Anweisungen während der Proben gesagt wurde, fassen Geschehnisse und verbale Kommunikation zusammen und beschreiben auch körperliche Aktionen, über die sich die Beteiligten nicht verbal verständigen. Oft beinhalten sie auch kurze Informationen zur Strukturierung des Videomaterials, z. B. an welcher Stelle im Video eine Durchlaufprobe beginnt. Häufig sind die Aufzeichnungen durch Titel von Szenen oder choreographischen Sequenzen unterteilt, sobald sich diese im künstlerischen Prozess herausgebildet haben, sodass sich die dramaturgische Struktur der Stücke über die Anmerkungen visualisiert. Allerdings sind die Anmerkungen zugleich oft fragmentarisch und gewähren ohne weiteres *Kontextwissen* oder die Videoaufzeichnung nur wenig Einblick in das Geschehen.<sup>22</sup> In einer Anmerkung zu den Proben für das Stück *Whole in the Head* (2010) heißt es beispielsweise: »Katy's Tuna with direction changes and alignments: Forwards and backwards, changing positions and lining up with others; taking a few steps to realign; compressions and waiting are ok to be able to synch up with someone.«<sup>23</sup> Der Kommentar gibt also einen knappen Anhaltspunkt, was im Video zu sehen ist und enthält auch eine wertende Einschätzung in Bezug auf die zeitliche Abstimmung einer Bewegungsphrase, aber er liefert keine *dichte Beschreibung* im Sinne eines ethnographischen Forschungsansatzes.<sup>24</sup> Eher ließe sich sagen, dass die Anmerkung der Indexierung der Videoaufzeichnung dient. Für die Forsythe Company hatte das einen pragmatischen Zweck: Die Videoaufzeichnungen von Proben, die meist mehrere Stunden

21 Vgl. Rittershaus, David: »Digitale Diagrammatologie des Tanzes? Zur Aufzeichnung und Annotation von Tanz mit der Piecemaker-Software«, in: Kathrin Dreckmann/Maren Butte/Elfi Vomberg (Hg.), *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*, Bielefeld: transcript 2020, S. 363–374.

22 Das Probenarchiv ist (bisher) nicht öffentlich. Durch meine Arbeit für das Tanzforschungsprojekt *Motion Bank* an der Hochschule Mainz hatte ich die Gelegenheit, das Archiv einzusehen. Die Beschreibung beruht auf meiner Sichtung einiger Ausschnitte des Archivs.

23 Annotation, 29.10.2010. ID: 17672. Autorin: Freya.

24 C. Geertz: *Dichte Beschreibung*, S. 30.

umfassten, wurden durchsuchbar. In der Nachbereitung der Proben konnten bestimmte Momente über die Kommentare leicht wiedergefunden werden. Weiterführende Beschreibungen waren für die Beteiligten nicht erforderlich. Anhand des oben zitierten Kommentars dürfte ihnen auch ohne detaillierte Erläuterung klar gewesen sein, dass es sich bei »Katy's Tuna« um eine Variante der sogenannten *Tuna-Phrase*<sup>25</sup> seitens der Tänzerin Katja Cheraneva handelt.

Hinzu kommt eine Besonderheit der Software, die es erlaubte, die Kommentare bereits während der Probe und der laufenden Videoaufzeichnung hinzuzufügen. Im Anschluss an das Hochladen des aufgezeichneten Videos in die Webanwendung wurden Anmerkungen und Video automatisch synchronisiert, sodass die Anmerkungen von da an als Videoannotationen vorlagen und auf den richtigen Moment im Video verwiesen. Diese Funktionsweise hatte für die Forsythe Company ebenfalls pragmatischen Nutzen: Nach der Probe war keine weitere Arbeit zur Indexierung der mehrstündigen Probenaufzeichnung nötig und die Kommentare mussten nicht in einem zusätzlichen Arbeitsschritt ergänzt werden. Kommentiert werden bei dieser Funktionsweise keine Videoaufnahmen, sondern das Geschehen während der Probe selbst: Die Kommentare beziehen sich direkt auf körperliche Aktionen und die multisensorische Kommunikation. Zusätzlich können, auf Basis der medialen Übersetzung des Geschehens mittels der Videoaufzeichnung, zu einem späteren Zeitpunkt weitere Kommentare hinzuzufügt werden. Da es sich um eine Webanwendung handelt, können sowohl *in situ* als auch nachträglich Anmerkungen kollaborativ ergänzt und verschiedene Perspektiven erfasst werden, auch wenn diese Möglichkeit in der Forsythe Company nur eingeschränkt von einem kleinen Personenkreis genutzt wurde. Die damalige Dramaturgin der Forsythe Company Freya Vass-Rhee gehörte zu diesem Kreis, sie verfasste die meisten Annotationen. Außerdem wirkten wechselnde Assistent:innen und der Entwickler der Software, Tänzer David Kern, an dem Erstellen von Annotationen mit.<sup>26</sup> Der Prozess des Dokumentwerdens bleibt

---

25 Zur Bedeutung der Tuna-Phrase für die Forsythe Company und speziell die Produktion *Whole in the Head* vgl. Vass-Rhee, Freya: »Schooling an ensemble: The Forsythe Company's *Whole in the Head*«, *Journal of Dance and Somatic Practices*, 10 (2) (2018), S. 219–233.

26 Die kooperative Arbeitsweise zwischen Choreograph William Forsythe, den Tänzer:innen und weiteren Mitarbeitenden wird u.a. in der Dissertation von Elisabeth Waterhouse deutlich, ebenso wie die weiterhin herausgehobene Stellung des Cho-

dabei unabgeschlossen, da potentiell immer weitere Kommentare – oder Kommentare zu Kommentaren – hinzukommen können.

In meinem Verständnis lässt sich die Nutzung der Software durch die Forsythe Company vor allem als Prozess des Archivierens beschreiben oder unter einem erweiterten Notationsverständnis<sup>27</sup> fassen. Sie steht auf den ersten Blick in keinem Zusammenhang mit ethnographischer Feldforschung oder einer teilnehmenden Beobachtung zu Forschungszwecken. Die Erfassung erfolgte durch die am künstlerischen Prozess Beteiligten selbst und für zu diesem Prozess dienlichen Zwecken. Der Umfang von über 2000 registrierten Videos, teils mit einer Länge von mehreren Stunden, und ihre Strukturierung und Erweiterung durch über 4000 Annotationen, zeugt dabei von einem »Exzess des Dokumentierens und des Dokumentarischen«<sup>28</sup>, der durch die zur Verfügung stehenden Mittel digitaler Erfassung und Speicherung begünstigt wurde. Das daraus entstehende Archiv führt gleichzeitig zu einem dokumentarischen Blick auf die Proben, der eine Art (video-)ethnographischen Forschungsansatz möglich macht, auch wenn dieser einigen maßgeblichen Einschränkungen wie einer zeitlichen und räumlichen Distanz und der unvermeidlichen Reduktion von (sinnlichen) Informationen durch die mediale Übersetzung unterliegt. Angesichts des wachsenden Interesses an Proben und damit an ethnographischen Herangehensweisen seitens der Tanz- und Theaterwissenschaft, welches ich im folgenden Abschnitt aufgreife, ist jedoch ein Potential neuer Archivformen für dieses Forschungsfeld erkennbar. Das kann vor allem dann ausgeschöpft werden, wenn es unmittelbar in der Feldforschung zum Tragen kommt, wie ein anschließendes Beispiel zeigen soll.

---

reographen. Vgl. Waterhouse, Elizabeth: *Processing Choreography: Thinking with William Forsythe's Duo*, Bielefeld: transcript 2022.

- 27 Vgl. Lammert, Angela: *Bildung und Bildlichkeit von Notation. Von der frühen Wissenschaftsfotografie zu den Künsten des 20. Jahrhunderts*, München: Verlag Silke Schreiber 2016. Lammert hält ein erweitertes Verständnis von Notation für unumgänglich, da die Grenzen eines geschlossenen Kunstwerkbegriffs unscharf geworden sind.
- 28 Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette: *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2020, S. 11.

## Ethnographie in der Tanzwissenschaft: Produktions- und Probenprozesse werden Dokument

Vor einigen Jahren stellte die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke fest: »Bisher sind Probenprozesse kaum erforscht.«<sup>29</sup> Und auch wenn einige Theater- und Tanzwissenschaftler:innen weiterhin in der Aufführung ihren zentralen Forschungsgegenstand sehen, finden andere Formate und Probenprozesse zunehmend Beachtung. In diesem Zusammenhang werden häufig ethnographische Forschungsansätze aufgegriffen. Für Gabriele Kleins Methodik der *praxeologischen Produktionsanalyse*, die sie anhand der Auseinandersetzung mit der Geschichte und Gegenwart des *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* entwickelt, spielt neben theater- und tanzwissenschaftlichen Analyseverfahren wie der Aufführungsanalyse und Methoden der empirischen Sozialforschung auch die Ethnographie eine wichtige Rolle.<sup>30</sup> Auf besondere Weise kommt der ethnographische Ansatz in ihrer Auseinandersetzung mit den Arbeitsprozessen des Tanztheaters Wuppertal zum Tragen. So schreibt sie über das Kapitel ihres Buches, das sich diesen Prozessen widmet: »Der Text beruht vor allem auf ethnografischem Material, das ich bei dem Besuch von Proben vor Aufführungen und zu Weitergaben von Stücken und einzelnen Rollen sowie in Gesprächen mit einzelnen Tänzer:innen und künstlerischen Mitarbeiter:innen über die Weitergabe von Stücken und über die Auswertung von Probenaufzeichnungen generiert habe.«<sup>31</sup> Durch die extensive Einbeziehung von Videoaufzeichnungen in ihre Forschungsarbeit streift sie auch den Einsatz der Videokamera in ethnographischen Ansätzen, der besonders in der Überlappung von wissenschaftlicher und künstlerischer Praxisforschung zum Tragen kommt.<sup>32</sup> Für die eigene Arbeit mit Videomaterial verwendet Klein eine Software, die unter dem Namen *Feldpartitur* kommerziell für die qualitative Sozialforschung angeboten wird.<sup>33</sup> »Die Feldpartitur ist ein methodisches Instrument, um die Übersetzungsschritte von Körper/Tanz zu

29 Matzke, Annemarie: »Material erproben. Dokumentationen der Probenarbeit des Tanztheaters Wuppertal«, in: Timo Skrandies/Katharina Weisheit (Hg.), *Bewegungsmaterial*, Bielefeld: transcript 2016, S. 194.

30 Klein, Gabriele: *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld: transcript 2019, S. 14–15.

31 Ebd. S. 173.

32 Vgl. ebd. S. 389.

33 Moritz, Christine: *Die Feldpartitur: multikodale Transkription von Videodaten in der qualitativen Sozialforschung*, Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften 2011.

Schrift/Text abbildbar und nachvollziehbar zu machen.«<sup>34</sup> Die Übersetzung mittels Codierungs- und Kommentaroptionen der Software bezeichnet Klein selbst als eine Notation der von ihr analysierten Solotänze: »Mit der Partitur wird ein Tanz in eine Notation übersetzt und differenziert erfasst.«<sup>35</sup> Anders als bei der *Piecemaker* Software der Forsythe Company gibt es dabei nicht nur eine Freitext-Eingabe, sondern drei verschiedene Notationsebenen, und zwar Symbolzeilen, Codezeilen und Textzeilen. Klein verweist außerdem auf die Anwendung spezifischer Schemata bei der Annotation des Videomaterials, wie das Vokabular der Jooss-Leeder-Methode zur Bewegungsbeschreibung.<sup>36</sup> Für Klein ist die Software dementsprechend kein ethnographisches Instrument, zumal keine *in situ*-Anwendung während Proben oder Aufführungen vorgesehen ist. Als Bestandteil ihrer *praxeologischen Produktionsanalyse* hat die softwarebasierte Videoanalyse dennoch ihren Platz in einem Ansatz, der die Produktion und damit auch dynamische Prozesse fokussiert.

Noch deutlicher rückt Katharina Weisheit in ihrer Dissertation *Tanz in Produktion. Verdichten, Transformieren, Institutionalisieren: das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* einen prozessorientierten Produktionsbegriff in den Vordergrund. Es genüge nicht, einfach einen Aspekt der Produktion von Tanz wie die Proben herauszugreifen und näher zu beleuchten, vielmehr gelte es »(1) die verschiedenen Etappen und Phasen der Produktion in ihrem Verhältnis zueinander zu betrachten, (2) nicht nur die Aufführung sondern auch weitere Existenzweisen von Tanz gleichwertig in den Blick zu nehmen, und (3) das Zusammenspiel aller menschlichen Akteure, die an diesen Prozessen beteiligt sind, zu analysieren.«<sup>37</sup> In diesem Zusammenhang hebt Weisheit das »prinzipiell endlose[n] Werden von Tanz«<sup>38</sup> hervor, das sich für sie in verschiedenen »Existenzweisen« von Tanz instanziiert. Daraus resultiert auch eine Aufwertung des Dokuments für den ansonsten häufig als unübersetzbar und uneinholbar gekennzeichneten Tanz, da Weisheit »bereits die tänzerische Bewegung als Übersetzung und damit als Teil der Transformationskette und

---

34 G. Klein: Pina Bausch und das Tanztheater, S. 279.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 258.

37 Weisheit, Katharina: *Tanz in Produktion. Verdichten, Transformieren, Institutionalisieren: das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, München: epodium 2021, S. 16.

38 Ebd.

nicht als deren Ausgangspunkt<sup>39</sup> betrachtet. Demzufolge kann eine mediale Übersetzung bzw. ein Dokument von Tanz genauso wenig als Endpunkt einer Transformationskette gelten. Deutlich wird, dass die Hinwendung zu einer Analyse von Produktion und Produktionsprozessen im Tanz nach einem anderen Verständnis von Dokumenten verlangt (im Sinne eines Dokumentwerdens) und gleichzeitig auch *andere* Dokumente hervorbringt.

Im Kontext dieser skizzierten Perspektivverschiebung hin zu Produktions- und Probenprozessen würde ich auch meine eigene Dokumentation eines Probenprozesses situieren. Dabei habe ich auf eine Open-Source-Weiterentwicklung der *Piecemaker*-Software zurückgegriffen, die seit 2017 an der Hochschule Mainz durch das Tanzforschungsprojekt *Motion Bank*,<sup>40</sup> für das ich arbeite, vorangebracht wird. Die Software, die seither *Motion Bank System* genannt wird, folgt dem gleichen Grundkonzept, das für die Probendokumentation der Forsythe Company entwickelt wurde. Interface und Datenmodell wurden dagegen an zeitgemäße Standards angeglichen. Neben der erweiterten und erleichterten Möglichkeit, Videos im Nachhinein zu kommentieren bzw. zu annotieren, können Anmerkungen nach wie vor *in situ* erfasst und später mit einer Videoaufzeichnung synchronisiert werden. Für meine Dokumentation der Entstehung der Choreographie *Effect*, eine zeitgenössische Stückentwicklung des Choreographen Taneli Törmä mit dem tanzmainz-Ensemble des Staatstheater Mainz, im Herbst 2018, habe ich davon Gebrauch machen können. Über mehrere Wochen habe ich fast jede Probe begleitet, mit einer statischen Videokamera aufgezeichnet und noch während der Aufzeichnung Kommentare festgehalten. Die Art der Erfassung orientierte sich dabei an der Praxis der Forsythe Company, deren Aufzeichnungen ich vorher gesichtet hatte – mit dem Unterschied, dass mir keine Aufgabe als Dramaturg oder Assistent in der Produktion zukam.<sup>41</sup> Ich war beobachtender Zaungast. Neben meiner eigenen Forschung zur digitalen Dokumentation von zeitgenössischem Tanz und zu choreographischen Prozessen war die Probendokumentation Teil eines interdisziplinären Projekts zwischen Tanz, Forschung und bildender Kunst, das die Weitergabe und Transformation einer

---

39 Ebd., S. 230.

40 [www.motionbank.org](http://www.motionbank.org)

41 Vgl. Rittershaus, David/Koch, Anton/deLahunta, Scott/Jenett, Florian: »Recording ›Effect‹: A Case Study in Technical, Practical and Critical Perspectives on Dance Data Creation«, in: Carla Fernandes/Vito Evola/Claudia Ribeiro (Hg.), *Dance Data, Cognition, and Multimodal Communication*, London: Routledge 2022, S. 71–88.

choreographischen Arbeit in den Blick nahm. Die Forschungsperspektive im Zuge der Probendokumentation folgt den hier dargestellten Tendenzen, die sich dem Prozesshaften und Unabgeschlossenen zuwenden, und Fragen der Zugänglichkeit, Vermittlung und Multiperspektivität adressieren. Anders als bei der Probendokumentation der Forsythe Company, sind die Aufnahmen durch ein dezidiertes Forschungsinteresse motiviert, das sich in der Herangehensweise an ethnographischen Ansätzen orientiert. Entsprechend nähern sich einige der Annotationen Beschreibungen, die im Sinne von Geertz als *dicht* bezeichnet werden könnten. Ein Beispiel der Probe am 13.09.2018:

New outdoor boots have arrived at the studio. Jack Wolfskin boxes are scattered on the floor. Dancers are trying out new shoes. Everyone seems a little concerned that the shoes will hurt if they have to walk and run in circles for a longer period of time. I imagine this adds to the experienced dizziness of yesterday as a challenge.<sup>42</sup>

Ähnlich wie die Anmerkungen im Archiv der Forsythe Company vermitteln viele der Kommentare oft nur grobe Anhaltspunkte zu dem, was in der Aufzeichnung geschieht oder gesagt wird. Auch ich bin während des Kommentierens davon ausgegangen, dass Vieles keine zusätzliche Beschreibung erfordert, da es im Video sicht- und hörbar ist. Die Anmerkungen stehen nicht für sich. Sie formen zusammen mit den Videoaufnahmen ein multimodales Dokument. Obwohl auch während der Proben zu *Effect* die Möglichkeit gegeben war, dass alle Beteiligten Kommentare zu den Videoaufnahmen hinzufügen konnten, bleibt der kollaborative Aspekt weiterhin eher als Potential erkennbar. Der Choreograph Taneli Törmä hat wenige Kommentare ergänzt und manche Kommentare wurden von den Probenleiter:innen hinzugefügt, aber mehrheitlich stammen sie von mir. Die an der Produktion Beteiligten folgten ihren eingeübten Routinen des Probens und der Probendokumentation (eigene Notizbücher, nur festgelegte Bewegungsabläufe mit der Videokamera aufzeichnen). Das Kommentieren mittels der Annotationssoftware wurde als Ergänzung zu etablierten Praktiken wahrgenommen und nur in geringem Maße genutzt, da es andere Arbeitsschritte nicht ablöste, sondern einen zusätzlichen Aufwand mit sich brachte. Ein kollaborativer

---

42 Annotation, 13.09.2018. ID: eeof1a43-d9a4-483e-9e91-38abcd91516a/annotate?dateti me=2018-09-13T11%3A56%3A01.090%2B02%3A00; Minute 04:10. Autor: David Rittershaus.

Ansatz der Dokumentation integriert sich demnach nicht ohne weiteres in den Arbeitsalltag einer Tanzcompagnie. Ich habe deshalb in diesem Fall versucht, die Perspektive der Beteiligten so gut es ging durch wörtliche Zitate einfließen zu lassen, teils auch während einer gemeinsamen, nachträglichen Betrachtung der Videoaufzeichnungen.

Entscheidend ist auch hier, dass eine Form von Annotation Verwendung findet, die als Kommentar verstanden werden kann, auch wenn Kommentare und Annotationen nicht gleichzusetzen sind.<sup>43</sup> Mir geht es darum, dass sie sich durch eine deskriptive und freie Form auszeichnen, also nicht mit vorgefertigten Schemata und Klassifizierungen arbeiten. Als solche, behaupte ich, können sie an den Potentialen, die Johannes Fabian dem ethnographischen Kommentar und den virtuellen Archiven zugeschrieben hat, teilhaben und diese erweitern: Als *in situ* verfasste, können sie die geteilte Zeit von beobachtenden Personen und beobachteten Akteur:innen unterstreichen. Sie können zusammen mit den (Video-)Dokumenten, mit denen sie koexistieren, zwischen dokumentierten Ereignissen und weiterführenden Kommentaren und Interpretationen vermitteln, oder aber sie können selbst weitere Kommentare und Interpretationen anregen, wodurch das Dokumentwerden unabgeschlossen bleibt. Sie können darüber hinaus auch multiple Perspektiven zusammenbringen, wenn es gelingt, verschiedene Akteur:innen einzubeziehen.

### **Zum Schluss: Die Intimität der Probe, die Distanz der Datensammlung und singuläre Herangehensweisen an das Feld des Tanzes**

Um die bis hierhin aufgeführten Potentiale der spezifisch kommentierenden Dokumentation tatsächlich entfalten zu können, stellen sich neben den bereits benannten Herausforderungen auch ethische Fragen. Die intimen Einblicke in Probenprozesse können nicht einfach in offen zugängliche Online-Archive überführt werden, über die jede:r den Künstler:innen bei der Arbeit und damit auch bei zaghaften Versuchen und zerbrechlichen Experimenten zusehen könnte. Kann schon die ständige Präsenz einer Videokamera während der Probenarbeit fraglich erscheinen, muss es die öffentliche Zugänglichkeit dabei aufgezeichneten Materials noch viel mehr: »Sight and surveil-

---

43 Vgl. Kalir, Remi H./Antero Garcia: Annotation, Cambridge, MA: MIT Press 2021, S. 88.

lance depend on detachment and distance. Getting perspective on something entails withdrawal from intimacy.«<sup>44</sup> Ein Online-Archiv von Probenaufzeichnungen kann daher entweder nur einem begrenzten Personenkreis zugänglich sein, wie es bei der Forsythe Company und der Dokumentation der Proben von *Effect* der Fall ist, oder es können im Einverständnis mit den Beteiligten ausgewählte Dokumente und Kommentare zugänglich gemacht werden, wie bei den eingangs beschriebenen Interview- und Gesprächstranskriptionen oder bei dem ausgewählten Material aus dem Probenprozess von *Effect*.<sup>45</sup> Die Möglichkeiten einer Software mittels Metadaten und Indexierung in die Unübersichtlichkeit großer Mengen an erfasstem Material eine Übersichtlichkeit einzuführen, würde ich als Loslösen von der Intimität der ursprünglich geteilten Situation und Zeit auffassen. Dies kann für Forschende genauso wie für andere beteiligte Akteur:innen – gerade auch im Tanz – hilfreich sein, um einen kritisch-reflexiven Abstand zu gewinnen oder um auf Details und scheinbare Nebensächlichkeiten aus künstlerischen Prozessen zurückzukommen, die sonst womöglich untergehen würden. Das Herstellen von Übersichtlichkeit und Distanz – insbesondere qua *Datafizierung* – läuft aber immer auch Gefahr, eine nicht gegebene Objektivität zu behaupten und die einstmals geteilte Zeit zu leugnen. Ein Spannungsverhältnis, dem sich vermutlich nur in einem Austausch auf Augenhöhe aller Beteiligten und einer kritischen Auseinandersetzung mit dem eigenen Forschungsansatz begegnen lässt. Der Anthropologe Tim Ingold hat in seinem Aufsatz *That's Enough about Ethnography!* den zunehmenden, fachübergreifenden Rückgriff auf die Ethnographie beanstandet, sofern er nur darauf ausgerichtet ist, Daten zu generieren und der eigenen Forschung den Anschein von empirisch verbriefteter Objektivität zu verleihen. Einem derartigen Verständnis von Ethnographie stellt er eine andere Auffassung von Feldforschung entgegen:

[...] to observe is not to objectify; it is to attend to persons and things, to learn from them, and to follow in precept and practice. [...] To practice participant observation, then, is to join in correspondence with those with whom we learn or among whom we study [...]. As such, it is the very opposite of ethnography, the descriptive or documentary aims of which

44 L. D. Conquergood: »Rethinking Ethnography«, S. 87.

45 <https://betweenus.motionbank.org/#/mosys/grids/3b99d756-aed4-4112-9fb5-e8362e349b6f> vom 13.09.2018.

impose their own finalities on these trajectories of learning, converting them into data-gathering exercises destined to yield ›results‹ [...].<sup>46</sup>

Die Orientierung an ethnographischen Ansätzen kann für die Tanzforschung hilfreich sein, wenn sie sich Produktions- und Probenprozessen zuwendet, und dabei womöglich auch neuere, digitale Aufzeichnungsverfahren, Werkzeuge und Archive nutzt. Insbesondere die Auseinandersetzung mit der anthropologischen Theorie zur Ethnographie vermag in dieser Hinsicht einige kritische Gesichtspunkte zu akzentuieren. Dazu gehört auch die Einsicht, »dass es sich bei der Ethnografie im strengen anthropologischen Sinne nicht um eine Methode handelt, die sich einfach an andere Methoden, beispielsweise denen der Theaterwissenschaft, ›dranhängen‹ lässt, sondern, dass es sich vielmehr um eine Art von Herangehensweise handelt, die Zusagen [...] zu einem Feld und den Menschen darin macht und dementsprechende Anforderungen an Forschende stellt.«<sup>47</sup>Aus der Perspektive der Theaterwissenschaft und Tanzforschung ließe sich umgekehrt fragen, inwiefern sie ihre Ansätze der Dokumentation von Proben- und Produktionsprozessen und darauf aufbauende Dokumente und Texte explizit als *ethnographisch* verstehen möchte. Auch wenn die Ethnographie und die anthropologische Theorie wichtige Orientierungspunkte liefern können, ginge es einer von methodischen Festlegungen unabhängigen Tanzforschung vielmehr um eine eigene, jeweils singuläre und kollaborativ-kooperative Herangehensweise an ihr Feld, um ein gemeinsames Wirken am Dokumentwerden von Tanz.

## Literaturverzeichnis

- Apostolou-Hölscher, Stefan: Vermögende Körper: Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik, Bielefeld: transcript 2015.
- Balke, Friedrich/Oliver, Fahle/Anette, Urban (Hg.), Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart, Bielefeld: transcript 2020.

46 Ingold, Tim: »That's Enough about Ethnography!«, in: HAU. Journal of Ethnographic Theory 4, Nr. 1 (2014), S. 387–390.

47 Tinius, Jonas: »Die Ethnografie als Methode der Theaterwissenschaft?«, in: Christopher B. Balme/Berenika Szymanski-Düll (Hg.), Methoden der Theaterwissenschaft, Forum Modernes Theater, Bd. 56, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020, S. 333.

- Balme, Christopher B./Berenika Szymanski-Düll (Hg.), *Methoden der Theaterwissenschaft*, Forum Modernes Theater, Bd. 56, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020.
- Boyer, Dominic/Marcus, George E.: *Collaborative anthropology today: a collection of exceptions*, Ithaca [New York]: Cornell University Press 2020.
- Böttcher, Stefanie/Dohrmann, Honne/Jenett, Florian (Hg.): *Between us – Tanz, Forschung, Kunst*, Berlin: Distanz Verlag 2019.
- Büscher, Barbara/Cramer, Franz Anton: *Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen: Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch*, Leipzig & Berlin: Qucosa 2021.
- Conquergood, Lorne Dwight/Johnson, E. Patrick (Hg.), *Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2013.
- Conquergood, Lorne Dwight: »Rethinking Ethnography. Towards a Critical Cultural Politics«, in: Ders./Patrick E. Patrick (Hg.), *Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2013, S. 81–103.
- Cramer, Franz Anton: »Archival Turn? Zum zeitgenössischen Archivbegriff«, in: Barbara Büscher/Franz Anton Cramer (Hg.), *Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen: Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch*, Leipzig & Berlin: Qucosa 2021, S. 14–23.
- Fabian, Johannes: *Ethnography as Commentary. Writing from the virtual archive*, Durham: Duke University Press 2008.
- Fabian, Johannes: *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York: Columbia University Press 2014.
- Fernandes, Carla/Vito Evola/Claudia Ribeiro (Hg.), *Dance Data, Cognition, and Multimodal Communication*, London: Routledge 2022.
- Franko, Mark: »Writing for the body: notation, reconstruction, and reinvention in dance.«, in: *Common Knowledge*, 17(2) (2011), S. 321–334.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2019.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014.
- Ingold, Tim: »That's Enough about Ethnography!«, in: *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4, Nr. 1 (2014), S. 383–95.
- Kalir, Remi H./Antero Garcia: *Annotation*, Cambridge, MA: MIT Press 2021.
- Klein, Gabriele: *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld: transcript 2019.

- Lammert, Angela: *Bildung und Bildlichkeit von Notation. Von der frühen Wissenschaftsfotografie zu den Künsten des 20. Jahrhunderts*, München: Verlag Silke Schreiber 2016.
- Matzke, Annemarie: »Material erproben. Dokumentationen der Probenarbeit des Tanztheaters Wuppertal«, in: Timo Skrandies/Katharina Weisheit (Hg.), *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld: transcript 2016, S. 191–208.
- Moritz, Christine: *Die Feldpartitur: multikodale Transkription von Videodaten in der qualitativen Sozialforschung*, Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften 2011.
- Pink, Sarah: *Doing Visual Ethnography. Images, Media, and Representation in Research*, London; Thousand Oaks, Calif: Sage Publications 2007.
- Rittershaus, David: »Digitale Diagrammatologie des Tanzes? Zur Aufzeichnung und Annotation von Tanz mit der Piecemaker-Software«, in: Kathrin Dreckmann/Maren Butte/Elfi Vomberg (Hg.), *Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken*, Bielefeld: transcript 2020, S. 363–374.
- Rittershaus, David/Koch, Anton/deLahunta, Scott/Jenett, Florian: »Recording ›Effect‹: A Case Study in Technical, Practical and Critical Perspectives on Dance Data Creation«, in: Carla Fernandes/Vito Evola/Claudia Ribeiro (Hg.), *Dance Data, Cognition, and Multimodal Communication*, London: Routledge 2022, S. 71–88.
- Skrandies, Timo/Weisheit, Katharina (Hg.): *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld: transcript 2016, S. 191–208.
- Tinius, Jonas: »Die Ethnografie als Methode der Theaterwissenschaft?«, in: Christopher B. Balme/Berenika Szymanski-Düll (Hg.), *Methoden der Theaterwissenschaft*, Forum Modernes Theater, Bd. 56, Tübingen: Narr Francke Attempto 2020.
- Vass-Rhee, Freya: »Schooling an ensemble: The Forsythe Company's Whole in the Head«, *Journal of Dance and Somatic Practices*, 10 (2) (2018), S. 219–233.
- Waterhouse, Elizabeth: *Processing Choreography: Thinking with William Forsythe's Duo*, Bielefeld: transcript 2022.
- Weisheit, Katharina: *Tanz in Produktion. Verdichten, Transformieren, Institutionalisieren: das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, München: epodium 2021.



# Landschaft als Dokument

## Explorative Untersuchungen alternativer Speichermedien der Gegenwart

---

Svenja Engelmann-Kewitz, Kirsten Jüdt

### Hyperobjekt und radikale Unsicherheit

Das ›Hyperobjekt<sup>1</sup> der globalen Erderwärmung und prekäre, diesem besonders vulnerabel gegenüberstehende Landschaften stören die Unzerstörbarkeitsnarrative<sup>2</sup> von Archiven. Die Klimakrise erzeugt eine radikale Unsicherheit, sie »upsets our experience of futurity, it can disrupt the perceived stability of space, forcing us to confront the ›bumpiness« [...] of a reality shaped by ecological crisis«<sup>3</sup>. Das wird besonders dann zu einem Problem, wenn diese Archive als Reaktion auf die zunehmende Zerstörung nicht-menschlicher Umwelten gebaut werden, oder wenn die Landschaft selbst zum Dokument für Zerstörung wird.<sup>4</sup> Etablierte westliche Praktiken und Imaginationen

- 
- 1 Damit ist hier gemeint, dass die globale Erwärmung so allgegenwärtig und in allen Bereichen präsent ist, dass sie in ihrer Gesamtheit nicht greif- und verstehbar ist. Vgl. Morton, Timothy: *Hyperobjects*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2013.
  - 2 Damit meinen wir das Narrativ des langzeitlichen Prinzips eines jeden Archivs, den jeweiligen Inhalt sicher und geordnet für die Zukunft zu bewahren sowie das Vertrauen in die Institution Archiv, ebenjenes Inhalt durch seine zugrundeliegenden Besonderheiten wie. z.B. Materialität und Ordnungskriterien vor dem Verfall und Vergessen zu schützen.
  - 3 Caracciolo, Marco: *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty: Narrating Unstable Futures*, London/New York: Bloomsbury Academic 2022, S. 59f.
  - 4 Bernhard Siegert weist auf die schon immer enge Beziehung zwischen Archiven und Apokalypse hin. In Zeiten einer sich global abspielenden Krise wird sein Text »Perpetual Doomsday« jedoch aktualisiert, indem die Sicherheitsvorkehrungen und -maßnahmen immer wieder erneuert und angepasst werden müssen, um die sichere Verwahrung der Archivmaterialien in sich konstant wandelnden Bedingungen zu ermöglichen.

reichen nicht mehr aus, um der Krise vorausschauend zu begegnen. Nicht vermeintlich harte Fakten, naturwissenschaftliche Erkenntnisse und statische Bilder allein helfen, den Klimawandel in seinem disruptiven Charakter in der Landschaft begreifen zu können, sondern es erfordert eine dynamische Betrachtungsweise, die westliche Stereotypen und Praktiken hinterfragt und einen interdisziplinären, kollaborativen Ansatz eröffnet, der kulturelle Resilienz und Partizipation fördern kann. Der Klimawandel wird insbesondere in der eisigen Landschaft des globalen hohen Nordens zur Manifestation anthropozänen Denkens: Neben der häufig alarmierenden Betrachtungsweise der »Zukunft als Katastrophe«<sup>5</sup> lässt sich die Klimakrise aber auch als eine produktive Störung<sup>6</sup> kultureller Betrachtungs- und Dokumentationsweisen von Natur und Landschaft verstehen, die Wissenskommunikations- und -generationsprozesse nicht nur sichtbar macht, sondern auch neu aushandelt. Dies lässt sich eben besonders gut an den kältesten Stellen des Planeten beobachten, da durch die hier besonders sichtbare Klimakrise neue Perspektiven für die Geisteswissenschaften emergieren:

Ice physics has meant spectacular progress in making sense of our human predicament under climate change. In order to deal with ice as a global challenge we should become reenchanting with it, partly to make it come alive as a ›partner species‹ to us humans and to formulate a politics of ice to engage and sustain the life forms that have co-evolved with it. Ice is an element turned environmental object, and now very much part of the future equation with humanity, alongside many knowns and unknowns.<sup>7</sup>

---

chen, was vor dem Hintergrund von radikaler Zukunftsunsicherheit zu einer Sisyphusaufgabe wird. Vgl. Siegert, Bernhard: »Perpetual Doomsday«, in: Ders./Joseph Vogl (Hg.): Europa. Kultur der Sekretäre, Zürich/Berlin: Diaphanes 2003, S. 63–78.

- 5 Vgl. Horn, Eva: Zukunft als Katastrophe, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2014.
- 6 Als produktive Störung wird hier der Ansatz verstanden, dass Störungen als experimentelle Krisenerfahrungen Möglichkeiten bieten, Beobachtungschancen wahrzunehmen, mit denen Ressourcen der Beschreibung und Kritik von Wirklichkeitsbezügen und gesellschaftlichen Selbstbeschreibungen verbunden sind, wodurch gesellschaftliches Wissen nicht nur generiert, sondern auch neu kontextualisiert werden kann. Vgl. Koch, Lars/Nanz, Tobias: »Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 173 (2014), S. 94–115., hier insb. S. 100.
- 7 Sörlin, Sverker/Dodds, Klaus: »Ice humanities. Living, working, and thinking in a melting World«, in: Dies. (Hg.): Ice Humanities. Living, Working, and Thinking in a Melting World, Manchester: Manchester University Press 2022, S. 1–34, hier S. 2f.

Archivgedanken und Betrachtungsweisen des Dokumentcharakters von Landschaften sind Versuche, geisteswissenschaftliche Praktiken dieser Gleichung anschaulich zu machen und an Beispielen aufzuzeigen, was diese *knowns* und *unknowns* sein können. Zwei Beispiele verdeutlichen dies, indem sie aufzeigen, wie und unter welchen Bedingungen solche Konstellationen relevant werden. Der Global Seed Vault auf Svalbard soll in Erwartung einer kommenden Apokalypse Saatgut für die Zukunft sichern, die Ausgrabungsstätte Nunalleq in Quinhagak lässt sich wiederum als Störung eurozentrischer Klimaapokalypseszenarien lesen und erlaubt zu fragen, ob es ein Gedächtnis des Bodens bzw. der Erde gibt, das sich Archivierungsprogrammen eigenständig widersetzt.

## Anthropozäne Archive

Das Anthropozän<sup>8</sup> stellt den Menschen als geologische Kraft in den Fokus, verdeutlicht in dieser Dimension jedoch auch, dass diese Kraft auch irgendwann durch eine andere abgelöst werden wird. Das Ende des Anthropozäns ist so gedacht auch das Ende des Anthropos, der Menschen, und wird dadurch zum Ausdruck eines ultimativen Apokalypsegedankens für Archive: Alles wird vernichtet und etwas muss für die unsichere Zukunft aufbewahrt werden, wenn niemand mehr als Zeitzeug:in berichten kann und das Ende des Anthropozäns gerade *nicht* auch das Ende der Menschheit bedeuten soll. Die kältesten Gebiete der Erde eignen sich gerade deshalb auch dafür, die Möglichkeiten von Speichermedien und Praktiken des Dokumentarischen vor dem Hintergrund eines solchen Bewusstseins zu explorieren, denn nach Bjørn Vassnes war »[d]ie Erde [...] immer so eine Art ›Labor‹ für die Entwicklung jenes (soviel wir wissen) einzigartigen Phänomens namens Leben, das in immer neuen und komplexeren Formen auftrat. Die Kryosphäre hat bei dieser Entwicklung stets eine wichtige Rolle gespielt«. <sup>9</sup> Nicht nur für diese Entwicklung, sondern auch für die Entwicklung des Speicherns spielt dies jedoch eine wesentliche Rolle, da Eis und Permafrost der Kryosphäre eben als Beispiele *par excellence* Auskünfte über die Existenz des Menschen dokumentieren, da sie nicht nur wie Steine Informationen über geologische Epochen abspeichern, sondern auch die jüngeren

8 Vgl. Ellis, Erle C.: The Anthropocene. A very short Introduction, Oxford: Oxford University Press 2018.

9 Vassnes, Bjørn: Im Reich des Frosts. Die faszinierende Welt von Gletschern, Schnee und ewigem Eis. Übers. v. Günther Frauenlob/Frank Zuber, München: dtv 2019, S. 125.

Schichten der Erdoberfläche mit historischen Evidenzen für menschliche Aktivitäten füllen und das Anthropozän visualisieren.<sup>10</sup> Vor dem Hintergrund der Klimakrise wird die arktische Kryosphäre dadurch nicht nur zum (gefährdeten) Speichermedium, das abschließt, versiegelt und einfriert, sondern auch zu einer eigenen ›Archivarin‹, die aus sich hervorholt, hinausreicht, sicht- und lesbar macht.

Foucault erklärt in *Die Ordnung der Dinge* »[in] einer Kultur, und in einem bestimmten Augenblick, gibt es immer nur eine episteme, die die Bedingungen definiert, unter denen jegliches Wissen möglich ist«. <sup>11</sup> Dies wird zu einem leitenden Ansatz für den *modus operandi*, unter dem Archive jener Kultur und jenes Augenblicks angelegt werden. Dass dieser *modus operandi* auf Ausschlusskriterien beruht und eine Art von Wissensgeneration, -kommunikation und -aufbewahrung favorisiert, die letztlich auch bestimmt, unter was für Kriterien (z. B. was von westlichen Expert:innen als für die Epoche wichtiges kulturelles Gut erachtet wird) Archive angelegt werden, wird im Anthropozän kritisch hinterfragt, wie die zwei Beispiele zeigen werden.

Die Lokalisierung von Seed Vault und Ausgrabungsstätte am arktischen Zirkel bedeutet, dass sie dadurch in unmittelbare globale Prozesse der Änderung involviert und in verschiedene Diskurse und Interessen eingebettet sind, da die arktische Region nicht nur Schauplatz der Klimakrise, sondern (dadurch bedingt) auch ein geopolitisches Spannungsfeld ist.<sup>12</sup> Die Möglichkeit, die Begrifflichkeiten von Archiv und Dokument auf diese Beispiele anzuwenden, resultiert auch daraus, dass diese Begrifflichkeiten zu Paradebeispielen von »Travelling Concepts« geworden sind: Begriffe, die sich auf Konzepte – in diesem Fall Archiv und Dokument – beziehen, die nicht fixiert sind, sondern sich dynamisch zwischen verschiedenen Disziplinen bewegen

10 Vgl. Frank, Susi/Jakobsen, Kjetil A.: »Introduction«, in: Dies.: Arctic Archives, Bielefeld: transcript 2019, S. 9–17, hier S. 9.

11 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, 15. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 213.

12 Vgl. Körber, Lill-Ann/MacKenzie, Scott/Westerstähl Stenport, Anna: *Arctic Environmental Modernities. From the Age of Polar Exploration to the Era of the Anthropocene*, London/Cham: Palgrave Macmillan 2017, sowie Zimmerman, Michael: »High North and High Stakes: The Svalbard Archipelago Could Be the Epicenter of Rising Tension in the Arctic«, in: *PRISM* 7/4 (2018), S. 106–123.

und bewegt werden können und so interdisziplinären Austausch, wie er durch das Framing des Anthropozäns gefordert wird, ermöglichen und fördern.<sup>13</sup>

## Der Seed Vault

Der Global Seed Vault befindet sich auf norwegischem Staatsgebiet. Der arktische Anrainerstaat hat nach UN-Index den höchsten Entwicklungsstand und besteht aus den umweltfreundlichsten und umweltbewusstesten Bevölkerungen,<sup>14</sup> die von einem »national[en] Regime des Guten (*nasjonal godhetsregime*)«<sup>15</sup> verwaltet werden, kurzum: es wird in Selbst- und Fremddarstellung mit einem »Environmental Exceptionalism«<sup>16</sup> gelobt. Dieses Selbstbild finanziert Norwegen sich zum großen Teil aus staatlichen Fossil-Investments, was norwegische Umweltprojekte per se unter eine gewisse Spannung setzt. Auch aus klimatischen oder geopolitischen Gesichtspunkten ist Norwegen allerdings nicht sicherer oder stabiler als andere Gebiete der Erde. Die Lage im hohen globalen Norden bedeutet zwar, dass einige Effekte der kommenden Erderwärmung zunächst weniger drastische Konsequenzen haben, aber das Norwegen des Anthropozäns ist nach diesen Skalierungen bei weitem nicht zwingend sicherer als irgendein anderes Land des Planeten.<sup>17</sup> Dennoch wird ihm durch das kulturelle Imaginäre einer Vorreiterstellung in Sachen Umweltschutz eine besondere Funktion und kausale Logik als Standort für globale Speicherprojekte zugesprochen: Negative Berichterstattung über die Klimakatastrophen konterkarieren insbesondere Norwegen und Schweden oftmals

- 
- 13 Vgl. Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, London/Toronto/Buffalo: University of Toronto Press 2002, S. 36f.
- 14 Vgl. Hennig, Reinhard/Jonasson, Anna Karin/Degerman, Peter: »Introduction: Nordic Narratives of Nature and the Environment« in: Dies. (Hg.): *Nordic Narratives of Nature and the Environment. Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures*, London: Lexington Books 2018, S. 1–19.
- 15 Hennig, Reinhard: *Umwelt-engagierte Literatur aus Island und Norwegen. Ein interdisziplinärer Beitrag zu den environmental humanities (=Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, Band 66)*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2014, S. 212.
- 16 R. Hennig/A. Jonasson/P. Degerman: »Introduction: Nordic Narratives of Nature and the Environment«, S. 5.
- 17 Vgl. LaFauci, Lauren: »The Safest Place on Earth«: Cultural Imaginaries of Safety in Scandinavia, in: Reinhard Hennig/Anna-Karin Jonasson/Peter Degerman (Hg.), *Nordic Narratives of Nature and the Environment*, Lanham: Lexington Books 2018, S. 21–38, hier S. 31–33.

beinahe als Utopien, die immun gegen menschlich verursachte Umweltkatastrophen scheinen.<sup>18</sup> Die Exklusivität, die diesem Bild zugrunde liegt, spiegelt sich auch in der Konzeption, Rezeption und Präsentation des Global Seed Vault wider: Als »Arche« vermittelt der Vault einer Zukunftsgeneration etwas über das kontemporäre Bewusstsein einer drohenden Katastrophe, als Hybrid zwischen natürlichem und künstlichem Archiv lässt er die Grenzen zwischen diesen verschwimmen, indem sein Standort (vermeintlich) mit Inhalt und Intention kooperiert. Durch die Situierung in einem Berg Svalbard wird der Seed Vault zum scheinbar idealen natürlichen Gegenstand, um das kollektive menschliche agrikulturelle Wissen für die Zukunft zu bewahren und für eine kommende Apokalypse abzusichern. Die Spitznamen des Seed Vaults in der Presse reichen von »Noah's ark for the seeds« bis »doomsday vault«,<sup>19</sup> und auch verschiedene Unterhaltungsmedien nehmen sich des Saatgutspeicherprojekts an. So taucht der Vault beispielsweise in der 101. Episode der Serie *Futurama* und in der zweiten Staffel der Animationsserie *DuckTales* auf.

Wie bei jedem Archiv beeinflussen sich Anlage und Inhalt gegenseitig – was nicht immer für ein erfolgreiches Archivieren sorgt. Das ist angesichts des apokalyptischen Narrativs, welches dem Vault zu Grunde liegt umso mehr der Fall: Nicole Karafyllis beschreibt den Inhalt des Seed Vault als »Biofakt«.<sup>20</sup> Zwar nutzt der Seed Vault mit einem Berg als Festung und dem Permafrostboden natürliche Bedingungen seines Standorts,<sup>21</sup> die eingelagerten Saaten – vom Verwalter des Vaults »humanity's most precious treasure«<sup>22</sup> genannt – sind aber nicht im Eis oder dem Boden konserviert. Stattdessen befinden sie sich in mit Hitze versiegelten, laminierten, feucht- und luftdichten Folienpäckchen, die in Gruppen von ca. 400 Samples mit je ca. 500 Samen in eine wiederum fein säuberlich versiegelte Metallbox gepackt werden, welche dann, ähnlich wie Dokumente in konventionellen Archiven, in Regalen aufgereiht wird.<sup>23</sup> Zu-

18 Vgl. ebd., S. 33.

19 Vgl. Hennig, Reinhard: An Arctic Archive for the Anthropocene. The Svalbard Global Seed Vault, in: Frank/Jakobsen, Arctic Archives (2019), S. 197–218, hier S. 205.

20 Vgl. Karafyllis, Nicole: »Samenbank und Weltkollektion. Über die dritte Natur der agrarischen Biofakte«, in: Steffen Richter (Hg.), Dritte Natur, 1/1 (2018), Berlin: Matthes & Seitz, S. 25–39.

21 Vgl. Fowler, Gary: »Seeds on Ice«, in: American Scientist 104/5 (2016), S. 304–309, hier S. 304.

22 Ebd.

23 Ebd.

dem werden speziell herangezüchtete Saaten aufbewahrt, die ideal auf die Bedürfnisse der Menschen abgestimmt sind.<sup>24</sup>

Der Seed Vault auf Svalbard ist besonders, weil er als eine Art Back-Up für alle (etwa 1700) weltweiten Saatgutspeicher fungieren soll.<sup>25</sup> Er lagert zusätzlich zu den nur in ihm gelagerten Saaten Duplikate der jeweiligen anderen Saatgutspeicher ein, um sie auf Svalbard noch einmal zu schützen – verwaltet von der ›sichersten Regierung‹, außerhalb globaler Kriegskrisengebiete, lokalisiert in »perfect climate and geology for underground storage«,<sup>26</sup> da die Permafrosttemperaturen zunächst nicht über  $-3,5^{\circ}\text{C}$  steigen, so der Sicherheitsgedanke.

Das Projekt ist damit explizit anthropozentrisch und nicht mit irgendeiner Form eines ›natürlichen Archivs‹<sup>27</sup> zu verwechseln. In der Realität ist der Seed Vault jedoch vielmehr eine Manifestation anthropozänen Denkens anstatt eine Sicherheitskopie für Sicherheitskopien. Seit dem russischen Angriffskrieg auf die Ukraine im März 2022 stehen die arktischen Anrainerstaaten unter erhöhter geopolitischer Spannung und durch die daraus resultierende Energiekrise werden auch Fragen nach Extraktivismus in der Arktis laut – immerhin war der Vorgänger des Seed Vaults eine verlassene Kohlemine auf Svalbard.<sup>28</sup> Deutlicher ist jedoch, dass der Seed Vault aufzeigt, dass es keine reibungslos funktionierende Sicherheitsvorkehrung für eine unsichere Zukunft mehr geben kann: In der Arktis lässt sich nicht nur am deutlichsten der Klimawandel anhand von schmelzenden Gletschern und tauendem Permafrost ablesen, sondern auch die gravierendste toxische Kontamination der Welt erkennen,<sup>29</sup> und nur zehn Jahre nach der Eröffnung lief bereits Schmelzwasser ins Innere

24 Vgl. Qvenild, Marte. »Svalbard Global Seed Vault. A ›Noah's Ark‹ for the World's Seeds«, in: *Development in Practice*, 18/1 (2008) S. 110–116, hier S. 115.

25 Nichtsdestotrotz gibt es ähnlich umfassende, großangelegte Projekte, wie die Millennium Seed Bank in UK oder der Seed Cathedral der 2010 World Expo in Shanghai, vgl. hier Heatherington, Tracey: »Seeds«, in: Cymene Howe/Anand Pandian (Hg.): *Anthropocene Unseen*, London: Punctum Books 2010, S. 405–409.

26 M. Qvenild: »Svalbard Global Seed Vault«, S. 112.

27 Gemeint sind hier z.B. Archive, die nicht explizit menschlich angelegt sind, wie z.B. geologische Bohrkerne, Korallen, Paläo-DNA. Weiterführend sei hier auch auf Matthews, John A. (Hg.): *Encyclopedia of Environmental Change*, London: Sage Publishing, 2013, sowie Töpfer, Georg: »On Similarities and Differences between Cultural and Natural Archives«, in: Frank/Jakobsen, *Arctic Archives* (2019), S. 21–36 hingewiesen.

28 M. Qvenild: »Svalbard Global Seed Vault«, S. 111.

29 Vgl. R. Hennig: *An Arctic Archive for the Anthropocene*, S. 199.

des Vaults, das zwar nicht bis zum Saatgut gelangte, aber das mediale Bild des Vaults als *Safe Haven* ins Wanken brachte.<sup>30</sup> Auch im Gedanken eines Super-Sicherheitsarchivs gilt daher: »Uncertainty has replaced eternity, as the future one secures against is always changing«. <sup>31</sup> Somit wird der Seed Vault auch zum Anstoß, Konzepte der Nachhaltigkeit und des Anthropozängedankens ethisch zu reflektieren. Denn wenn die arktischen Landschaften nicht nur zum Archiv, sondern auch zur ›Archivarin‹ werden, wie können dann die Störungen von Speicherprojekten als produktive Interventionen gelesen werden? Wenn das Archiv freigibt, was es verschlossen hat, können dann alternative Kommunikations- und Denkmuster an die Stelle der westlichen Apokalypseszenarien treten?

## Die Ausgrabungsstätte Nunalleq

Ein Blick von der norwegischen Insel auf die circa 4.700 km Luftlinie entfernte andere Seite der Arktis von Alaska hilft, sich auf diese Fragen einzulassen. Im Südwesten, am Rand des Beringmeers, liegt die 150 km breite Kuskokwim Bucht südlich des Yukon-Kuskokwim Deltas. Unweit der Siedlung Quinhagak befindet sich direkt am Strand die Ausgrabungsstätte Nunalleq, ein 500 Jahre altes Dorf der Yup'ik,<sup>32</sup> das durch klimawandelbedingte Erosion und dem Auftauen des Permafrostbodens droht, ins Meer zu versinken und endgültig verloren zu gehen. Seit 2009 arbeitet das Unternehmen Quairtuuk Inc. der Gemeinde in Quinhagak gemeinsam mit Archäolog:innen der University of Aberdeen daran, das Dorf auszugraben, zu dokumentieren und zu konservieren. Bislang wurden zwei Häuser freigelegt und im Feuchtboden ca. 60.000 Arte-

30 Vgl. Harrison, Rodney/Breithoff, Esther: »Toward the total Archive«, in: Rodney Harrison, Caitlin DeSilvey, Cornelius Holtorf et al. (Hg.): *Heritage Futures. Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices*, London: UCL Press 2020, S. 132–139, hier S. 132.

31 Ebd.

32 Die Central Alaskan Yup'ik sind eine Gruppe Indigener Völker im westlichen, südwestlichen und südzentralen Alaska. Weitere Yup'ik-Gruppen leben außerdem im Osten Russlands. Sie sind verwandt mit den Inuit und Iñupiat. Die Yup'ik sind die bei weitem zahlreichste der verschiedenen Gruppen der Indigenen Völker Alaskas. Sie sprechen die zentralalaskische Yup'ik-Sprache, die zur Sprachfamilie der Eskimo-Aleuten gehört. Nunalleq bedeutet übersetzt »altes Dorf«.

fakte wie Holzpuppen, Masken, Schmuck und Jagdwerkzeuge aus Stein, Holz und Elfenbein gefunden.

Für die Yup'ik hat die Kolonialisierung des nordamerikanischen Kontinents durch europäische Siedler das fast vollständige Ende ihrer Kultur und Sprache bedeutet. Die Ausgrabungsstätte Nunalleq kann als Intervention in diesen Prozess des erzwungenen Verlierens gelesen werden: Während viele archäologische Ausgrabungen einer imperialistischen Schatzsuche gleichen und gleichen, weil Artefakte unrechtmäßig (beispielsweise in Smithsonian Museen) ausgestellt wurden, ohne die Provenienz zu klären, werden in Nunalleq seit 2017 die Artefakte nicht mehr zur Begutachtung nach Aberdeen überführt, sondern in einem eigens in Quinhagak eingerichteten Labor präpariert. Dies kommt einerseits dem Erhalt der Artefakte zugute, weil sie durch den Auftauprozess beschädigt werden und daher besonders schnell konserviert werden müssen. Die Präparation vor Ort senkt nicht nur die Kosten zur Konservierung, sondern bedeutet auch andererseits mehr Souveränität für die Yup'ik im Umgang mit den Artefakten, da sie direkt in ihrem Besitz verbleiben. Das Vorgehen in Nunalleq wirkt so als Gegenmodell zu den noch immer vorherrschenden imperialen Aneignungsprozessen archäologischer Praktiken. Damit steht Nunalleq für einen Paradigmenwechsel in der Archäologie, weil an der Ausgrabung im Sinne einer »community-based archaeology«<sup>33</sup> kollaborativ gearbeitet wird und Entscheidungen gemeinsam von Yup'ik und Archäolog:innen getroffen werden.

Während durch die Klimakrise die Idee des Seed Vaults als Super-Sicherheitsarchiv bereits gescheitert ist und westliche Narrative eines (ewigen) Fortbestehens unterlaufen werden, manifestiert sich in Nunalleq die Klimakrise in Form einer langsam fort- und ausschreitenden Gewalt (*slow violence*),<sup>34</sup> die die Dokumentation von Vergangenen für die Zukunft in Nunalleq innerhalb einer apokalyptischen Gegenwart kontextualisiert. Das (drohende) Ende der Welt ist für Teile der Weltbevölkerung jedoch keineswegs neu, denn für Indigene Gemeinschaften kam das Ende der ihnen vertrauten Welt mit der Kolonisierung

33 Vgl. Watterson, Alice/Hillerdal, Charlotta: »Nunalleq, Stories from the Village of Our Ancestors: Co-designing a Multi-vocal Educational Resource Based on an Archaeological Excavation«, in: Arch 16/2 (2020), S. 198–227.

34 Mit *slow violence* meint Rob Nixon eine Form langsamer Gewalt, die sich allmählich und unbemerkt in Raum und Zeit entfaltet. Da ihre Zerstörungskräfte erst verzögert auftreten, wird die *slow violence* lange als solche gar nicht wahrgenommen. Vgl. Nixon, Rob: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2011, S. 2.

– ein Umstand, den die westliche Welt in Lern- und Aufarbeitungsprozessen bearbeitet, die von Entschuldigungen für vergangene Verbrechen in z.B. Residential Schools bis hin zur Zusammenarbeit mit Expert:innen aus Indigenen Gemeinschaften und der Miteinbeziehung ihres ökologischen Wissens in Landschaftsschutzprojekten reichen.<sup>35</sup>

Dem drohenden endgültigen Verlust einer Vergangenheit, die im Fall der Ausgrabungsstätte überhaupt erst durch Klimawandelprozesse wieder vom Erdboden freigesetzt wurde, werden in Nunalleq Praktiken interdisziplinärer Zusammenarbeit entgegengesetzt, die kulturelle Resilienz und Partizipation ermöglichen und fördern. Rick Knecht, Leiter der Ausgrabungsstätte, der seit mehr als 40 Jahren in Partnerschaft mit Indigenen Gemeinden Alaskas archäologische und Kulturerhaltungsprojekte durchführt, stellt fest, dass das Projekt eine umfassende Sprach- und Kulturrestaurierung und damit einen positiven kulturellen Wandel mit sich bringt: »Although the dig had turned out to be rich beyond imagining, it wasn't a treasure hunt« but a »rebuilding [of] a whole culture lost to colonialism, to missionary zeal. [...] The dig was revitalising a damaged culture. Developing resilience and confidence.«<sup>36</sup> Zusätzlich wurde in Quinhagak das *Nunalleq Culture and Archaeology Center* eröffnet, in dem nicht nur die Fundstücke und Geschichte der Yup'ik für die Dorfgemeinde ausgestellt, sondern auch verloren gegangene oder von den Europäern verbotene Kulturtechniken wie die Elfenbeinschnitzerei oder auch traditioneller Tanz wiederbelebt und in den Schulunterricht integriert werden. Außerdem haben die Fundstücke einen weiteren, überraschenden Effekt: Bei den Ältesten, die die Stücke gemeinsam mit Archäolog:innen und Anthropolog:innen interpretieren und zuordnen, rufen sie vergessene Wörter und Geschichten in Erinnerung, die als Grundlage der Rekonstruktion der totgeglaubten Sprache fungieren. So wird ein Teil der eigenen Vergangenheit bezeugt, in der Gegenwart aktualisiert und für die Zukunft dokumentiert.<sup>37</sup>

35 Vgl. L. LaFauci: »The Safest Place on Earth«: S. 32.

36 Jamie, Kathleen: »In Quinhagak«, in: Dies.(Hg.), *Surfacing*, London: Sort of Books 2019, S. 12–99, hier S. 20–21.

37 Im Jahr 2020 erschien beispielsweise die Essaysammlung *Nunakun-Ggug Ciutengqertut, They Say They Have Ears Through the Ground: Animal Essays from Southwest Alaska*, die aus Gesprächen der Ältesten der Yup'ik mit der Anthropologin Ann Fienup-Riordan entstanden. Sie hat jahrzehntelang mit den Yup'ik zusammengearbeitet und die Geschichten und mündlichen Überlieferungen aufgezeichnet. Die Texte spiegeln vor allem die Gespräche über Beziehungen zwischen Mensch und Tier in ihrer gemeinsamen Umgebung wider und dokumen-

Gleichzeitig wird das (wieder-)gewonnene kulturelle Wissen in neuen kommunikativen Situationen kontextualisiert und weiter ausgehandelt. Beispielsweise wird auf einem Blog zu den neuesten Entwicklungen berichtet, ein interaktives Lernprogramm für Kinder (*Nunalleq: Stories from the Village of Our Ancestors*),<sup>38</sup> das als mehrsprachige Ressource Erzählungen von Archäolog:innen, Ältesten, Künstler:innen der Yup'ik und jungen Menschen aus Quinhagak vereint, bietet die Möglichkeit, die Geschichte der archäologischen Ausgrabungen des Nunalleq-Sodenhauses<sup>39</sup> zu erkunden. Weiter setzen sich wissenschaftliche Publikationen aus verschiedenen Fachbereichen und literarisch-künstlerische Projekte auf je spezifische Weise mit Nunalleq auseinander.

Als spezifischer Ort und als »metaphorische Bühne«<sup>40</sup> der Wissensaushandlung setzt Nunalleq Wissenschaften, Künste, Gesellschaft und ›Natur‹ bzw. ökologische Themen in ein Verhältnis und rückt Grenzziehungen, Grenzverschiebungen und Grenzgänge dieser Bereiche in den Fokus der Beobachtung. Ein Beispiel dafür ist der Essay »In Quinhagak« der schottischen Schriftstellerin Kathleen Jamie. Der Essay thematisiert als Nature Writing – einem Schreibmodus, in dem Mensch-Natur-Verhältnisse an gesellschaftliche, politische und ökologische Diskurse angeknüpft werden – westliche und Indigene Sichtweisen auf Natur und Landschaft und setzt sie in Beziehung zueinander. Kathleen Jamie besuchte Quinhagak und verbrachte mehrere Wochen vor Ort, half bei der Ausgrabung mit und durfte als Beobachterin bei der Besichtigung und Interpretation der Fundstücke durch die Ältesten der Yup'ik dabei sein. Auf ihren Ausflügen mit den Yup'ik, die sie auf die Jagd und zum Fischen mitnehmen, lernt sie verschiedene Formen des Sehens: Dazu gehören das stille, meditative Beobachten aber auch das Finden und Lesen von Spuren oder das Beobachten von Wetteränderungen.

---

tieren kulturelles Wissen für die Zukunft. Vgl. Fienup-Riordan, Ann: Nunakun-Ggug Ciutengqertut. They Say They Have Ears Through the Ground. Animal Essays from Southwest Alaska. Übers. v. Alice Rearden et al., Fairbanks, AK: University of Alaska Press 2020.

38 Vgl. <https://nunalleq.wordpress.com> vom 22.02.2023.

39 Ein Sodenhaus (auch Rasenhaus) war eine Alternative zum Blockhaus. Anstelle von Baustoffen wie Holz und Stein wurde Präriegras zum Bau verwendet.

40 Koch, Lars/Nitzke, Solvejg: »Kontaktszenen. Narrative gestörter Wissenskommunikation«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 52/3 (2022), S. 411–421, hier S. 414.

Die Tundra ist bei den Yup'ik ein Canvas visueller Praxis, und es besteht keine Notwendigkeit, Landschaft visuell festzuhalten, wie es beispielsweise westliche Landschaftsfotografie tut. Stattdessen speist sich eine verlässliche Form des Dokumentierens der Yup'ik aus einer gelebten Beziehung zum Land. Diese Beziehung zeigt sich anhand einer lebendigen Tradition von Geschichten und Mythen zur Tundra, in denen sie eine eigene Handlungsmacht (*agency*) zugewiesen bekommt. »We watched the tundra, but the tundra, they say, is watchful too. The people say, »It's like something's looking at you.«<sup>41</sup>

Die Tundra wird so als ein dynamisches Dokument lesbar, das sich aus direkten und imaginativen Praktiken speist, und das – verstärkt durch den Klimawandel – ständig verändernden Bedingungen und Faktoren unterworfen ist: »Landscape as a cultural concept thus reflects both perception (how we have come to »see« and relate to our surroundings) and practical interventions in terms of land usage (agrarian, industrial, architectural, and so on).«<sup>42</sup> Jamie reflektiert in ihrem Essay diese dynamische Form des Sich-Situierens in der Landschaft selbst. Beim eigenen Beobachten erlebt sie auch Sinnes- und Wahrnehmungstäuschungen, die aber wiederum einen Reflexionsprozess auslösen: »But then again, maybe it showed, how readily, in this unfixed place, the visible shifts. Transformation is possible. A bear can become a bird. A sea can vanish, rivers can change course. The past can spill out of the earth, become the present«<sup>43</sup>

Jamie stellt Betrachtungsweisen selbst unter Beobachtung und setzt das auch auf formaler Ebene um. Sie kombiniert ihren Text mit schwarz-weiß Fotografien der *National Geographic*-Fotografin Erika Larsen und setzt Archäologie, Landschaftsverständnis, Fotografie und das Sehen anhand von Bild-Text-Relationen in ein Verhältnis. Die Bilder zeigen Ausgrabungsobjekte sowie verschiedene Aspekte des Lebens der Yup'ik, insbesondere von Fischerei und Jagd, und bezeugen Jamies Erfahrungen visuell. Im Text illustrieren sie Ausgrabung und landschaftliches Setting; eine gängige Praxis in der Archäologie, die Fotos als »technical aid [...] helping to record or identify features and

---

41 K. Jamie, »In Quinhagak«, S. 67.

42 Wells, Liz: *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*, London/New York: I.B. Tauris 2011, S. 6–7.

43 K. Jamie, »In Quinhagak« (2019), S. 67.

objects« sowie als »illustrative ambience, landscape backdrop [and] evocations of settings«<sup>44</sup> einsetzt.

Betrachtet man die Foto-Text-Relationen genauer, fällt auf, dass die Fotos nicht nur illustrativen Zwecken dienen, sondern die Rezeption auf verschiedenen Ebenen stören. Die Fotos durchbrechen das Layout des Textes; durch ihre unmittelbare Visualität konfrontieren sie die Rezipient:innen mit der Aufforderung selbst zu schauen und nachzuvollziehen, wovon geschrieben wird: »A witness says ›I was there‹; as a documentary witness, the photograph is held to say ›look and see for yourself.«<sup>45</sup> Dieses Schauen ist aber kein konsumierendes Schauen, vielmehr werden die Leser:innen durch die Überkreuzung der Dokumentationsformen – also dem Erzählen des Indigenen Landschaftsverständnisses auf inhaltlicher Ebene, und dem Zeigen desselben anhand der Bilder – produktiv im Leseprozess gestört. Mit Kunstkritiker John Berger gesprochen kommt »seeing [...] before words« : »it is seeing which establishes our place in the surrounding world; we explain that world with words, but words can never undo the fact that we are surrounded by it. The relation between what we see and what we know is never settled.«<sup>46</sup>

Durch diese Positionierung von Bild und Text, sowie die Inszenierung von Blickwechseln bricht Jamie vermeintlich feststehende Beziehungen auf und hinterfragt Sichtweisen auf – aus westlicher Sicht – marginale Landschaften, Lebensweisen und Deutungen von Klimakrise.

## Archive in der Krise

»Etwas zu dokumentieren bedeutet in aller Regel, ein Phänomen, einen Sachverhalt festzulegen.«<sup>47</sup> Durch die Klimakrise gefährdete Landschaften – wie der Svalbard Seed Vault und die Ausgrabungsstätte Nunalleq in Alaska zeigen – mobilisieren jedoch nicht nur Sachverhalte, sondern auch die

44 Shanks, Michael: »Photography and Archaeology«, in: Brian Leigh Molyneux (Hg.): *The Cultural Life of Images. Visual Representation in Archaeology*. London/New York: Routledge 1997, S. 73–107, hier S. 73.

45 M. Shanks, »Photography and Archaeology« (1997), S. 74.

46 Berger, John: *Ways of Seeing*. London: Penguin Classic 2008, S. 7.

47 Rothöhler, Simon: »Networked Documents. Dokumentmobilität und Archiv im digitalen Medienwandel«, in: Friedrich Balke/Oliver Fahle/Annette Urban (Hg.): *Durchbrochene Ordnungen: das Dokumentarische der Gegenwart* (= *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug*, Bd. 1), Bielefeld: transcript 2020, S. 173–190, hier S. 173.

Dokumentations- und Aushandlungspraktiken, die diesen Sachverhalten zu Grunde liegen und verhindern so ein Festlegen. Gefährdete Landschaft(en) lassen sich auf diese Weise als Material für dokumentarische Praktiken betrachten, die, wie der Seed Vault, die Landschaft als Konservierungsmaterial oder, wie die Ausgrabungsstätte, die Landschaft selbst als dynamisches Dokument nutzen. Eine starre Unterscheidung von Natur und Sozialem<sup>48</sup> nicht mehr vorauszusetzen, erlaubt es, die historischen, medialen und kulturellen Rahmungen von (Misch-)formen wissenschaftlicher und künstlerischer Wissensproduktion und -kommunikation mit spezifischen Ortsgegebenheiten zu beobachten. Im Sinne einer Kulturanalyse<sup>49</sup> werden Beteiligte und deren (Dokumentations-)Praktiken nicht mehr auf feste Positionen fixiert, sondern die Aushandlungsprozesse selbst kritisch beobachtbar.<sup>50</sup> Seed Vault und Ausgrabungsstätte beschreiten Grenzgänge von Arretierung und Mobilisierung; das Dokumentarische wird so auf seine Möglichkeitsbedingungen und (produktiven) Störeffekte hin transparent. In den gefährdeten, eisigen Landschaften bedeutet etwas zu dokumentieren daher in aller Regel nicht, etwas festzulegen. Stattdessen werden Möglichkeiten der Resilienz, Intervention, und Präparation für unsichere Zukünfte vorgeschlagen und anthropozänes Denken an seine Grenzen gebracht.

## Literaturverzeichnis

- Bal, Mieke: Kulturanalyse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.  
 Bal, Mieke: Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide, London/Toronto/Buffalo: University of Toronto Press 2002.  
 Berger, John: Ways of Seeing, London: Penguin Classic 2008.  
 Caracciolo, Marco: Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures, London/New York: Bloomsbury Academic 2022.  
 Descola, Philippe: L'Écologie des Autres. L'anthropologie et la Question de la Nature, Versailles Cedex: Éditions Quae 2011.  
 Ellis, Erle C.: The Anthropocene. A Very Short Introduction, Oxford: Oxford University Press 2018.

---

48 Vgl. Descola, Philippe: L'Écologie des Autres: L'anthropologie et la Question de la Nature, Versailles Cedex: Éditions Quae 2011.

49 Vgl. Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

50 L. Koch/S. Nitzke, »Kontaktszenen« (2022), S. 414.

- Fienup-Riordan, Ann: Nunakun-Ggug Ciutengqertut. They Say They Have Ears Through the Ground. Animal Essays from Southwest Alaska. Übers. v. Alice Rearden et al., Fairbanks, AK: University of Alaska Press 2020.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. 15. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Fowler, Gary: »Seeds on Ice«, in: *American Scientist* 104/5 (2016), S. 304–309.
- Frank, Susi/Jakobsen, Kjetil A. (Hg.), *Arctic Archives* (= Culture & Theory, Bd. 194), Bielefeld: transcript 2019.
- Frank, Susi/Jakobsen, Kjetil A.: »Introduction«, in: Dies., *Arctic Archives* (2019), S. 9–17.
- Harrison, Rodney/Breithoff, Esther: »Toward the total Archive«, in: Rodney Harrison/Caitlin DeSilvey/Cornelius Holtorf et al. (Hg.): *Heritage Futures. Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices*, London: UCL Press 2020, S. 132–139.
- Heatherington, Tracey: »Seeds«, in: Cymene Howe/Anand Pandian (Hg.): *Anthropocene Unseen*, London: Punctum Books 2010, S. 405–409.
- Hennig, Reinhard: *Umwelt-engagierte Literatur aus Island und Norwegen. Ein interdisziplinärer Beitrag zu den environmental humanities* (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, Band 66), Frankfurt a.M.: Peter Lang 2014.
- Hennig, Reinhard: »An Arctic Archive for the Anthropocene. The Svalbard Global Seed Vault«, in: Frank/Jakobsen, *Arctic Archives* (2019), S. 197–218.
- Hennig, Reinhard/Jonasson, Anna Karin/Degerman, Peter (Hg.): *Nordic Narratives of Nature and the Environment. Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures*, Lanham: Lexington Books 2018.
- Hennig, Reinhard/Jonasson, Anna Karin/Degerman, Peter: »Introduction: Nordic Narratives of Nature and the Environment«, in: Dies. *Nordic Narratives of Nature and the Environment* (2018), S. 1–19.
- Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a M.: S. Fischer 2014.
- Jamie, Kathleen: »In Quinhagak«, in: Dies. (Hg.): *Surfacing*, London: Sort of Books 2019, S. 12–99.
- Karafyllis, Nicole: »Samenbank und Weltkollektion: Über die dritte Natur der agrarischen Biofakte«, in: Steffen Richter (Hg.), *Dritte Natur* 1/1 (2018), Berlin: Matthes & Seitz, S. 25–39.
- Koch, Lars/Nanz, Tobias: »Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 173 (2014), S. 94–115.

- Koch, Lars/Nitzke, Solvejg: »Kontaktszenen. Narrative gestörter Wissenskommunikation«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 52/3 (2022), S. 411–421.
- Körper, Lill-Ann/MacKenzie, Scott/Westerståhl Stenport, Anna (Hg.): *Arctic Environmental Modernities. From the Age of Polar Exploration to the Era of the Anthropocene*. London/Cham: Palgrave Macmillan 2017.
- LaFauci, Lauren: »The Safest Place on Earth«: Cultural Imaginaries of Safety in Scandinavia, in: Reinhard Hennig/Anna-Karin Jonasson/Peter Degerman (Hg.), *Nordic Narratives of Nature and the Environment*, Lanham: Lexington Books 2018, S. 21–38.
- Matthews, John A. (Hg.): *Encyclopedia of Environmental Change*, London: Sage Publishing, 2013.
- Morton, Timothy: *Hyperobjects*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013.
- Nixon, Rob: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2011.
- Qvenild, Marte. »Svalbard Global Seed Vault: A ›Noah's Ark‹ for the World's Seeds«, in: *Development in Practice*, 18/1 (2008) S. 110–116.
- Rothöhler, Simon: »Networked Documents. Dokumentmobilität und Archiv im digitalen Medienwandel«, in: Friedrich Balke/Oliver Fahle/Annette Urban (Hg.): *Durchbrochene Ordnungen: das Dokumentarische der Gegenwart (= Das Dokumentarische. Exzess und Entzug, Bd. 1)*, Bielefeld: transcript 2020, S. 173–190.
- Shanks, Michael: »Photography and Archaeology«, in: Brian Leigh Molyneux (Hg.): *The Cultural Life of Images. Visual Representation in Archaeology*. London, New York: Routledge 1997, S. 73–107.
- Siegert, Bernhard: »Perpetual Doomsday«, in: Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2003, S. 63–78.
- Sörlin, Sverker/Dodds, Klaus: »Ice humanities: Living, Working, and Thinking in a Melting World«, in: Sverker Sörlin/Klaus Dodds (Hg.): *Ice humanities. Living, Working, and Thinking in a Melting World*, Manchester: Manchester University Press, 2022, S. 1–34.
- Töpfer, Georg: »On Similarities and Differences between Cultural and Natural Archives«, in: Frank/Jakobsen, *Arctic Archives* (2019), S. 21–36.

- Vassnes, Bjørn: Im Reich des Frosts. Die Faszinierende Welt von Gletschern, Schnee und ewigem Eis. Übers. v. Günther Frauenlob u. Frank Zuber, München: dtv 2019.
- Watterson, Alice/Hillerdal, Charlotta: »Nunalleq, Stories from the Village of Our Ancestors: Co-designing a Multi-vocal Educational Resource Based on an Archaeological Excavation«, in: Arch 16/2 (2020), S. 198–227.
- Wells, Liz: Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity, London/New York: I.B. Tauris 2011.
- Zimmerman, Michael: »High North and High Stakes: The Svalbard Archipelago Could be the Epicenter of Rising Tension in the Arctic«, in: PRISM 7/4 (2018), S. 106–123.



# Queere Reproduktion

## Zur Reinszenierung AIDS-aktivistischer Geschichte in der Serie POSE

---

Josefine Hetterich

Ist Reproduktion immer schon heterosexuell?<sup>1</sup> Kann sie einem heteronormativen Rahmen entrissen werden? Wie reproduzieren sich queere Menschen? Wie reproduziert sich Queerness? Und wie verändert sich im Kontext *queerer Reproduktionsarbeit* das Verhältnis zu Zukünftigkeit? In diesem Beitrag werde ich anhand einer Analyse der FX-Serie POSE ein Konzept *queerer Reproduktion* entwickeln. Anstelle biologischer Fortpflanzung untersuche ich dabei die sozialen und kulturellen Prozesse, durch die queere Menschen sich selbst und einander gebären und argumentiere, dass die Serie durch ihre intertextuelle Bezugnahme auf mehrere audiovisuelle Dokumente der queeren Kulturgeschichte diese Prozesse nicht nur darstellt, sondern auch performativ umsetzt. Im Mittelpunkt der von Ryan Murphy, Brad Falchuk und Steven Canals produzierten Serie POSE, die von 2018 bis 2021 lief, steht die Ballroom-Szene im New York der 1980er und 1990er Jahre. Ballroom ist eine queere Subkultur, die sich um Veranstaltungen herum entwickelt hat, bei denen vor allem Schwarze<sup>2</sup> und Latinx Teilnehmer:innen in verschiedenen Kategorien rund um Drag, Catwalks und Tanz gegeneinander antreten, um Trophäen für ihre Häuser (»houses«) zu gewinnen. Die Häuser fungieren dabei nicht nur als Teams für die Wettbewerbe, sondern ebenso als familienähnliche Struktur, in der sich Hausmütter-

---

1 Vgl. Butler, Judith: »Is Kinship Always Already Heterosexual?«, in: *Differences* 13/1 (2002), S. 14–44.

2 Die Bezeichnung Schwarz ist hier bewusst als politische Selbstbezeichnung mit großem Anfangsbuchstaben verwendet. Ausführliche Erläuterungen dazu finden sich in: Nduka-Agwu, Adibeli/Hornscheidt, Antje Lann: *Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*, Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel Verlag 2010.

und Väter um die sogenannten »children« kümmern, von denen viele aufgrund ihrer Queerness von ihren Herkunftsfamilien verstoßen wurden. In drei Staffeln erzählt POSE die Geschichte von Blanca, einer Schwarzen trans Frau, die zu Beginn der Serie ihr eigenes Haus, das *House of Evangelista*, gründet und im Angesicht der AIDS-Krise sowie des Rassismus und der die Epidemie noch verschärfenden Queerfeindlichkeit für ein besseres Leben für sich und ihre Kinder kämpft.

Die fiktionale Serie spielt dabei nicht nur in einer einschneidenden Periode queerer Geschichte, sondern zitiert außerdem sehr explizit mehrere einschlägige audiovisuelle Dokumente dieser Zeit. Diese Referenzen umfassen PARIS IS BURNING, Jennie Livingstons Dokumentarfilm von 1990 über die New Yorker Ballroom-Szene, sowie mehrere AIDS-aktivistische Videos, welche die Aktionen der AIDS Coalition to Unleash Power [ACT UP], einer 1987 in New York City gegründeten aktivistischen Gruppe, dokumentieren. Durch diese intertextuellen Verweise zollt die Serie Filmen und Videos Tribut, welche für viele queere Menschen über Generationen hinweg prägend waren und sind, und stellt dabei gleichzeitig die Rolle Schwarzer und lateinamerikanischer Communities im AIDS-Aktivismus in den Vordergrund.

Auch für mich waren sowohl PARIS IS BURNING als auch eine Vielzahl AIDS-aktivistischer Videos trotz der zeitlichen und geografischen Distanz und der Unterschiede in Bezug auf *Race*, Klasse und HIV-Status, die mich von vielen ihrer Protagonist:innen trennen, wichtige Bezugspunkte im Verhältnis zu meiner eigenen Queerness. Als weiße, HIV-negative cis Frau, die Mitte der 1990er Jahre in Westeuropa geboren wurde und erst in den späten 2010er Jahren mit queerer Kultur in Kontakt gekommen ist, habe ich mich nicht sofort in diesen Arbeiten wiedererkannt. Meine Begegnung mit ihnen lässt sich vielmehr als ein Prozess beschreiben, in dem ich meiner anhaltenden Faszination für sie nachspüre, die nicht zuletzt aus einer Sehnsucht nach radikalen Alternativen zur bürgerlichen Kleinfamilie erwächst.

Neben meinem persönlichen Verlangen nach Entwürfen radikaler queerer Politik und alternativer Fürsorgegemeinschaften wird die zentrale Bedeutung dieser dokumentarischen Arbeiten für queere Kulturgeschichte durch die anhaltende Resonanz deutlich, die sie erzeugen. Dies zeigt sich beispielsweise durch kontinuierliche, wenn auch immer wieder umstrittene Filmvorführungen von PARIS IS BURNING, die Wiederverwendung von Videomaterial der Proteste von AIDS-Aktivist:innen in zahllosen Dokumentarfilmen sowie durch fort-

laufende Diskussionen in akademischen und populären Diskursen.<sup>3</sup> Die Art und Weise, in der POSE diese Materialien zitiert und adaptiert, trägt nicht nur zu ihrer Legendenwerdung bei, sondern transformiert durch das Einfügen fiktiver Figuren gleichzeitig die darin erzählten Geschichten. Im Folgenden werde ich argumentieren, dass sowohl die intertextuellen Verweise auf diese Filme und Videos auf formaler Ebene als auch die in der Serie dargestellten Pflegegemeinschaften auf narrativer Ebene als Formen *queerer Reproduktion* gelesen werden können.

## Wie wir einander möglich machen: Reproduktionsarbeit und queere Zukünftigkeit

In seinem Buch *No Future: Queer Theory and the Death Drive* erklärt Lee Edelman, die Zukunft sei nichts als »kid stuff«.<sup>4</sup> Er argumentiert mit seinem Konzept des »reproductive futurism«, dass die Logik des Politischen von der Figur des Kindes determiniert sei, in dessen Namen Bedürfnisse und Forderungen der Gegenwart permanent für imaginierte zukünftige Generationen geopfert werden müssten. Diesem heteronormativen Reproduktionsimperativ setzt Edelman eine queere Anti-Sozialität entgegen, wenn er schreibt: »[Q]ueerness names the side of those not ›fighting for the children‹, the side outside the consensus by which all politics confirms the absolute value of reproductive futurism.«<sup>5</sup> Edelmanns Verwerfung von Zukunft, Reproduktion und der Figur des Kindes als vermeintlich inhärente Gegensätze von Queerness wird von mehreren Theoretiker:innen kritisiert, die Edelman vorwerfen, in seiner Argumentation ein weißes schwules Subjekt zu universalisieren. So mahnt beispielsweise José Esteban Muñoz: »The future is only the stuff of some kids.

3 Für eine ausführliche Betrachtung der Debatten um Paris Is Burning vgl. Nyong'o, Tavia: »After the Ball«, in: Bully Bloggers (2015), <https://bullybloggers.wordpress.com/2015/07/08/after-the-ball/>; Hilderbrand, Lucas: Paris Is Burning: A Queer Film Classic, Vancouver: Arsenal Pulp Press 2013. Für eine Abhandlung zu Arbeiten und Diskursen, die auf AIDS-Aktivismus zurückblicken, vgl. Juhasz, Alexandra/Kerr, Theodore: We Are Having This Conversation Now: The Times of AIDS Cultural Production, Durham: Duke University Press 2022.

4 Edelman, Lee: No Future: Queer Theory and the Death Drive, Durham: Duke University Press 2004, S. 30.

5 Ebd., S. 3.

Racialized kids, queer kids, are not the sovereign princes of futurity.«<sup>6</sup> Muñoz verweigert sich dem weißen heteronormativen Souveränitätsanspruch an die Zukunft, in dem er eine »utopian political imagination« vorschlägt, die es erlauben würde, sich eine andere Zeit, eine queere Zukünftigkeit, vorzustellen, in der queere Jugendliche of Colour tatsächlich erwachsen werden können.<sup>7</sup> Alexis Lothian weist darüber hinaus auf die Vergeschlechtlichung von Reproduktion in Edelmans Argumentation hin und referiert auf die feministische Theoretisierung von Reproduktionsarbeit, ihre politische Verweigerung und Möglichkeiten ihrer radikalen Transformation. Dabei kritisiert sie die Annahme, dass queere Welten scheinbar keine reproduktiven Zukünfte umfassen könnten und widerspricht ähnlich wie Muñoz der Gleichsetzung von Reproduktion und »heterofuturity«.<sup>8</sup> Wie an diesen Kritiken deutlich wird, verweist die semantische Gleichsetzung von Reproduktion und Fortpflanzung bei Edelman zwar auf eine zentrale queere Kritik an dominanten heteronormativen Verhältnissen, verstellt aber gleichzeitig den Blick auf andere Formen der Reproduktion, auf andere Zukünfte, die jenseits dieser Verquickung möglich werden.

Elizabeth Freeman erklärt: »[W]e cannot reproduce little queers with sperm and eggs, even if we do choose to give birth or parent: making other queers is a social matter.«<sup>9</sup> Da Queerness kein vererbbares Merkmal, sondern eine Assemblage sexueller, sozialer und kultureller Praktiken ist, bleibt Fortpflanzung wortwörtlich eine fruchtlose Strategie *queerer Reproduktion*. Es bleibt queeren Personen also nichts anderes übrig, um es in den Worten der *Lesbian Avengers* und *Queer Nation* zu sagen, als zu rekrutieren.<sup>10</sup> Das, was wir Queerness nennen – von kulturellen Codes über Formen von Begehren und Beziehungen zu politischen Prinzipien – muss von Person zu Person, von

6 Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press 2009, S. 95.

7 Ebd., S. 96.

8 Lothian, Alexis: *Old Futures: Speculative Fiction and Queer Possibility*, New York: New York University Press 2018, S. 9.

9 Freeman, Elizabeth: »Time Binds, or, Erotohistoriography«, in: *Social Text* 84–85 23/3–4 (2005), S. 60–61.

10 Sowohl die *Lesbian Avengers* als auch *Queer Nation*, beide in den 1990er Jahren in New York City gegründete Aktionsgruppen, haben auf Flugblättern, Postern, Aufklebern und T-Shirts den Slogan »we recruit« verwendet. Der Spruch kann als ironische Aneignung des rechtskonservativen Narrativs gelesen werden, dass queere Menschen vermeintlich Kinder für ihren Lebensstil rekrutieren würden.

Generation zu Generation weitergegeben werden. Da das Verhältnis zwischen Queerness, Dokumenten und Beweisen, wie José Muñoz beschreibt, von der historischen Verfolgung und Disziplinierung queeren Begehrens belastet ist, funktioniert diese Weitergabe oft nur im Verborgenen, zwischen verstohlenen Blicken und subkulturellen Räumen.<sup>11</sup> Außerdem gehört zur Sphäre der Reproduktion selbstverständlich nicht nur das Kindergebären, sondern all die meist unbezahlten Tätigkeiten, die nötig sind, um das Überleben von Menschen zu sichern und ihre Arbeitskraft zu reproduzieren. Diese Arbeit, die in der Regel in der Kernfamilie organisiert wird, muss in queeren Kontexten angesichts von Ausschlüssen aus familiären Kontexten oft improvisiert und umverteilt werden.<sup>12</sup> Der AIDS-Aktivismus und die Häuser der Ballroom-Szene, insbesondere ihre Darstellung in *PARIS IS BURNING*, sind zwei der am häufigsten zitierten Beispiele für solche alternativen Arrangements von Reproduktionsarbeit außerhalb der Kernfamilie.

In Anbetracht der Spezifik queerer Lebenswelten lässt sich die Bedeutung von Reproduktionsarbeit also konzeptionell erweitern und umfasst damit, so mein Argument, nicht nur die Art und Weise, wie queere Personen sich umeinander kümmern, sondern außerdem die Weitergabe queerer Kultur als eine Form des Gebärens. Neben der konkreten Sorgearbeit, durch die queere Personen einander am Leben erhalten, beschreibt *queere Reproduktion* also einen Prozess des Einander-möglich-Machens. Dabei geht es weniger um Fortpflanzung denn um das Kreieren von Räumen, in denen Queerness zirkuliert, weitergegeben und aufgegriffen werden kann. Erfahrungen und Berührungen mit Dokumenten queerer Kultur, ob im Kino, der Bibliothek oder vor dem

---

11 Vgl. J. E. Muñoz: *Cruising Utopia*, S. 65.

12 In den Queer, Trans, Black und Disability Studies gab es aus dieser Perspektive unlängst eine Hinwendung zu Fragen von Sorgearbeit, welche zwar die feministische Kritik an der vergeschlechtlichen und rassifizierten Ungleichverteilung von Reproduktionsarbeit anerkennt, aber dennoch ein radikales Potenzial in Formen der Sorge von und für Communities erkennt, die aus institutionellen Sorgelokontexten ausgeschlossen sind. Vgl. hierzu: Piepzna-Samarasinha, Leah Lakshmi: *Care Work: Dreaming Disability Justice*, Vancouver: Arsenal Pulp Press 2018; Mingus, Mia: »Access Intimacy: The Missing Link«, in: *Leaving Evidence* (Blog), 2011, <https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/>; Malatino, Hil: *Trans Care*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2020; Fink, Marty: *Forget Burial: HIV Kinship, Disability, and Queer/Trans Narratives of Care*, New Brunswick: Rutgers University Press 2021; Gumbs, Alexis Pauline/Martens, China/Williams, Mai'a (Hg.): *Revolutionary Mothering: Love on the Front Lines*, Oakland: PM Press 2016.

eigenen Laptop-Bildschirm spielen bei diesen Prozessen der Weitergabe und Identifikation eine ebenso zentrale Rolle wie sexuelle Praktiken<sup>13</sup> oder materielle Begegnungsorte wie Bars und Dancefloors. Durch die Art und Weise, in der POSE Dokumente queerer Kulturgeschichte zitiert, reproduziert und dabei transformiert und neuen Zuschauer:innen zugänglich macht, fügt sich die Serie in einen Prozess *queerer Reproduktion* ein. Dieser Prozess ist animiert von einem queeren Begehren nach Geschichte, oder, um es in den Worten Carolyn Dinshaws zu sagen, ein »desire [...] for partial, affective connection, for community, for even a touch across time.«<sup>14</sup>

### **PARIS IS BURNING, POSE und die Rolle von Fantasie in Trans-Narrativen**

Durch ihre Bezugnahme auf Filme und Videos, die eine queere Subkultur im Angesicht von Krankheit, Tod und Verlust dokumentieren, bestätigt und verstärkt die Serie POSE den ohnehin schon ikonischen Status dieser audiovisuellen Zeitdokumente, macht sie aber auch einem neuen Publikum zugänglich und rekonfiguriert sie dabei. Dieser Prozess der Neukontextualisierung und Rekonfiguration wirft eine Reihe an ethischen Fragen darüber auf, wie wir mit den Figuren umgehen, die dadurch in die Gegenwart gezogen werden. Hil Malatino formuliert dieses komplexe Verhältnis in Bezug auf trans Geschichte wie folgt:

How do we care for these traces of past lives that haunt us in ways that are loving, insofar as they offer a balm through providing evidence of past trans flourishing and joy, and terrifying, because they testify to the conditions of intensive violence that these subjects lived within and through? How do we care for these ghosts that take such care of us?<sup>15</sup>

- 
- 13 Vor allem in Bezug auf die AIDS-Krise muss ein erweiterter Begriff queerer Reproduktion beispielsweise auch die Art und Weise einschließen, in der queere Personen sich gegenseitig Safer-Sex-Praktiken beigebracht haben, indem sie miteinander Sex hatten. In diesem Beitrag konzentriere ich mich jedoch weniger auf die explizit sexuellen denn auf die kulturellen Praktiken queerer Reproduktion, insofern diese überhaupt voneinander getrennt werden können.
- 14 Dinshaw, Carolyn: *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Post-modern*, Durham: Duke University Press 1999, S. 21.
- 15 H. Malatino: *Trans Care*, S. 7.

Die vielen und zum Teil sehr expliziten Verweise in *POSE* auf die Protagonist:innen von *PARIS IS BURNING* erneuern die Fragen nach dokumentarischer Ethik, Blickverhältnissen und Macht, die Livingstons Film schon lange umgeben. Trotz zahlreicher Kritiken, inklusive dem vermutlich bekanntesten Vorwurf von bell hooks, der Film konstruiere einen ethnografischen weißen Blick,<sup>16</sup> findet der Film über zeitliche und geographische Grenzen hinweg immer noch Anklang bei einem queeren Publikum. Tavia Nyong'o stellt den Status von hooks Text als vermeintlich repräsentative Reaktion Schwarzer Feministinnen in Frage, indem er auf die Begeisterung und Aufregung hinweist, die trotz einer grundsätzlichen Ambivalenz seine Erfahrung des Films sowie die von queeren Personen of Colour in seinem Umfeld gezeichnet hat.<sup>17</sup> Ähnlich argumentiert Lucas Hilderbrand, wenn er vorschlägt, dass eine Fokussierung auf Rezeption und Zuschauer:innenschaft ein differenzierteres Verständnis der ambivalenten Prozesse von Identifikation, Begehren und Schaulust ermöglichen würde, die der Film bei queeren Publika auslöst.<sup>18</sup> Nichtsdestotrotz wirft das Narrativ der Serie und die spezifische Art und Weise, in der sie ihr Quellenmaterial zitiert, weitere Fragen zu ihren Repräsentationspolitiken auf. Durch den Erzählstrang um Candy bezieht sich *POSE* beispielweise auf die Geschichte von Venus Xtravaganza, einer Latina trans Frau, die 1988 während der Dreharbeiten zu *PARIS IS BURNING* ermordet wurde. Während der Dokumentarfilm nur eine kurze Szene zeigt, in der Venus Hausmutter Angie Xtravaganza auf ihren Tod reagiert, wird diese Gewalt in *POSE* explizit sichtbar. Die Serie liefert die erschütternden Bilder von Candys geschändetem Körper, die in *PARIS IS BURNING* außen vor bleiben müssen. Da zeitgenössische Debatten in den Trans Studies zunehmend davor warnen, dass Sichtbarkeit eine Falle für trans Personen of Colour darstellen und sie einem noch größeren Risiko gewalttätiger Gegenreaktionen aussetzen kann, stellt sich die Frage, was damit erreicht ist, wenn der Tod Schwarzer trans Personen zu einem konsumierbaren Spektakel im Fernsehen und auf Streaming-Plattformen wird.<sup>19</sup> Diese Bedenken verweisen auch darauf, dass eine Diskussion über *queere Reproduktion* – und damit implizit auch über Biopolitik – nicht

---

16 Vgl. bell hooks: *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press 1992, S. 151.

17 Vgl. T. Nyong'o: *After the Ball*.

18 Vgl. L. Hilderbrand: *Paris Is Burning*, S. 125.

19 Vgl. Gossett, Reina/Stanley, Eric A./Burton, Johanna: *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*, Cambridge: MIT Press 2017.

aussparen darf, was Jin Haritaworn und C. Riley Snorton als »trans necropolitics« bezeichnen.<sup>20</sup> Sie argumentieren, dass arme und in Sexarbeit tätige trans Personen of Colour aktiv aus weißen (queeren) Räumen ausgeschlossen würden und sich niemand um sie sorge, allerdings der Tod ebendieser Personen dann häufig für verschiedene vermeintlich queere Politiken mobilisiert würde. So schreiben sie: »[V]alue extracted from the deaths of trans people of color vitalizes projects as diverse as inner-city gentrification, anti-immigrant and anti-muslim moral panics, homonationalism, and white transnormative community formation.«<sup>21</sup> Durch die Darstellung von Candys Ermordung fügt sich *POSE* in die oft sehr explizite Bebilderung des Todes Schwarzer trans Personen ein und reproduziert damit stereotype Repräsentationen, bricht aber als Reaktion auf die gezeigte Gewalt auch wieder aus diesem Regime der Sichtbarkeit aus und flüchtet sich in Alternativfantasien: Im Laufe ihrer Beerdigung wird Candy in der Serie wieder zum Leben erweckt, um mit den Menschen, die sie zurückgelassen hat, ihren Frieden zu machen und in einem letzten Auftritt auf dem Ball zu triumphieren.

In ihrer berüchtigten Kritik an *PARIS IS BURNING* beanstandet bell hooks die hervorgehobene Rolle der Ballroom-Szenen im Vergleich zu Szenen aus dem Alltag der Protagonist:innen. Sie argumentiert: »Moments of pain and sadness were quickly covered up by dramatic scenes from drag balls, as though there were two competing cinematic narratives, one displaying the pageantry of the drag ball and the other reflecting on the lives of participants and value of the fantasy.«<sup>22</sup> Diese Lesart beruht auf der Prämisse, dass der Film auf ein weißes, heterosexuelles Publikum ausgerichtet sei, welches nur unterhalten werden wolle und für das es, wie hooks schreibt, ein Leichtes sei, schwarze Rituale nur in ihrer Spektakelhaftigkeit zu sehen.<sup>23</sup>

Die oben beschriebenen Erfahrungen von verschiedenen queeren Publika zeigen jedoch, dass auch ambivalentere Lesarten möglich sind. Als serielles Erzählformat hat *POSE* zudem mehr Zeit als *PARIS IS BURNING*, um vielschichtige Erzählbögen aufzubauen, die die Zuschauenden in die vielfältigen Herausforderungen im Leben der Figuren einweihen, während sie Armut, Obdach-

---

20 Snorton, C. Riley/Haritaworn, Jin: »Trans Necropolitics: A Transnational Reflection on Violence, Death and the Trans of Color Afterlife«, in: Susan Stryker/Aren Aizura (Hg.): *The Transgender Studies Reader*, New York: Routledge 2013.

21 C. R. Snorton, J. Haritaworn: *Trans Necropolitics*, S. 66.

22 b. hooks: *Black Looks*, S. 154.

23 Ebd., S. 150.

losigkeit, Krankheit und Gewalterfahrungen navigieren, die Beziehungen zu ihren Herkunftsfamilien verhandeln und neue Lebenswelten kreieren. Doch auch in der Serie werden diese Erzählungen mit Szenen von den Bällen durchsetzt, die – vielleicht mehr noch als bei *PARIS IS BURNING* – ein fabelhaftes visuelles Spektakel bieten: Der Ballsaal ist wunderschön beleuchtet, die Teilnehmer:innen sind perfekt geschminkt und kunstvoll in farbenfrohe Outfits gekleidet, die Kamera bewegt sich sanft über das Parkett und zeigt uns die Tänzer:innen aus verschiedenen Perspektiven, der Schnitt nimmt den Rhythmus der Musik auf und steigert sich zu einem Crescendo, das die Dynamik des Wettbewerbs untermalt. Die sorgfältig choreografierte, hochwertig produzierte HD-Version der Bälle in der Serie erscheint dabei viel glatter als der Low-Budget-Dokumentarfilm-Look von *PARIS IS BURNING*, der mit Handkamera auf 16mm gedreht wurde. Man könnte argumentieren, dass das den Eskapismus und das Spektakelhafte der Fantasie, die hooks an *PARIS IS BURNING* kritisiert, noch verstärkt. Ich würde jedoch behaupten, dass hooks' Kritik die Verbindung zwischen diesen beiden vermeintlich gegenläufigen Erzählsträngen nicht genügend berücksichtigt, denn es scheint gerade die herausfordernde Lebensrealität der Protagonist:innen zu sein, die den Wert der Fantasie verstärkt oder gar ihre Notwendigkeit erst bedingt. Die Überästhetisierung der Bälle betont diese eskapistische Funktion und transformiert das vermeintliche Spektakel zu einem Zufluchtsort, der einen Moment der Erholung von der Außenwelt zulässt. Die Bälle fungieren als ein Raum, in dem die Widerstandsfähigkeit und der Einfallsreichtum der eigenen Community rituell gefeiert wird. Welche Rolle spielt Fantasie in einem Kontext, der von Gewalt und Tod überdeterminiert ist? Welchen Stellenwert und welche Funktion nimmt sie ein? Diese Fragen, die den kontroversen Diskurs um Trans-Sichtbarkeit umgeben, lassen sich nicht unbedingt eindeutig beantworten. Denn da, wo Fantasie für jene Zuschauer:innen, die die Lebenserfahrungen und Nöte der Protagonist:innen teilen, eine ersehnte Atempause erlaubt, werden gleichzeitig auch andere Zuschauende aus der Verantwortung entlassen, indem eine Auflösung suggeriert wird, die in der Realität keine Entsprechung findet.

## **AIDS-Videoaktivismus, POSE und die Funktion von Anachronismus**

Diese Spannung um die Rolle von Fantasie, ihr Potenzial und ihre Fallstricke ist auch in der Bezugnahme auf mehrere AIDS-aktivistische Videos in *POSE* von Belang, wenn in der zweiten Staffel der Serie zwei Protestaktionen von

AIDS-Aktivist:innen adaptiert und neu inszeniert werden. In dieser überarbeiteten Version werden trans Frauen of Colour, deren Beiträge zur Geschichte des AIDS-Aktivismus sowohl in Mainstream-Darstellungen als auch in subkulturellen Archivierungspraktiken oft unterrepräsentiert waren,<sup>24</sup> hervorgehoben. Dabei werden sowohl frühere Auslassungen korrigiert als auch ausgrenzende Tendenzen in der Bewegung verschleiert.

## Stop the Church

Nachdem im Narrativ der ersten Staffel viele der Hauptfiguren HIV-positiv getestet wurden, setzt die zweite Staffel zwei Jahre später, im Jahr 1990, ein und legt einen stärkeren Fokus auf AIDS, was die Dringlichkeit der Krise verdeutlicht. Die erste Episode mit dem Titel »Acting Up« beginnt damit, dass Blanca und Pray Tell, Blancas enger Freund und Emcee der Bälle, gemeinsam Hart Island besuchen, wo während der AIDS-Krise nicht abgeholte Leichen in anonymen Massengräbern bestattet wurden. Blanca erfährt außerdem, dass die Zahl ihrer T-Helferzellen weiter gesunken ist und sich ihre Diagnose von HIV zu AIDS entwickelt hat. Später in der Folge nimmt Pray Tell an seinem ersten ACT UP-Treffen teil und fordert die Mitglieder des *House of Evangelista* auf, sich an einer für die nächsten Tage geplanten Protestaktion in einer Kirche zu beteiligen. Die folgende Szene ist der Aktion »Stop the Church« nachempfunden, die ACT UP gemeinsam mit WHAM!, der Women's Health Action and Mobilization, organisiert hat. Im Jahr 1989 versammelten sich fünftausend Menschen an der St. Patrick's Cathedral in New York City, um gegen die öffentliche Haltung der katholischen Kirche gegen AIDS-Aufklärung, Safer Sex und Abtreibungsrechte zu protestieren. Diese Aktion wurde in den Videos STOP THE CHURCH<sup>25</sup> von Robert Hilferty sowie LIKE A PRAYER<sup>26</sup> von DIVA TV aus dem Jahr 1991 dokumentiert. Das Videomaterial, das größtenteils den Protest vor der Kirche zeigt, wurde seitdem außerdem in mehrere Dokumentarfilme eingebunden, so zum Beispiel in Jim Hubbards UNITED IN ANGER (2012) und David Frances HOW TO SURVIVE A PLAGUE (2012). Die Version von POSE konzentriert sich ausschließlich auf das Geschehen innerhalb der Kirche. Sie zeigt,

24 Vgl. M. Fink: Forget Burial, S. 6.

25 Hilferty, Robert: Stop the Church, Frameline Distribution, 2014, <https://vimeo.com/ndemand/stopthechurch>.

26 DIVA TV: Like A Prayer, Deep Dish TV Vimeo Account, 2016, <https://vimeo.com/178261617>.

wie die Mitglieder des *House of Evangelista* eine Gruppe von Menschen anführen, die die Kirche betreten, Flugblätter verteilen und schließlich im Mittelgang ein »Die-in« inszenieren. Kurz sehen wir jemanden mit einem Camcorder ins Bild laufen, dann wechselt unser Blick in die Perspektive dieser diegetischen Kamera. Das diegetische Videomaterial ist durch das Standard-Definition-Seitenverhältnis 3:4 gekennzeichnet, was vom Rest der Episode abweicht, die im 16:9-Seitenverhältnis für hochauflösendes Fernsehen gedreht wurde, sowie durch horizontale Flackerlinien, die die Umrisse von allem etwas verschwommen erscheinen lassen und einen nachgeahmten Analogvideo-Look erzeugen. Dies lässt sich als expliziter Verweis auf das Archivmaterial und damit auf die Arbeit der AIDS-Videoaktivist:innen verstehen, der aber innerhalb des fiktiven Rahmens keinen Anspruch auf Originaltreue erhebt.

Das Einfügen von queeren und trans Personen of Colour in eine nachgestellte Version dieser besonders aufsehenerregenden ACT UP-Aktion kann als Versuch verstanden werden, die Mainstream-Wahrnehmung des AIDS-Aktivismus als überwiegend weiß, männlich und cis zu problematisieren. Die Version der ACT UP-Geschichte in *POSE* hat jedoch auch die Missbilligung ehemaliger ACT UP-Mitglieder auf sich gezogen. So beklagt Sarah Schulman die mangelnde Kontrolle von ACT UP über die eigene Repräsentation und kritisiert die historische Ungenauigkeit der Serie.<sup>27</sup> Die anschließende Debatte, in der Vicky Osterweil wiederum die Methode von Schulmans historischer Aufarbeitung kritisiert, verdeutlicht, was auf dem Spiel steht, wenn man versucht, eine umfassende Geschichte von ACT UP zu schreiben, die als Modell für zeitgenössische Bewegungen dienen soll.<sup>28</sup> Obwohl *POSE* sicherlich nicht darauf abzielt, ein Patentrezept für radikale politische Organisation zu liefern, verwickelt die Nachstellung der ACT UP-Aktionen die Serie in Debatten über die Authentizität dieser Bewegungsgeschichte und über den Zweck von Bewegungsgeschichten im Allgemeinen. In diesem Sinne warnt Laura Stamm in ihrer Kritik an *POSE* vor der »cost of historicization.«<sup>29</sup> Während sie die Geste befürwortet, dem Ausschluss von trans Personen in der Erinnerung an den AIDS-Aktivismus etwas entgegenzusetzen, kritisiert sie, dass *POSE*

27 Vgl. Schulman, Sarah: *Let the Record Show: A Political History of ACT UP New York, 1987–1993*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2021.

28 Vgl. Osterweil, Vicky: »What the Record Doesn't Show«, in: *Jewish Currents* (2021), <https://jewishcurrents.org/what-the-record-doesnt-show>.

29 Stamm, Laura: »Pose and HIV/AIDS: The Creation of a Trans-of-Color Past«, in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 7/4 (2020), S. 615–624, hier: S. 615.

als eine der wenigen Darstellungen von HIV/AIDS, die sich auf trans Frauen of Colour und deren Aktivismus konzentrierte, in der Vergangenheit spiele. Dies verstelle den Blick darauf, dass die HIV/AIDS-Epidemie gerade für diese Gruppe weiterhin eine besondere Dringlichkeit in der Gegenwart habe. Alexandra Juhasz und Ted Kerr argumentieren in ihrer Arbeit zu »AIDS Crisis Revisitation« ähnlich. Sie problematisieren, dass ein Großteil der zeitgenössischen Arbeiten über AIDS auf die Anfänge der Krise zurückblicke, was es fast unmöglich mache, sich HIV/AIDS in der Gegenwart vorzustellen und als andauernde Krise zu begreifen.<sup>30</sup>

Während Stamm zu Recht auf den Mangel an Medien hinweist, die sich mit der aktuellen Erfahrung von trans Frauen mit HIV/AIDS befassen, würde ich argumentieren, dass die spezifische Art und Weise, in der POSE mit den Videodokumenten von ACT UP arbeitet, das Potenzial hat, aus einer gegenwärtigen Position zu dieser Geschichte ins Verhältnis zu treten anstatt AIDS und AIDS-Aktivismus als rein historisches oder gar abgeschlossenes Phänomen zu betrachten. So wird allein durch das Einfügen der Figuren von POSE, deren körperliche Präsenz in ihrer vergeschlechtlichten und rassifizierten Dimension andere Assoziationen hervorruft, die Protestaktion in der Kirche bereits teilweise resignifiziert und mit aktuellen politischen Kämpfen verknüpft. Als sich in der Szene die Demonstrierenden in der Kirche zum »Die-in« in den Mittelgang legen, beginnen sie »Stop killing us!« zu skandieren. In der folgenden Sequenz stürmt die Polizei die Kirche und beginnt, die Demonstrierenden gewaltsam anzugreifen, sie wegzuschleifen und auf Bahren hinauszutragen. Die Hervorhebung der Schwarzen Demonstrierenden, gepaart mit dem verzweifelten Ruf »Stop killing us!«, der zwar auch bei der ursprünglichen »Stop the Church« Aktion gerufen wurde, heute aber vor allem als Slogan der Black Lives Matter Bewegung bekannt ist, regt dazu an, die Szene nicht nur als Protest gegen die Gleichgültigkeit angesichts des Leids und des Sterbens von Menschen mit AIDS zu verstehen, sondern auch als Aufschrei gegen die fortdauernde Gewalt gegenüber und Ermordung von Schwarzen Menschen durch die Polizei. Hier wird eine Verbindungslinie zwischen miteinander verschränkten historischen und kontemporären Formen staatlicher Gewalt gezeichnet und dadurch die zentrale Rolle hervorgehoben, die Anti-Schwarzer Rassismus in

---

30 Vgl. Juhasz, Alexandra/Kerr, Theodore: »Home Video Returns: Media Ecologies of the Past of HIV/AIDS«, in: *Cineaste Magazine* XXXIX, Nr. 3 (2014), <https://www.cineaste.com/summer2014/home-video-returns-media-ecologies-of-the-past-of-hiv-aids>

seiner Verflechtung mit Klassenverhältnissen, Homo- und Transphobie in der AIDS-Krise immer schon gespielt hat und weiterhin spielt.

## TAG Helms

Die zweite AIDS-aktivistische Aktion, die POSE in der siebten Folge der zweiten Staffel mit dem Titel »Blow« aufgreift, ist stärker in die Erzählung der Staffel integriert und daher noch freier adaptiert. Die Treatment Action Guerrillas, eine »affinity group« von ACT UP, hüllten 1991 das Haus von Senator Jesse Helms in Arlington in ein riesiges aufblasbares Kondom ein, um gegen seine homophoben Ansichten und seine Äußerungen zu AIDS zu protestieren. Auf dem Kondom prangte der Schriftzug »A CONDOM TO STOP UNSAFE POLITICS: HELMS IS DEADLIER THAN A VIRUS.« Die Aktion wurde von Robert Hilferty gefilmt und das Video mit dem Titel TAG HELMS ist über den YouTube-Account des ehemaligen ACT UP-Mitglieds Peter Staley verfügbar.<sup>31</sup> In der Version von POSE beauftragen Blanca und Pray Tell die drei »Children« Damon, Ricky und Lulu mit der Planung und Umsetzung dieser Aktion. Allerdings richtet sie sich in der Serie nicht gegen Jesse Helms, sondern gegen die Immobilienmagnatin Frederica Norman, die zu Beginn der Staffel damit gedroht hatte, Blancas Nagelstudio räumen zu lassen. Durch diese Verschiebung wird die Aktion als Reaktion auf die rassistische und transphobe Diskriminierung, der Blanca ausgesetzt war, umgedeutet. Außerdem wird durch die narrative Einbettung in der Folge thematisiert, wie neue Generationen mobilisiert und in aktivistische Kontexte integriert werden, kurz gesagt, wie soziale Bewegungen sich reproduzieren.

In beiden hier beschriebenen Szenen imitiert die Serie den Look von Analogvideo und zollt damit den dokumentarischen Praktiken der AIDS-Videoaktivist:innen Tribut. Wie in der »Stop the Church«-Sequenz wird auch in dieser Szene eine diegetische Kamera eingeführt und dann zwischen dem gewohnt scharfen HD-Look der Serie und dem verwaschenen Video-Look hin- und hergeschaltet. Letzterer wird hier noch stärker betont, da die Einstellung von einem Sucher mit einem rot blinkenden Aufnahmesymbol und einer Batterieanzeige eingerahmt wird. Durch diesen Kontrast wirkt der reguläre Look der Serie plötzlich hyperreal, aber auch merkwürdig glatt, wodurch ein

31 Hilferty, Robert: TAG Helms: When ACT UP Put a Giant Condom over Sen. Jesse Helms's House, Peter Staley YouTube Account, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=TS-w4PqvkUw>

anachronistischer Eindruck entsteht. Sowohl die Szenen der Bälle als auch die AIDS-aktivistischen Aktionen, die (zumindest einigen Betrachter:innen) in der warmen und körnigen Weichheit von 16-mm-Film beziehungsweise in dem oft bläustichigen, leicht verwischten Video-Look vertraut sind, erscheinen hier auf einmal poliert, wodurch die implizierte Historizität der Spuren, die Gebrauch auf dem analogen Material hinterlassen hätten, verloren geht. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Zitation dieser audiovisuellen Materialien durch POSE sowohl auf narrativer als auch auf visueller Ebene als eine Form dessen verstehen, was Elizabeth Freeman »temporal drag« nennt und unter anderem als eine »performance of anachrony« beschreibt.<sup>32</sup> Allerdings findet diese anachronistische Performance in diesem Fall nicht auf den Körpern der Figuren statt, sondern entfaltet sich eher auf der Oberfläche der Bilder in ihrer haptischen Visualität.<sup>33</sup> Die Zukunft interveniert hier in die Vergangenheit, verändert und revidiert sie. Es stellt sich also die Frage, was diese Version der Vergangenheit uns über die Zukunft verrät und welche Zukunftsvisionen hier angeboten werden.

### Trans-Sichtbarkeit und Anachronismus

Der Eindruck von einer Flucht in die Fantasie, die bell hooks an PARIS IS BURNING kritisiert, drängt sich auch bei der Hochglanzversion dieser Geschichte in POSE in mehr als einer Hinsicht auf. Die Serie konstruiert eine Version des AIDS-Aktivismus in der trans Personen of Colour scheinbar nahtlos in ACT UP integriert werden, ohne dass interne Debatten über Rassismus, Klassenfragen und Transmisogynie thematisiert werden, die AIDS-Aktivist:innen damals wie heute führen. Dies ist eine Form des Anachronismus, die die Serie für ein zeitgenössisches Publikum leichter zu verdauen macht, indem sie eine vermeintlich politisch korrekte Pseudo-Inklusivität präsentiert, die mit der derzeitigen Idealisierung von trans Frauen of Colour in vorherrschenden Imaginationen von LGBT-Geschichte, die Jules Gill-Peterson feststellt, Hand in Hand geht.<sup>34</sup> Gill-Peterson erörtert die Konstruktion der Figur der »street

32 Freeman, Elizabeth: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press 2010, S. 95.

33 Vgl. Marks, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press 2000.

34 Vgl. Gill-Peterson, Jules: »Being Street: The Trans Woman of Color as Evidence, Imagining Trans Futures«, Vortrag, Simpson Center for the Humanities, 12. Januar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=mINM1fB8bm4>

queen« als eine arme, transfeminine Figur, oft eine Person of Colour, die sowohl mit Sexarbeit und den damit zusammenhängenden Stigmata als auch mit Militanz assoziiert wird. Die »street queen« wird dabei, so Gill-Peterson, entweder als symptomatisch oder ikonisch gelesen und mobilisiert. Diese Figur wird oft aufgegriffen, um eine bestimmte Art von Radikalität zu performen, zum Beispiel in der derzeit gängigen Erzählung über die Stonewall Rebellion, die die Rolle der trans Aktivistinnen Marsha P. Johnson und Sylvia Rivera hervorhebt. Sie kann aber ebenso herangezogen werden, um ein trügerisches Gefühl von Einheit einer imaginierten queeren Community zu produzieren und damit interne Differenzen zu übergehen. Dadurch werden also nicht nur die Erfahrungen von trans Frauen of Colour auf ihre symptomatische oder ikonische Funktion in queeren Diskursen reduziert, sondern gleichzeitig Machtverhältnisse und interne Konflikte in queeren Bewegungen verschleiert und stattdessen eine entpolitisierte, identitätsbasierte Community konstruiert, die sich leichter in ein liberales Fortschrittsnarrativ einfassen lässt.<sup>35</sup>

Dieses Narrativ zeigt sich ebenfalls in der Art und Weise, in der in *POSE* dieselben Fantasien von Ruhm, Reichtum und Eheglück zelebriert werden, die zum Teil auch von den Protagonist:innen in *PARIS IS BURNING* geäußert wurden. Am Ende der zweiten Staffel haben die »Children« des *House of Evangelista* alle den beruflichen Durchbruch geschafft, zwei von ihnen sind zudem verlobt und alle verlassen das Haus ihrer Mutter – so weit, so linear. Die unstete Erfahrung von Zeitlichkeit, die oft damit einhergeht, wenn ein Leben von rassistischer, homophober und transphober Gewalt geprägt ist, und das, was Jack Halberstam als die ausgedehnte Adoleszenz queerer Kultur beschreibt, werden hier wieder in heteronormative Fugen gepresst.<sup>36</sup>

Auch diese Setzungen der Serie brechen eindeutig mit ihrer historischen Vorlage und muten in ihrem überschwänglichen Optimismus angesichts der äußerst prekären Lebenssituation queerer Personen of Color in diesem Kontext ebenfalls anachronistisch an. Sowohl die hier aufgeworfenen Fragen um Zeitlichkeit als auch ihre Verflechtungen mit Sichtbarkeitsregimen diskutiert Kara Keeling in ihrem Essay »Looking for M–.« Keeling argumentiert, dass das Verschwinden von M– aus Daniel Peddles Dokumentarfilm *THE AGGRESSIVES* (2005) einer Verweigerung der linearen Zeitlichkeit gleichkommt, die der Film

---

35 Vgl. Ebd.

36 Vgl. Halberstam, Jack: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: New York University Press 2005, S. 153.

seinen Protagonist:innen überstülpt. Am Ende des Films, so Keeling, ist M— »out of time (and unlocatable).«<sup>37</sup> Sie schreibt:

Hir disappearance must prompt us to ask not the policing question attuned to the temporal and spatial logics of surveillance and control (where is M— today), but, rather, in this case, the political question of when M—'s visibility will enable hir survival by providing the protection the realm of the visible affords those whose existence is valued, those we want to look for so we can look out for and look after them.<sup>38</sup>

Im selben Essay verweist Keeling auf *PARIS IS BURNING* und mahnt an, dass es einen »unequal calculus of visibility distribution« gebe, was sich allein schon darin zeige, dass bereits fünf Jahren nach der Veröffentlichung von *PARIS IS BURNING* fünf der Protagonist:innen des Films tot waren.<sup>39</sup> Die Frage, die *POSE* und insbesondere das Narrativ um Candy vor diesem Hintergrund heimsucht, ist also, *wann* Venus Xtravaganza sein könnte, wann ihre Sichtbarkeit Sicherheit anstatt Risiko bedeuten würde. Diese Frage beharrt auf der Möglichkeit einer Zukunft oder Zukünftigkeit für Figuren wie Venus und Candy, auch wenn diese bereits verloren zu sein scheint.

## Queere Reproduktion und Ambivalenz

Ich möchte nicht mit einer finalen Einordnung oder gar Bewertung der Serie *POSE* und ihrer Zitation von AIDS-aktivistischen Videos und *PARIS IS BURNING* schließen. Vielmehr erscheint es mir, als sei meine widersprüchliche Seherfahrung bezeichnend für die Ambivalenz, die *queere Reproduktion* im Kern ausmacht. Durch den narrativen Fokus auf die alternativen Sorgegemeinschaften, die trans und queere Personen im Kontext der Ballroom-Szene und des AIDS-Aktivismus aufbauen, zeigt die Serie das Potenzial und die Wirkmächtigkeit *queerer Reproduktionsarbeit*. Diese Arbeit wird hier als unabdingliche Überlebensstrategie situiert, da viele der Charaktere traumatische Erfahrungen in normativen Verwandtschaftsstrukturen machen und zum

37 Keeling, Kara: »Looking For M— Queer Temporality, Black Political Possibility, and Poetry from the Future«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 15/4 (2009), S. 565–577, hier: S. 577.

38 Ebd.

39 Vgl. Ebd.

Teil von ihren Herkunftsfamilien verstoßen werden. POSE zeichnet dabei aber kein gänzlich euphemistisches Bild von alternativen Sorgegemeinschaften im Kontrast zu ihren normativen Äquivalenten. Andauernde Konflikte und Spannungen in den Häusern deuten auf die relationale Komplexität aber auch Prekarität dieser Strukturen hin und die Notlagen, in die die Figuren immer wieder geraten, zeigen wie unzureichend auch sie im Angesicht der strukturellen Gewalt sind, die das Überleben der Protagonist:innen permanent bedroht.

Ich habe außerdem argumentiert, dass *queere Reproduktion* in POSE nicht nur auf der Ebene der Repräsentation stattfindet, sondern die Zitation und Reinszenierung des dokumentarischen Materials ikonischer queerer Filme und Videos selbst als ein Prozess *queerer Reproduktion* gelesen werden kann. Dadurch, dass die Serie diese Zeitdokumente reproduziert, überarbeitet und wieder in Umlauf bringt, erlaubt sie neuen Generationen von Zuschauenden, sie in der Entwicklung und Verhandlung ihrer eigenen Queerness aufzugreifen, sich auf sie zu beziehen und sie für gegenwärtige Kämpfe fruchtbar zu machen. Eine solche Vervielfältigung und Verbreitung von Queerness durch kulturelle Weitergabe kann als radikale Geste verstanden werden, als Insistieren auf einen sorgvollen Umgang mit queerer Vergangenheit und Geschichte, die queere Zukünfte eröffnet und ermöglicht. Wie die oben erwähnten Debatten über Sichtbarkeit im Kontext der Queer of Colour Critique jedoch mahnen, bedeutet Sichtbarkeit für diejenigen, die am prekärsten positioniert sind, oft eher Überwachung, Kontrolle und Gewalt als Schutz und Sicherheit. Im Versuch, positive und anerkennende Darstellungen von queeren und trans Personen of Colour zu schaffen, konstruiert POSE eine mitunter anachronistische Fantasie, die sowohl als Gegenarrativ einer weißgewaschenen Geschichte, als auch als leicht konsumierbare kommerzielle Erzählung von Inklusion und Fortschritt gelesen werden kann. Während die Serie zwischen diesen zwei Polen oszilliert, ist es die Praxis der *Queer Readings* – ein durch Begehren geleitetes mit und gegen den Strich Lesen, eine kreative Spurensuche –, die diese Ambivalenz in der Schwebelage halten kann.

## Literaturverzeichnis

- Butler, Judith: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of »Sex«*, New York: Routledge 1993.
- Butler, Judith: »Is Kinship Always Already Heterosexual?«, in: *Differences* 13/1 (2002), S. 14–44.
- Dinshaw, Carolyn: *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Durham: Duke University Press 1999.
- DIVA TV: *Like A Prayer*, Deep Dish TV Vimeo Account, 2016, <https://vimeo.com/178261617>
- Edelman, Lee: *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press 2004.
- Fink, Marty: *Forget Burial: HIV Kinship, Disability, and Queer/Trans Narratives of Care*, New Brunswick: Rutgers University Press 2021.
- Freeman, Elizabeth: »Time Binds, or, Erotohistoriography«, in: *Social Text* 84–85 23/3-4 (2005), S. 57–68.
- Freeman, Elizabeth: *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham: Duke University Press 2010.
- Gill-Peterson, Jules: »Being Street: The Trans Woman of Color as Evidence, Imagining Trans Futures«, Vortrag, Simpson Center for the Humanities, 12. Januar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=mINMifB8bm4>
- Gossett, Reina/Stanley, Eric A./Burton, Johanna: *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility*. Cambridge: MIT Press 2017.
- Gumbs, Alexis Pauline/Martens, China/Williams, Mai'a: *Revolutionary Mothering: Love on the Front Lines*, Oakland: PM Press 2016.
- Halberstam, Jack: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: New York University Press 2005.
- Hilderbrand, Lucas: *Paris Is Burning: A Queer Film Classic*, Vancouver: Arsenal Pulp Press 2013.
- Hilferty, Robert: *Stop the Church*, Frameline Distribution, 2014, <https://vimeo.com/ondemand/stopthechurch>
- Hilferty, Robert: *TAG Helms: When ACT UP Put a Giant Condom over Sen. Jesse Helms's House*, Peter Staley YouTube Account, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=TS-w4Pqvkuw>
- hooks, bell: *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press 1992.
- Juhasz, Alexandra/Kerr, Theodore: »Home Video Returns: Media Ecologies of the Past of HIV/AIDS«, in: *Cineaste Magazine* XXXIX, Nr.

- 3 (2014), <https://www.cineaste.com/summer2014/home-video-returns-media-ecologies-of-the-past-of-hiv-aids>
- Juhasz, Alexandra/Kerr, Theodore: *We Are Having This Conversation Now: The Times of AIDS Cultural Production*, Durham: Duke University Press 2022.
- Keeling, Kara: »Looking For M — Queer Temporality, Black Political Possibility, and Poetry from the Future«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 15/4 (2009), S. 565–582.
- Lewis, Sophie: *Full Surrogacy Now: Feminism Against the Family*, London: Verso 2019.
- Lothian, Alexis: *Old Futures: Speculative Fiction and Queer Possibility*, New York: New York University Press 2018.
- Malatino, Hil: *Trans Care*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2020.
- Marks, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press 2000.
- Mingus, Mia: »Access Intimacy: The Missing Link«, *Leaving Evidence* (blog), 2011, <https://leavingevidence.wordpress.com/2011/05/05/access-intimacy-the-missing-link/>
- Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, NY: New York University Press 2009.
- Nduka-Agwu, Adibeli/Hornscheidt, Antje Lann: *Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*, Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel Verlag 2010.
- Nyong'o, Tavia: »After the Ball«, in: *Bully Bloggers* (2015), <https://bullybloggers.wordpress.com/2015/07/08/after-the-ball/>
- Osterweil, Vicky: »What the Record Doesn't Show«, in: *Jewish Currents* (2021), <https://jewishcurrents.org/what-the-record-doesnt-show>
- Piepzna-Samarasinha, Leah Lakshmi: *Care Work: Dreaming Disability Justice*, Vancouver: Arsenal Pulp Press 2018.
- Schulman, Sarah: *Let the Record Show: A Political History of ACT UP New York, 1987–1993*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2021.
- Snorton, C. Riley/Haritaworn, Jin: »Trans Necropolitics: A Transnational Reflection on Violence, Death and the Trans of Color Afterlife«, in: Susan Stryker/Aren Aizura (Hg.), *The Transgender Studies Reader*, New York: Routledge 2013.
- Stamm, Laura: »Pose and HIV/AIDS: The Creation of a Trans-of-Color Past«, in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 7/4 (2020), S. 615–624.

## Filmverzeichnis

PARIS IS BURNING (USA, 1990, Jennie Livingston)

POSE (USA, 2018–2021, Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals)

## Autor:innen

---

**Céline Berger** (\*1973) lebt und arbeitet in Köln. Nach dem Studium der Physik sowie der Materialwissenschaft und Werkstofftechnik war sie von 1997 bis 2008 für verschiedene internationale Mikroelektronikunternehmen als Produktions- und Projektingenieurin tätig. 2012 machte sie ihren Abschluss an der Kunsthochschule für Medien Köln und war von 2012 bis 2013 Residenzkünstlerin an der Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam. Ebenfalls 2012 wurde sie mit dem Nam June Paik Newcomer Award der Kunststiftung NRW ausgezeichnet.

**Marie Czarnikow** studierte in Weimar, Lyon und Krakau Europäische Medienkultur und promovierte im Graduiertenkolleg »Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen« an der Humboldt-Universität zu Berlin zur Diaristik im Ersten Weltkrieg. Im Anschluss war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Historischen Museum.

**Lisa Deml** ist eine freischaffende Kuratorin und Autorin. Ihr von Midlands4Cities gefördertes Promotionsprojekt untersucht künstlerische Strategien, die neokolonialen Wahrnehmungsmustern entgegenwirken und eine ethische Praxis der Bildbetrachtung fördern, insbesondere im Kontext digitaler Medienpraktiken Nordafrikas und Westasiens.

**Svenja Engelmann-Kewitz** studierte Anglistik/Amerikanistik und Komparatistik an der Ruhr-Universität Bochum, University of Limerick (Irland) und der University of Oklahoma (USA). Als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Technischen Universität Dresden untersucht sie in ihrem Promotionsprojekt die Gegenwartsliteratur des zirkumpolaren Nordens.

**Theodor Frisorger** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt »Frühgeschichte des Making-of-Films: Produktionskulturen des Kinos in Drehberichten des westdeutschen Fernsehens« an der Universität zu Köln. Zudem verfolgt er an der Ruhr-Universität Bochum ein Promotionsprojekt zu Produktionsfotografien und der visuellen Kultur der Filmarbeit.

**Leon Gabriel** ist Theater- und Medienwissenschaftler an der Ruhr-Universität Bochum. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen Darstellungspolitiken, Räumliche Künste, Transnationales und Postkoloniales Theater bzw. Dekolonisierung von Theater, Dramaturgien und künstlerische Arbeitsweisen. Monografie: *Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis* (Berlin: Neofelis 2021).

**Josefine Hetterich** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg »Konfigurationen des Films« an der Goethe-Universität Frankfurt. Ihr Promotionsprojekt untersucht unter dem Titel »Remembering Queer Futures« audiovisuelle Erinnerungspolitiken, Zeitlichkeit und queere Sorgegemeinschaften in Bezug auf die emanzipatorischen Kämpfe des AIDS Aktivismus in den 80er und 90er Jahren.

**Kirsten Jüdt** studierte Komparatistik und Anglistik an der Ruhr-Universität Bochum und an der Bath Spa University (England). In ihrer Dissertation im Projekt »Disrupt! Research« (TU Dresden) beschäftigt sie sich mit multimodalen Ökologien von Kontaktszenen zwischen Wissenschaften, Künsten und Gesellschaft.

**Benedikt Merkle** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Virtual Humanities an der Ruhr-Universität Bochum und Mitarbeiter im Forschungsprojekt »The New Real« an der Bauhaus-Universität Weimar. Er forscht zur Geschichte und Ästhetik der digitalen Medienplattform Macromedia/Adobe Flash.

**David Rittershaus** studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Leiter der interdisziplinären Forschungsgruppe »Motion Bank« an der Hochschule Mainz und promoviert an der JLU Gießen zur digitalen Dokumentation von zeitgenössischem Tanz. Zudem war er an der Goethe-Universität Frankfurt als wissenschaftlicher

Mitarbeiter und Dozent für Theaterwissenschaft beschäftigt und als Lehrbeauftragter tätig.

**Lisa-Frederike Seidler** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin. Sie studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft in Berlin und München. In ihrer Dissertation untersucht sie anhand des Verlags der Autoren die Relevanz kulturwirtschaftlichen Arbeitens für ästhetische Entwicklungen im Theater der BRD nach 1968.

**Julia Steinmetz** ist Doktorandin an der Humboldt-Universität zu Berlin und seit 2020 Kollegiatin des DFG-Graduiertenkollegs »Literatur- und Wissensgeschichten kleiner Formen«. Mit Fokus auf die Materialität historischen Wissens arbeitet sie zur Geschichte der Wissenschaftsgeschichte und geisteswissenschaftlichen Forschungssammlungen um 1900.

**Shirin Weigelt** hat Philosophie in Berlin und Paris studiert. Seit 2020 forscht sie am Graduiertenkolleg »Medienanthropologie« der Bauhaus-Universität Weimar zu digitaler Medialität und Berührungsrelationen. Ihre Schwerpunkte liegen im Bereich phänomenbasierter Analysen mit machttheoretischem Index sowie philosophischer Begriffs- und Diskursgeschichte. Weiterhin gilt ihr Interesse der poststrukturalistischen, französischen Philosophie, Neuen Materialismen und Mystik. Seit 2023 lehrt sie Philosophie an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle (Saale).



## Herausgeber:innen

---

**Marion Biet** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Filmwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und an der Goethe-Universität Frankfurt.

**Jana Hecktor** ist seit Januar 2024 wissenschaftliche Mitarbeiterin am IZEW der Universität Tübingen in dem Projekt PriBizz.

**Vanessa Klomfaß** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt »Multimodale Modellierung kultureller Artefakte im digitalen Raum« (MuMokA) an der Universität Hamburg.

**Tilman Richter** ist seit 2023 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum.

**Julia Schade** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum.

