



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zentrum für politische Schönheit

—

Geschichte neu erzählen: Srebrenica heute“

verfasst von / submitted by

Karl-Leontin Beger BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016/ Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Diese Arbeit wäre ohne die Kooperation des *Zentrums für politische Schönheit* in dieser Form nicht möglich gewesen. Deshalb will ich mich stellvertretend für alle MitgliederInnen beim künstlerischen Leiter Philipp Ruch bedanken. Danke für die Zeit, die du dir für mich genommen hast, das inspirierende Gespräch und die Materialien, die du mir zur Verfügung gestellt hast und die Erlaubnis vieles davon in dieser Arbeit abzudrucken.

Mein herzlicher Dank geht auch an Firas Sabbagh den Cutter des Films *Himmel über Srebrenica*. Danke für deine Zeit, deine Spontanität und deine Anregungen.

Ich will an dieser Stelle auch den VeranstalterInnen und TeilnehmerInnen der *under.docs – Fachtagung junger Medien- und Kommunikationswissenschaft* danken. Das niederschwellige Umfeld und die tiefgehenden Diskussionen haben die Qualität dieser Arbeit gehoben. Die Tagung verhalf mir dazu viele andere Perspektiven während des Forschungsprozesses zu gewinnen und bereits entwickelte Thesen zu konkretisieren.

Außerordentlicher Dank gebührt meiner Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall, die nicht nur mit kritischen Anregungen und inspirierenden Ideen den Forschungsprozess förderte, sondern auch mit lebhaftem Interesse den Arbeitsprozess begleitete.

Herzlichen Dank an meine Freundin Ilona Adamczyk für deine Zeit, dein offenes Ohr deine Kritik und deine Geduld im langwierigen Forschungsprozess! Danke dir auch dafür mir immer Mut zugesprochen zu haben und an mich zu glauben.

Danke meiner Familie für eure Geduld, eure Liebe und eure Unterstützung.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
 1. Theater der politischen Schönheit oder vom aggressiven Humanismus im öffentlichen Raum	10
1.1. Das Manifest: Von politischer Schönheit und aggressivem Humanismus.....	10
1.2. <i>Bergungsarbeiten auf Lethe</i> : Theater, Dokument und Öffentlichkeit.....	20
1.2.1. Vorbemerkungen	20
1.2.2. Besetzung	24
1.2.3. Zielsetzung und politische Agenda: Postdemokratie redemokratisieren!	26
1.2.4. Aufführungstext: Dokumente inszenieren und UN-Hinterzimmer im Licht der Öffentlichkeit.....	28
1.2.5. Exkurs: <i>25.000 Euro Belohnung</i> — Rufmord als Methode künstlerisch-politischer Intervention.....	37
1.2.6. Arbeitsweise des ZPS: Work-In-Progress	42
1.2.7. Intervention des Theatermachers: Der Einbruch des Realen.....	43
1.2.8. Entgrenzter szenischer Raum im öffentlichen Raum	46
1.2.9. Kritisches Gedenken: Konstruktion einer europäischen transnationalen Solidarität	48
1.2.10. Aktualisierung von Geschichte als Instrument des politischen Engagements mit künstlerischen Mitteln: Benjamins Geschichtsbegriff als ästhetische Theorie	51
 2. Säulen der Schande: Medienaktionen für eine transnationale Gedenkkultur.....	56
2.1. <i>Säulen der Schande</i> : Eine erste Annäherung – Konzept und Sammelaktion	56
2.2. <i>Berg aus Trauer</i> : Medienwaffe und transnationale Gedenkkultur	66
2.3. 16744 Schuhe vergegenwärtigen die 8372 Toten.....	73

2.4. Zentrum für politische Schönheit: Zwischen Interaktivität und Interpassivität	78
2.4.1. Einführung	78
2.4.2. Exkurs: <i>Die Kindertransporthilfe des Bundes</i>	83
2.4.3. Säulen der Schande: Das ZPS empört sich für Sie!	90
3. <i>Himmel über Srebrenica</i>: Film und Geschichtsaufarbeitung	99
3.1. <i>Himmel über Srebrenica</i> : Einführung	99
3.2. Annäherung an das Dokumentarische im Film	102
3.3. <i>Himmel über Srebrenica</i> : Erzählstruktur und Quellen	107
3.4. Filmanalyse: Exposition	111
3.5. Narrativisierung und Viktimisierung	121
3.6. Massenmord und Tod im Dokumentarfilm: Darstellen des Nicht-Darstellbaren.....	124
4. Schluss	134
4.1. Zusammenfassung und Ergebnisse	134
4.2. Reflexion der Forschungsmethode	142
4.3. Ausblick.....	143
Quellen.....	147
Abbildungsverzeichnis	160
Anhang	161
<i>Bergungsarbeiten auf Lethe (unveröffentlichter Aufführungstext)</i>	
.....	161
Abstract in deutscher Sprache	173
Abstract in English	174

Einleitung

Wie können Theater, Film und Medienaktionen Geschichte aufarbeiten? Welche ästhetischen Verfahren werden dabei verwendet? Welche Schwierigkeiten tun sich im Umgang mit den historischen Quellen auf? Welche Ziele verfolgen Künstler und Künstlerinnen bei der Inszenierung von Geschichte? Wie lassen sich künstlerische Beiträge zur Geschichtsaufarbeitung einordnen? Welche Funktion haben sie und welche Leistung erbringen sie? Welchen Anspruch kann man an künstlerische Beiträge an der Schwelle zum Aktivismus stellen?

Diese Fragen will ich anhand einer Werkgruppe des Künstlerkollektivs *Zentrum für politische Schönheit* (ZPS) diskutieren. Dabei werden medientheoretische Fragen zu den spezifischen Möglichkeiten der unterschiedlichen Gattungen im Umgang mit Dokumenten und bei der Konstruktion eines Geschichtsbilds einen Schwerpunkt darstellen. Welchen Status hat ein Theatertext, der sich auf Quellenmaterial beruft? Welchen Status hat ein Dokumentarfilm, der historische Filmaufnahmen in einen argumentativen Zusammenhang bringt? Kann eine inter- und transmediale Medienaktion einen Beitrag zu einer transnationalen Gedenkkultur leisten? Welche Rolle spielen dabei interaktive Authentifizierungs- und Personalisierungsprozesse?

Die wichtigste Frage, die mich anspricht, mich dem Thema der Geschichtsaufarbeitung zu widmen, ist die nach der Aktualität und Relevanz von Geschichte für die wichtigsten geo- und gesellschaftspolitischen Diskurse.

Die Art und Weise, wie eine Gesellschaft bestimmte historische Ereignisse diskutiert, und welche Relevanz ihnen zugesprochen wird, verstehe ich als das konstitutive Element ihrer Normen und Moral. Erinnern, Mahnen und Aufarbeiten sind drei miteinander verschränkte Größen, die aktiv gestalterischer Individuen bedürfen, um entscheidende historische Ereignisse im kollektiven Bewusstsein einer Gesellschaft präsent zu halten.

Das ZPS wird als Schwellenphänomen zwischen Kunst und politischem Aktivismus begriffen. Somit werden die Darstellung und das kritische Hinterfragen dessen politischer Ideologie einen wichtigen Teil der Arbeit ausmachen.

Das ZPS agiert nicht ohne politische Motivation, sondern lässt sich als aktivistische Kraft jenseits der politischen Lager verstehen, die es sich selbst zur Aufgabe gemacht hat ein desillusioniertes und nicht-engagiertes Publikum einer Wohlstands- und Eventgesellschaft emotional zu bilden, um dessen Panzer der Blasiertheit zu sprengen, sodass sich in Trümmern der Geschichte verschüttete Tugenden wie Empörung, Engagement und Verantwortung neu formieren.

Die Beschäftigung mit Geschichte dient einer Sensibilisierung für aktuelle politische Entscheidungen. Die Werke und Aktionen des ZPS sind dabei auf den ersten Blick nicht nur belehrend, sondern auch spielerisch und mutig. Diese Ästhetik lässt sich als ein Versuch, attraktiv für Individuen einer Eventgesellschaft zu werden, verstehen.

Die Werke und Aktionen des ZPS sind an der Schnittstelle von Theater, Film und Medien angesiedelt und werden in ihrer Intermedialität betrachtet. Die verwendeten Methoden reichen von den unterschiedlichen Formen der Werkanalyse über Diskursanalyse bis hin zu der Interpretation auf Grundlage medientheoretischer Konzepte. Die Analysen sollen dazu dienen die spezifischen Formen und die Alleinstellungsmerkmale des ZPS herauszukristallisieren.

Darüber hinaus werden die theoretische Dimension der Werke und der Aktionen, ihre Rezeption und ihre Selbst- und Fremddarstellung mit der Methode der kunstbasierten Philosophie zu ergründen versucht, und so ihre gesellschaftlichen und philosophischen Implikationen herausgearbeitet.

Die Position des ZPS als Protagonist der deutschsprachigen Gegenöffentlichkeit soll dabei nachgezeichnet werden. Besondere Relevanz wird dabei den Denkern Robert Pfaller, Walter Benjamin, Helmut Lethen und Juliane Rebentisch eingeräumt.

Der Dreh- und Angelpunkt der hier zentralen Werkgruppe ist der Genozid in Srebrenica während des Bosnienkriegs, die Neubewertung der Rolle der UN und die Beschämung des französischen Generals Bernard Janvier. In dieser Arbeit soll geprüft werden, wie das ZPS Geschichte revisionistisch neuschreibt, ob das ZPS einen alternativen Diskurs im Sinne einer Gegenöffentlichkeit zu produzieren vermag und welche ästhetischen Verfahren dazu verwendet werden. Wichtig ist zu betonen, dass diese Arbeit sich nicht darum bemüht das neugeschriebene Geschichtsbild zu affirmieren oder zu negieren, sondern die Mechanismen, Strategien und ästhetischen und argumentativen Verfahren aufzeigen will, derer es bedarf, um Geschichte plausibel neu zu schreiben und für die Gegenwart nutzbar zu machen.

Im ersten Kapitel *Theater der politischen Schönheit oder vom aggressiven Humanismus im öffentlichen Raum* (1.) wird das Dokumentartheaterstück mit Performance-Elementen *Bergungsarbeiten auf Lethe*, das im Kontext einer viertägigen Gedenkveranstaltung an öffentlichen Plätzen in Berlin zum 14. Jahrestags des Genozids in Srebrenica aufgeführt wurde, untersucht.

Im ersten Unterkapitel *Das Manifest: Von politischer Schönheit und aggressivem Humanismus* (1.1.) wird das Manifest Philipp Ruchs, des ideologischen Kopfes des ZPS, einer kritischen Lektüre unterzogen, und dabei auf den populärwissenschaftlichen Duktus hingewiesen. Darüber hinaus werden Bezüge zu den künstlerischen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts hergestellt. Der Frage, wie der Begriff aggressiver Humanismus in die Philosophiegeschichte eingeordnet werden kann, wird nachgegangen. Außerdem wird eine Arbeitsdefinition für den Begriff der politischen Schönheit aufgestellt.

Im zweiten Unterkapitel *Bergungsarbeiten auf Lethe: Theater, Dokument und Öffentlichkeit* (1.2.) werden das Dokumentartheaterstück mit Performance-Elementen und seine Rahmenbedingungen genauer untersucht. Dieses Unterkapitel gliedert sich in zehn Unterkapitel zweiter Ordnung, die bestimmte Aspekte in das Zentrum ihrer Betrachtung stellen, sich aber auch der übergeordneten Frage, wie Theater – im weitesten Sinne – Geschichte einer Öffentlichkeit zugänglich machen kann, um sie zu politisieren, widmen.

Zuerst werden einige *Vorbemerkungen* (1.2.1.) gemacht: Die Zielsetzung des ZPS wird skizziert, der Umgang mit historischen Quellen als Ausgangsmaterial diskutiert und ein Kategorisierungsversuch der theatralen Form unternommen. Außerdem wird eine Traditionslinie zum Dokumentartheater der 1960er Jahre gezogen und ein Bezug zum zeitgenössischen künstlerischen Reenactment hergestellt.

Anschließend wird die *Besetzung* (1.2.2.) vorgestellt und für die These plädiert, dass die verlängerte Produktionskette, sprich das Filmen und das Weiterverwerten des Filmmaterials für weitere Werke und Aktionen, die Auswahl der Schauspieler beeinflusste.

Die *Zielsetzung und politische Agenda* (1.2.3.) von *Bergungsarbeiten auf Lethe* wird daran anschließend ausgearbeitet. Wie wird Geschichte rekonstruiert und körperlich spürbar gemacht, um die Öffentlichkeit mit dem Kontrast zwischen Selbstbild/Selbstrepräsentation und den Wirklichkeiten zu konfrontieren?

Juliane Rebentischs These, dass die Ästhetisierung des ethisch-politischen Selbstverständnisses einer demokratischen Gesellschaft zum Erhalt ihrer Werte notwendig sei, wird vorgestellt. Rebentisch und das ZPS zielen auf eine Politisierung der Gesellschaft durch die Kunst.

Diese Politisierung ist in einer Zeit, die von allgemeinem Hedonismus und realpolitischer und wirtschaftsorientierter Verwaltungspraxis geprägt ist, nötig, um ein postdemokratisches Regime abzuwenden beziehungsweise bereits existierende postdemokratische Strukturen zu redemokratisieren. Das ZPS intendiert, durch die Aufarbeitung der Vergangenheit und durch die Vernetzung von unterschiedlichen Gruppen ein Sich-Solidarisieren zu bewirken und eine Öffentlichkeit und ein Bewusstsein für die Mitschuld der internationalen Staatengemeinschaft zu schaffen.

Im nächsten Unterkapitel (1.2.4.) steht die Auseinandersetzung mit dem Aufführungstext im Vordergrund. Unter der Fragestellung, wie historische Dokumente theatralisiert werden können, wird diskutiert, welche Schwierigkeiten und welche Möglichkeiten sich dabei eröffnen. Dazu werden insbesondere Brian Bartons und Brigitte Marschalls Theoretisierung des Dokumentartheaters fruchtbar gemacht und auf das Beispiel übertragen. Das Inszenieren von Dokumenten erscheint dabei als unumgänglich. Die besondere Aufgabe des Künstlers besteht darin einen historischen Zusammenhang verständlich und argumentativ schlüssig darzustellen. Dokumente so zu montieren, dass sie eine politische Aussage hervorbringen und dennoch dem Quellenmaterial treu bleiben, ist das an die Gattung des Dokumentartheaters gerichtete besondere Erfordernis. Einer Krise der Darstellbarkeit wird mit einem Einbruch des Realen begegnet. Inwieweit dies gelingt, welche Quellen wie verwendet werden und welchen Status diese Quellen haben, wird hier zentral sein.

Um die Radikalität der Methoden und der ästhetischen Verfahren des ZPS herauszustellen, folgt ein Exkurs, in dem die Aktion *25.000 Euro Belohnung* (1.2.5.) vorgestellt wird. Eine der umstrittensten Aktionen des ZPS verwendet Rufmord als Methode der künstlerisch-politischen Intervention. Hier wird auch der Begriff der sozialen Würgeplastik eingeführt und es werden die Unterschiede zum Konzept der sozialen Plastik von Joseph Beuys diskutiert.

Dann wird die *Arbeitsweise des ZPS* (1.2.6.) auf Grundlage des exklusiv für diese Arbeit zur Verfügung gestellten Filmmaterials von den vier Aufführungen der *Bergungsarbeiten auf Lethe* beschrieben. Es wird herausgearbeitet, dass der Regisseur Philipp Ruch in enger Zusammenarbeit von Schauspielern, Regisseur, Filmstab und unwissentlichem ‚Probe‘-Publikum als ein Work-in-Progress die Dramaturgie für die weiteren Aufführungen entwickelt.

Ein zentrales Moment der Inszenierung ist die *Intervention des Theatermakers* (1.2.7.) und Mitveranstalters Phillip Ruch in den Ablauf des inszenierten Gesprächs des UN-Krisenstabs. Er stellt sich als Regisseur dem Publikum vor und spricht davon, dass während der Eskalation der Lage in Srebrenica der leitende General Janvier Häppchen und Wein servieren lässt anstatt schnell eine Entscheidung zur Intervention herbeizuführen. Ruch argumentiert dafür, warum er diesen Fakt nicht inszeniert hat. Er sehe die Glaubwürdigkeit der Inszenierung als Ganzes gefährdet, da das Publikum von einer theatralen Überspitzung der historischen Fakten ausgehe. Es wird die These überprüft, dass durch dieses selbstreflexive Moment das Publikum aufgefordert werde, sich aus seiner passiven Haltung als Rezipient mehr in eine Haltung des Beteiligten und Zeugen zu versetzen.

Anschließend wird das *Entgrenzte Bühnenbild im öffentlichen Raum* (1.2.8.) thematisiert. Die spezifische Wahl der bedeutungsaufgeladenen Orte rückt ihre Historizität und Repräsentativität in den Vordergrund des analytischen Interesses. Dazu werden die bestimmten Schauanordnungen und ihre Wirkungen diskutiert.

Anschließend wird im Unterkapitel *Kritisches Gedenken – Konstruktion einer europäischen transnationalen Solidarität* (1.2.9.) die Rahmenveranstaltung und die besondere Funktion der Aufführung für sie thematisiert. Allgemeine Ideen zur Gedenkkultur werden auf das Fallbeispiel übertragen und die Frage gestellt, ob es gelingt eine transnationale Solidarität zu generieren.

Wie kann Kunst Geschichte als Instrument des politischen Engagements instrumentalisieren? Dazu wird Walter Benjamins Geschichtsbegriff als Grundlage einer ästhetischen Theorie gelesen (1.2.10.).

Im zweiten Kapitel wird die intermedial arbeitende Medienaktion *Säulen der Schande* (2.) auf ihre Potenziale und Verfahren bei der Aufarbeitung von Geschichte untersucht. Ausgehend von der Vorstellung des Konzepts und der interaktiven Sammelaktion (2.1.) wird die Realisation einer Theaterinstallation *Berg aus Trauer* (2.2.) als Gedenkaktion zum 15. Jahrestag des Genozids in Srebrenica vorgestellt.

Die besondere Funktion als Medienwaffe wird diskursanalytisch untersucht und die weitere Einbettung der Theaterinstallation in die gesamte Medienaktion beschrieben. Daran anschließend wird im Unterkapitel *16744 Schuhe vergegenwärtigen die 8372 Toten* (2.3.) das für die Mahnung verwendete Material – die gesammelten Schuhe – auf seine Leistung und Verwendungsgeschichte als Objekt des Erinnerns und Mahnens diskutiert.

Die vorausgehenden Unterkapitel haben immer wieder die Frage nach der besonderen Leistung der interaktiven Ästhetik der Medienaktion aufgeworfen. Robert Pfalters Begriff der Interpassivität bringt eine kritische Dimension in den Interaktivitätsdiskurs ein (2.4.).

In der *Einführung* (2.4.1.) dieses Unterkapitels wird eine Skizze des Bedeutungshorizonts des Begriff Interaktivität gezeichnet. Die diversen Felder, in denen der Begriff fruchtbar gemacht wird, werden vorgestellt und insbesondere im Verhältnis zum Begriff der Partizipation diskutiert. Welche gesellschaftlichen und politischen Hoffnungen und Potenziale werden an die neuerdings möglich gewordenen Formen der Medienpraxis geknüpft?

Ein Exkurs zu der Aktion *Die Kindertransporte des Bundes* (2.4.2.) wird dazu dienen, anhand eines Vergleiches die Begriffe Interaktivität und Interpassivität, die sich am dichotomischen Ende eines Phänomens ansiedeln, zu diskutieren und das ästhetische Verfahren des Fakes in der besonderen Spielart des Sprechens mit der Stimme der Macht vorzustellen.

Daran anschließend wird die interpassive Dimension der Aktion *Säulen der Schande* eingehend untersucht und es werden ihre gesellschaftlichen Implikationen herausgearbeitet. Neben dem österreichischen Philosophen Robert Pfalter wird auch der Starphilosoph Slavoj Žižek zur Interpretation herangezogen (2.4.3.).

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem Dokumentarfilm *Himmel über Srebrenica* (3.). Welches Verhältnis haben Film und Geschichtsschreibung zueinander?

Welche spezifischen Leistungen kann der Film bei der Vermittlung von Geschichte erbringen? Welche spezifischen Schwierigkeiten tun sich bei diesem Zugang zu Geschichte auf? Was motiviert Filmemacher sich historiografisch zu betätigen?

Wie konstituiert sich das Verhältnis zwischen Film, Geschichte, Filmemacher und Publikum? (3.1.) Darauf aufbauend folgt die Beschäftigung mit der Gattung des Dokumentarfilms. Welche Kriterien haben sich in über hundert Jahren Filmgeschichte entwickelt, um das Dokumentarische zu bestimmen. Welchen Wandlungen waren und sind die Kriterien unterworfen? Die Gattung und ihr Repräsentationsverhältnis zur Welt haben sich grundlegend verändert.

Einige interessante Beispiel von historiografischen Dokumentarfilmen, wie Claude Lanzmanns Interviewfilm *Shoah* und Alain Resnais Essayfilm *Nacht und Nebel*, dienen dazu die Spannweite der Zugänge zur Geschichte und ihrer dokumentarischen Aufarbeitung im Film aufzuzeigen. (3.2.)

Welcher repräsentative Wert wird filmischen Dokumenten in der Geschichtsschreibung zugeschrieben? Was können Dokumentarfilme zur Geschichtsvermittlung und Geschichtsaufarbeitung beitragen? Wie konstituieren sie das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft mit? Wie arbeitet der Dokumentarfilm des ZPS *Himmel über Srebrenica* in diesem Kontext (3.3.)?

Anhand einer exemplarischen Filmanalyse wird das ästhetische Verfahren der Collage dargestellt und seine besondere Ausformung als Sprechen mit der Stimme der Macht, das sich als eine ästhetisch-formale Kontinuität im Schaffen des ZPS festmachen lässt, herausgestellt. Das Konstruieren und Verweisen auf Autoritäten ist das zentrale Verfahren des Films und vieler anderer Aktionen des ZPS. Welche Repräsentanten dazu genutzt werden, verweist auf die ideologische Stoßrichtung des ZPS, das, entgegen vielen Pressestimmen, keine linke bis linksradikale Agenda verfolgt, sondern eine Revitalisierung des utopischen Potenzials der Liberaldemokraten (3.4.).

Welche erzählerischen Mittel werden genutzt, um die abstrakten Inhalte greifbar zu machen? Die Narrativisierung wird dabei zentral diskutiert und von einer Fiktionalisierung abgegrenzt. Außerdem werde ich mich mit dem Opferdiskurs auseinandersetzen sowie mit Frage, ob es nötig ist, das dualistische Schema des Opfer-Täter-Diskurses um eine dritte Größe des Komplizendiskurses zu ergänzen (3.5.).

Abschließend wird ein Filmdokument thematisiert, das beim ICTY als Beweismaterial diente und das sowohl eine zentrale dramaturgische Position einnimmt als auch eine theoretische Reflexion zur Möglichkeit der Darstellung des Todes im Dokumentarfilm anregt. Dazu wird insbesondere Vivan Sobchacks Essay *Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm* herangezogen. Die Grenzen der Darstellbarkeit sowie die komplexen Mechanismen der Bewertung des Status eines Dokuments werden diskutiert (3.6.).

Im letzten Kapitel dieser Arbeit, den *Schlussbetrachtungen* (4.), werden der Ansatz, die Ergebnisse und die Methode der einzelnen Teile im größeren Zusammenhang der Aktionen des ZPS diskutiert. Ausgehend von einer konklusiven Zusammenfassung und der Präsentation der Ergebnisse (4.1.) wird die Forschungsmethode reflektiert (4.2.) und ein Ausblick auf weitere Aktionen und mögliche Forschungsfragen gegeben (4.3.).

Zur Quellenlage ist vorweg ein Vermerk nötig: Zu den behandelten Themen wie Geschichtsvermittlung, Gedenkkultur und den Verhältnissen von Kunst, Geschichte und Politik findet sich eine Vielzahl an Publikationen. Die Auswahl dieser Arbeit beruht auf einer inhaltlichen und einer theoretischen Relevanz zu dem Thema der Geschichtsaufarbeitung in Bezug auf Genozid. Theodor W. Adornos Aufsatz *Erziehung nach Auschwitz* ist dabei beispielsweise hervorzuheben. Auf unterschiedliche Disziplinen wie Soziologie, Geschichtswissenschaft, Bildwissenschaft und interdisziplinäre Studien wird zurückgegriffen.

Die Juristin Olivera Simić beschäftigt sich im Rahmen ihrer Forschung zu zivilgesellschaftlichen Leistungen bei der Aufarbeitung von Kriegsverbrechen mit der Aktion *Säulen der Schande*. Ihr Aufsatz ist die einzige mir bekannte längere wissenschaftliche Bearbeitung einer Aktion des ZPS. Glücklicherweise hat das ZPS mir eine Fülle an Materialien wie Fotos, Filmaufnahmen, den Aufführungstext von *Bergungsarbeiten auf Lethe*, Genehmigungen und vieles mehr zur Verfügung gestellt, und so ist diese Pionierstudie erleichtert worden. Die Fülle an journalistischen Beiträgen konnte darüber hinaus dazu genutzt werden die gesellschaftliche Rezeption zu analysieren.

Eine weitere Besonderheit, wenn man sich mit dem ZPS beschäftigt, ist, dass einem viele Informationen, programmatische Texte und Bilder über die Website des ZPS zur Verfügung stehen. Die Autorschaft auf der Website bleibt bewusst unklar. Die Texte sind an den kollektiven Namen ZPS gebunden und nicht an eine Einzelperson: ein Phänomen, das typisch für die Beschäftigung mit Aktionskunst und der Arbeit von NGOs ist. Das Subjekt tritt hinter dem Anliegen und den Forderungen einer Gruppe zurück – das lässt sich einerseits als ein Schutz der Privatpersonen begreifen, die sowohl für juristische Instanzen als auch für politische Gegner nicht eindeutig greifbar sind, andererseits auch als eine altruistische Ideologie.

In diesen speziellen Fällen, aber auch bei einer Vielzahl von Internetquellen im Allgemeinen fehlt die Möglichkeit einer eindeutigen Autor- und Zeitangabe. Seltener fehlt sogar ein eindeutiger Titel. Wenn möglich, wird beides geliefert werden, ansonsten wird die im Impressum genannte Institution oder Ähnliches referenziert.

Die wachsende Produktivität des ZPS sowie die wachsende Aufmerksamkeit, die ihm zuteilwird, geben dieser Arbeit einen weiten Horizont. Die hier prozessual entwickelte spezifische Verwendung bestimmter ästhetischen Verfahren wird in Zukunft dabei helfen können, sich den Aktionen des ZPS anzunähern, und nachfolgenden wissenschaftlichen Beschäftigungen als Anknüpfungspunkt zur Verfügung stehen.

1. Theater der politischen Schönheit oder vom aggressiven Humanismus im öffentlichen Raum

1.1. Das Manifest: Von politischer Schönheit und aggressivem Humanismus

Was ist politische Schönheit? Was versteht man unter aggressivem Humanismus? Der künstlerische Leiter des ZPS Philipp Ruch gibt für die selbst kreierte Begriffskombination in Texten, Interviews und durch die künstlerischen Aktionen des ZPS Definitionsangebote. Die direktesten Definitionsangebote finden sich in Ruchs Text *Aggressiver Humanismus — Von der Unfähigkeit der Demokratie, große Menschenrechtler hervorzubringen*.¹ Der Text lässt sich als ein Manifest des ZPS begreifen, das eine ideologische und philosophische Grundlage für die Arbeit des ZPS bietet. Manifeste als Grundlage des künstlerischen Schaffens einer Gruppe oder eines losen Verbands erinnern an die Avantgardebewegungen Anfang des 20. Jahrhunderts und in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Man denke beispielsweise an den Surrealismus oder den Situationismus. Die gesellschaftliche Situation wird zum Ausgangspunkt einer radikalen Kritik. Die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse werden in Frage gestellt und ein Gegenentwurf vorgeschlagen.

Ruch zieht in seinem Manifest historische Analogien zu anderen Aktionskünstlern wie Christoph Schlingensief und referenziert die Ideen von Querdenkern und Gesellschaftskritikern aus unterschiedlichen Epochen, die er auf der Suche nach Methoden und Strategien der künstlerischen Intervention in gesellschaftliche Prozesse neu kontextualisiert. Der Kunstbegriff wird hierbei entgrenzt. Das Material der Aktionskunst, so das Manifest, sei die Gesellschaft selbst und das Ziel ihre Rettung. Den Künstlern komme die Aufgabe zu, gesellschaftliche Wandlungsprozesse in Gang zu setzen und als kritisch beobachtende Instanz zu überwachen.

„Aber Kunst brachte gesellschaftliche Konflikte nicht nur zur Detonation, sie experimentierte auch mit ihrer Lösung. Denk- und Handlungsverbote werden aufgelöst, um die höchste Form der Kunst ins Werk zu setzen: Politik.

¹ Ruch, Philipp (2013): *Aggressiver Humanismus. Von der Unfähigkeit der Demokratie, große Menschenrechtler hervorzubringen*. In: *Wege aus der Krise. Ideen und Konzepte für Morgen*. Herausgegeben von Elias Bierdel und Maximilian Lakitsch. LIT: Wien/Münster. S.105 – 119.

Weil Akte von moralischer Schönheit selten sind, versucht das Zentrum für Politische Schönheit (ZPS), derartige Handlungen aus den Flussläufen der Geschichte zu bergen.

Der hier vorliegende Aufsatz wirft einen Blick auf die geistigen Grundlagen, aus deren *Erosionen* das Zentrum für Politische Schönheit entstanden ist und an deren *Wiederherstellung* es arbeitet.“²

Zwei starke Thesen kommen hierin zum Ausdruck. Einerseits wird ein Werteverfall diagnostiziert, andererseits wird eine Elite gesellschaftlicher Protagonisten durch den Lauf der Geschichte behauptet, die sich als Vorreiter beziehungsweise Avantgarde „moralischer Schönheit“ bezeichnen ließe, die durch ihr hervorstechendes individualistisches Handeln eine wegweisende moralische und somit menschliche Größe bewiesen hätte. Im letzten Satz des Zitats spricht Ruch von der Wiederherstellung erodierter geistiger Grundlagen.

Damit sind sowohl die Grundsätze der modernen Demokratie – Freiheit, Gleichheit, und Brüderlichkeit – als auch die im weiteren Verlauf des Textes erwähnten drei wesentlichen Erklärungen der Menschenrechte von 1776, 1789 und 1948 gemeint. Die Anforderungen an und Richtlinien für die Politik einer modernen Demokratie seien ein moralischer Humanismus.

Die Behauptung des Verlusts des Glaubens an diese Ideale unserer Gesellschaftsform und die These der mangelhaften Repräsentation des tagtäglichen Scheiterns des Umsetzens und der Verteidigung dieser grundlegendsten Bausteine der modernen Demokratie sind die Selbstlegitimation des ZPS und ihrer bisweilen sogar die Grenze der Legalität überschreitenden Aktionen.

Das ZPS beklagt Politikverdrossenheit, selbstbezogene Blasiertheit und post-demokratische Tendenzen in der Politik, die Ruch als den „Nihilismus Europas im 21. Jahrhundert“ bezeichnet. Ruch diskreditiert Francis Fukuyamas These, dass man mit dem Ende des Kalten Krieges am Ende der Geschichte angekommen sei und dass Politiker, Künstler und Intellektuelle diesen fundamentalen Bruch noch nicht zu akzeptieren in der Lage seien.

Fukuyama zielt mit seiner Idee der Post-Historie darauf, einen fundamentalen Bruch zu markieren, der darin besteht, dass die großen Ideologien des 20. Jahrhunderts, Kommunismus und Faschismus, ihren Glanz und ihre Anziehungskraft verloren haben.

² Ruch 2013. S. 105.

Die Rivalität zwischen konkurrierenden Wirtschaftssystemen, freie Marktwirtschaft und Planwirtschaft, geht mit Ende des Kalten Krieges in einem globalisierten Kapitalismus auf. Die Geschichte kommt mit dem liberal-demokratischen Staat an ihr ideengeschichtliches Ende. Fukuyama behauptet, dass es keine fortschrittlichere Idee für die Organisation einer Gesellschaft gebe als den liberal-demokratischen Staat auf der Basis der Werte Freiheit und Gleichheit.³ Ruch entwirft eine vermeintliche Gegenthese und behauptet, dass mehr denn je große Utopien und damit auch Ideologien nötig seien, um das fundamentalste Problem des 21. Jahrhundert zu lösen: Genozid.⁴ Fukuyama und Ruch kommen jedoch in dem Punkt zusammen, dass die Ideen Kants und Hegels, die Grundsätze Freiheit und Gleichheit, diejenigen seien, bei deren Verwirklichung eine bessere Welt entstehe.

In der Diagnose, wie es um diese Werte in der westlichen Welt bestellt ist, kommen die Denker grundsätzlich nicht überein.

Genozid ist der Dreh- und Angelpunkt des ZPS. An dem Umgang mit Genozid zeige sich das Gesicht einer Gesellschaft und implizit auch ihre Fortschrittlichkeit. Ruch beklagt allen voran ein unverhältnismäßig geringes Engagement der Gesellschaft für Fragen der Menschenrechte und macht viele polemische Vergleiche in Bezug auf Umwelt- und Tierschutzaktivisten. Er wirft den bestehenden Menschenrechtsorganisationen mangelnde Radikalität vor und entwirft dabei die unkonventionellen Mittel des aggressiven Humanismus zur Verteidigung der Menschenrechte.

„Selbst die nach deutschem Strafrecht regelrecht klassischen Deliktformen des Aktivismus Hausfriedensbruch, Bedrohung und Sachbeschädigung werden prinzipiell abgelehnt. Amnesty International, die nach Mitgliedern und Spendenaufkommen größte Menschenrechtsorganisation in Deutschland, verkörpert dieses Prinzip mit dem ungeschriebenen Gesetz, unter keinen Umständen Recht für die Durchsetzung politischer Ziele zu brechen. [...] Heutige Menschenrechtsorganisationen sind regelrecht glücklich, wenn *westliche* Zeitungen ein Foto von ihren Aufmärschen veröffentlichen, die selten die magische Grenze von 50 Personen überschreiten. Fluchtrouten, Schiffe, Züge, Flugzeuge organisieren, Pässe fälschen, Beamte bestechen, Menschenleben retten? – Unvorstellbar!“⁵

³ Fukuyama, Francis (1992): *The End of History and the Last Man*. The Free Press: New York, Toronto. S. XI ff.

⁴ Vgl. Ruch 2013. S. 106.

⁵ Ruch 2013. S. 112 f.

Aus dieser polemischen Bestandsaufnahme leitet das ZPS seinen Interventionspunkt ab. Wenn die größte Menschenrechtsorganisation Deutschlands nicht bereit ist, mit subversiven Mitteln für mehr Humanität zu kämpfen, muss die Kunst sich einschalten und die vorgeschlagenen Mittel zur Anwendung bringen: Hausfriedensbruch, Bedrohung, Urkundenfälschung und Sachbeschädigung. Das ZPS hat beispielsweise im November 2014 bei der Aktion *Erster Europäischer Mauerfall* sich eines schweren Deliktes schuldig gemacht, um auf die Folgen der Grenzpolitik der Europäischen Union aufmerksam zu machen: des schweren Antiquitäten- und Kunstdiebstahls. Inwieweit solche Delikte verfolgt werden, zeigt, welche Autonomie und welche Sonderrechte eine Gesellschaft Künstlern zugesteht, und auch, inwieweit eine Medienkampagne und die damit verbundene Aufmerksamkeit der Zivilgesellschaft politische und juristische Vollzugsmechanismen mitsteuern. Welche Strafen verhängt worden sind, konnte leider nicht in Erfahrung gebracht werden; festhalten lässt sich, dass das ZPS weiterhin erfolgreich Aktionen verwirklicht.

Betonen muss man, dass das ZPS allerdings selber bisher nicht die stark sanktionierten Mittel der sogenannten „Schlepper“, wie Pässe zu fälschen und Fluchtrouten zu organisieren, zum Einsatz gebracht hat. Symbolischeren Charakter haben die Rechtsbrüche des ZPS, wie beispielsweise die Fälschung von Zitaten und Unterschriften im Kontext von Fake-Aktionen wie *Kindertransporte des Bundes*. Der überstaatliche, allgemeine Kampf für mehr Menschlichkeit wird auch mit juristisch sanktionierten Mitteln durchzusetzen versucht. Scheinbar kann sich das ZPS bisher dabei auf den Schutz des laut Bredekamp „entstraften“ Handlungsraums der Kunst verlassen.⁶

Das ZPS verbindet mit der Idee des aggressiven Humanismus zwei Begriffe, deren Verbindung paradox erscheint: Aggression und Humanismus. Humanismus ist ein philosophisches Konzept mit einer circa 200 Jahre langen Tradition. Einerseits ist Humanismus eine Epochenbezeichnung, andererseits eine Geisteshaltung. Relevant in Bezug auf das ZPS ist der Humanismus als Geisteshaltung.

⁶ Bredekamp, Horst (2005): *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*. Carl Friedrich von Siemens Stiftung: München. S.22.

Im Zentrum von Humanismus als Geisteshaltung stehen bestimmte Werte, die insbesondere im Denken der Renaissance und der deutschen Klassik mit einem Idealbild der griechischen und römischen Antike verbunden werden.

Die Rückbesinnung auf die Antike als eine Epoche, in der bestimmte Ideale der Menschlichkeit verwirklicht scheinen, ist der Horizont der neuen bürgerlichen Elite.⁷ Im Zentrum auch der humanistischen Bildung steht die „Ausbildung der höheren Natur des Menschen“⁸ und „der Bildung der Individualität“⁹. In der deutschen Klassik, die mir für das Selbstverständnis des ZPS in der Begriffsgeschichte des Humanismus entscheidend scheint, geht es darum, durch die Beschäftigung mit der Antike und der Kunst im Allgemeinen die „Bildung des schönen und sittlichen Menschen“¹⁰ zu ermöglichen. Humanismus ist hier als Ideal einer Bildungstheorie mit Ziel der Vervollkommenung des Menschen zu verstehen. Der Humanismus war und ist schon seit der Begriffsprägung der Kritik ausgesetzt. In deren Zentrum steht der Vorwurf der Unhaltbarkeit seiner teleologischen Vorannahmen und seine Weltfremdheit, die da sind „die Autarkie der Individualität, die ästhetisierende Verklärung des Ich, der Bildungsegoismus, der elitäre Grundzug, das Neuheidentum, die Mediatisierung der Welt, die Ausklammerung der Wirtschaft und der Politik aus dem humanistischen Denken“.¹¹ Aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen erfuhr humanistisches Denken grundsätzliche Kritik in Form von Ideologiekritik.

Die Aktualisierung des Konzepts des Humanismus durch das ZPS in Kombination mit dem Attribut aggressiv versucht es zu politisieren. Trotz der allgemeinen Diskussion um das Scheitern humanistischer Ideen im Holocaust, wie es in Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* einschlägig wurde, nimmt das ZPS gerade den Zivilisationsbruch zum Anlass, humanistische Ideen neu zu behaupten, und das über die Kunst.

⁷ Vgl. Menze, C. (1974): *Humanismus, Humanität*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Herausgegeben von Joachim Ritter. Band 3. Schwabe & Co.: Basel. S. 1217 ff.

⁸ Ebd. S. 1217.

⁹ Ebd. S. 1218.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd. S. 1219.

„Alle Verbesserung im Politischen soll von der Veredelung des Charakters ausgehen – aber wie kann sich unter den Einflüssen einer barbarischen Staatsverfassung der Charakter veredeln? [...] Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern.“¹²

Dieses Schillerzitat zeigt die überzeitliche Dimension der Arbeit und des Selbstverständnisses von Künstlern für eine Gesellschaft.

Künstler können moralische Werte nutzen, um eine Gesellschaft und ihre Führungselite mit sich selbst zu konfrontieren, und aus einem geschützten Raum heraus Einfluss nehmen auf den Führungsstil und die Gesellschaft. Sie können Utopien entwerfen, die über den Status quo im Denken und Handeln hinausgehen.

Kunst wird damals wie heute als ein Vehikel der Veredelung des Menschen und der Politik gedacht. Die Ideologie des aggressiven Humanismus versucht eine politisch-künstlerische Avantgarde der Menschenrechte zu legitimieren, die global denkt und lokal agitiert.

In den Programmschriften des ZPS und dem Schillerzitat wird ein eindimensionales, stark teleologisches Humanismusverständnis angeboten. Die künstlerischen Werke bieten viel differenziertere Deutungen, die die Schwierigkeit bei der Übersetzung theoretischer Schlüsse in eine Praxis – vom Besonderen ins Allgemeine – beinhalten oder problematisieren. Schematische ethische und moralische Urteile sind in den komplexeren künstlerischen Konfigurationen wie in Schillers Dramentext *Die Räuber* um moralische Paradoxa erweitert. Im Rahmen dieser Arbeit wird in vielfältiger Weise dargelegt werden, wie das ZPS bestimmte Ideologeme wie die Beschwörung einer Bildungselite nutzt und die polemischen Argumentationen um eine aussagekräftigere künstlerische Praxis ergänzt.

Die kontroverse Frage, die sich stellt, ist: Wie aggressiv ist der aggressive Humanismus? Ruch verurteilt am Ende seines Textes den RAF-Terror, fordert aber radikale und unkonventionellere Eingriffsmethoden zur Mobilisierung der Gesellschaft. Wie könnte diese aussehen? Genau die möglichen Eingriffe soll der Begriff der politischen Schönheit umfassen. Beispiele sind Jürgen Grasslins

¹² Schiller, Friedrich (1967): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Wilhelm Fink: München. S. 101.

Engagement bei der Aufdeckung der Verbrechen der Rüstungskonzerne, Willy Brandts Kniefall und Kumi Naidoo's medienwirksames Hungern gegen das Mugabe-Regime. Ruch fordert den Mut zu neuen Utopien und der Aktualisierung derer, die man angesichts des Holocausts und der Genozide vor- und nachher als gescheitert betrachten kann.

„Die Seele des Menschen braucht das Gefühl von Größe, Schönheit, Gerechtigkeit und Anstand. Diese epochalen Gefühle vermögen sich bei der Politisierung der Sozialversicherungs-, Renten- und Gesundheitssysteme nicht richtig einzustellen. Das könnte aber der globale Schutz der Menschenrechte leisten.

Das Ziel des Tauchgangs zu politischer Schönheit ist ein Land, in dem die Mitglieder des parlamentarischen Ausschusses für Menschenrechte im höchsten Ansehen stehen und die Menschenrechtsorganisationen nicht auf Verzweiflungstaten angewiesen sind, um Gehör zu finden. Das klingt ‚zu schön, um wahr zu sein‘ – Genau das bildet die Substanz der Suche nach politischer Schönheit.“¹³

Akte politischer Schönheit sind folglich mutig, über individuelle Interessen hinausgehende, medienwirksame und inspirierende Taten, die den Möglichkeitshorizont für gesellschaftliche Veränderungen erweitern und bisher als unvorstellbar Kategorisiertes in den Bereich des Möglichen zu rücken vermögen. Zeichen zu setzen und ein Bewusstsein zu bilden wird als Gegenbewegung zu postdemokratischen Tendenzen einer Eventgesellschaft verstanden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich der aggressive Humanismus als ein populärphilosophisches Konzept einer Neo-Avantgarde beschreiben lässt, die postmodernen Zynismus mit einem neuen beziehungsweise durch die Rückbesinnung auf den alten humanistischen Idealismus zu überwinden versucht. Ob es sich um ein populärphilosophisches oder gar ein pseudophilosophisches Konzept handelt, muss anhand eines philosophischen Diskurses über Philipp Ruchs kürzlich erschienenen Buch *Wenn nicht wir, wer dann? : Ein politisches Manifest*¹⁴ geprüft werden. Wolfgang Ullrich von der *Zeit* kritisiert Ruchs Manifest als unreflektierte, antimodernistische Koketterie und spricht ihm philosophische Qualität schlicht ab:

„Bei Vorträgen von Ruch oder seinen Mitstreitern hagelt es regelmäßig abfällige, gar hämische Bemerkungen etwa über Amnesty International: Die seien zu angepasst, hielten sich bürokratisch an die Gesetze. So lasse sich die ‚Armseligkeit‘ der Welt nicht aufbrechen,

¹³ Ruch 2013, S. 115.

¹⁴ Ruch, Philipp (2015): *Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest*. Ludwig: München.

das sei nur durch ‚das Erdbeben der Schönheit‘ möglich [...]. Solche Sätze aus Ruchs Manifest klingen einmal mehr wie der Nachhall der langen Tradition des Antimodernismus. In ihm ist die Verklärung von Ausnahmezuständen ein festes Motiv, denn darin soll sich das Schöne im Sinne des Großen und Heldenhaften zeigen. [...]

Ruch lässt in seinem Manifest keinen Zweifel, dass er sich selbst für einen solchen ganz Großen hält. [...] Es ist das Manifest von einem, der mit aller Gewalt in die Geschichte eingehen will.“¹⁵

Vorerst schätze ich das Manifest und die dahinterstehende Ideologie als eine künstlerische Komponente eines politisch aufgeladenen Gesamtkunstwerks ein.

Ganz bewusst wird auf ein Vokabular zurückgegriffen, das militärische Assoziationen weckt, um zu polemisieren und eine tiefgreifende Radikalität des Konzepts zu behaupten. Letztlich wird Militanz als Agitationsmittel abgelehnt, aber kleinere Rechtsbrüche werden für die Kunstaktionen legitimiert.

„Um Europa herum herrschen: Elend, Not und Schrecken. Aber die Medien wie Politik drehen sich in Deutschland permanent um die eigene Belange. Es graut einem vor dem Urteil künftiger Historiker über das Ausmaß dieser *Selbstbezogenheit* [...]. [...] Die politische Sorge um die Menschenrechte, auf denen immerhin die deutsche Verfassung beruht, wurde als eine Art Störfall an den zivilgesellschaftlichen Sektor abdelegiert. Seither versagt Deutschland fortwährend darin, wahrnehmbaren Widerstand gegen extraterritoriale Menschenrechtsverletzungen zu erzeugen. Aber wer, wenn nicht das Land der Holocaust-Täter, hätte die moralische Pflicht, den Kampf gegen Genozid, Menschenrechtsverletzungen und Unrechtsregime *offensiv* zu führen?“¹⁶

Beschworen werden hier zwei Größen: die historische Verantwortung und ein historisierendes Schamgefühl. Im Hintergrund beider Größen steht das Ideal eines Strebens nach menschlicher Größe. Der Leitdiskurs der Holocaust-Aufarbeitung wird mit aktuellen Verstößen gegen die Menschenrechte verzahnt, so emotionalisiert und eine moralische Pflicht suggeriert. Das Handeln von Politik, Medien und Gesellschaft soll sich aus diesem Streben nach moralischer Größe heraus motivieren, anstatt selbstbezogen die große Frage des 21. Jahrhunderts, wie die Menschenrechte geschützt werden können, zu vernachlässigen. Man könnte deshalb die Ideologie des ZPS als post-postmodern bezeichnen.

¹⁵ Ullrich, Wolfgang (2015): *Das Erdbeben der Schönheit*. In: *Die Zeit*. Nr. 48. Erschienen am 26. November 2015. S.53.

¹⁶ Ruch 2013, S. 109.

Um diese Ideologie zu verbreiten, bedient sich das ZPS künstlerischer und medientechnischer Mittel und entwirft beispielsweise durch Collagen und Fakes neue Utopien mit historischen Vorbildern, die aktiv die Lebenswirklichkeit beeinflussen könnten.

„Die Kunst ist also so etwas wie ein wilder Schneidetisch, der das gesellschaftliche Reale durch die Form erfasst. Noch allgemeiner, diese Werke erzeugen *die Fiktion* einer anders funktionierenden Welt. [...] Genauso durchlöchert die fiktionale Dimension der Kunst das feste Gefüge der Realität, verweist sie auf ihre prekäre Natur zurück, auf das instabile Gemisch aus Realem, Imaginärem und Symbolischem, das sie enthält: diese Fiktion erweitert die Realität, sie ermöglicht uns, die Realität in ständiger Bewegung zu halten und in sie die Utopie und die Alternative einzuführen.“¹⁷

Kunst ermöglicht Udenkbares in den Bereich des Denkbaren und damit in den Bereich des zumindest symbolisch Verwirklichbaren zu rücken.

Aggressiver Humanismus versucht, die fortschrittsoptimistischen Ideen der Moderne neu zu behaupten, und setzt sich für deren In-die-Welt-Bringen ein. Gefordert wird ein internationales, zivilgesellschaftliches und politisches Verantwortungsgefühl. Dabei beansprucht das ZPS eine herausragende Rolle: „Das ZPS betreibt eine parallele (schönere) deutsche Außenpolitik, die auf Menschlichkeit als Waffe setzt.“¹⁸

Eine kritische Frage soll hier an dieser Stelle offenbleiben, und zwar, inwieweit die These, dass man Genozid, wenn nötig auch mit militärischen Mitteln, verhindern müsse, als humanistisch beziehungsweise moralisch bezeichnet werden kann. Die Analyse des Films *Himmel über Srebrenica* und der Performance *Bergungsarbeiten von Lethe* soll die Argumentation des ZPS für diese These nachvollziehen. Daran anschließend wird diskutiert, inwieweit diese These ironisch sein könnte und wie hier Kunst und politischer Aktivismus zu einem Kippbild werden, das je nach Perspektive unterschiedliche Emotionen und Denkanstöße produziert. Handelt es sich bei der Forderung um ein Bild, das Irritationen weckt und ganz bewusst polarisieren soll, um Diskurse zu befeuern? Oder ist die Forderung wörtlich gemeint und fügt sich in die martialische Tradition einer Avantgardebewegung wie des Futurismus ein?

¹⁷ Bourriaud, Nicolas (2009): *Radikant*. Aus dem Französischen von Katarina Grän und Ronald Voullié. Merve Verlag: Berlin. S. 106.

¹⁸ Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Zentrum für Politische Schönheit*. http://www.politicalbeauty.de/Zentrum_fur_Politische_Schonheit.html [gesehen am 20.10.2015].

Die Geschichte der Aktionskunst ist geprägt von dieser Art Angriffen auf die Eindeutigkeit von Handlungsanweisungen. Man denke an die kultisch gewordene These André Betons, der wahllos in die Menge zu schießen als vollkommenen surrealistischen Akt identifiziert.

Ob dies symbolisch gemeint ist oder eine konkrete Handlungsanweisung darstellt, bleibt diskutabel. Christoph Schlingensiefel konkretisiert die Aufforderung zum Mord. Für das im Rahmen der Documenta 1997 präsentierte Plakat mit der Aufschrift „Tötet Helmut Kohl“ wird Schlingensiefel verhaftet und macht Schlagzeilen. Der Angriff der Bewertungskategorien zwischen Kunst und politischer Agitation ist das Interesse von Aktionskünstlern. Die gedachte Grenze zwischen Kunst und Leben wird destabilisiert, und das nicht nur von Seiten der Kunst.

Auch politische Akteure wie die RAF oder der sogenannte *Islamische Staat* nutzten und nutzen künstlerische Inszenierungsformen, um ihre Ansichten und Ziele zu propagieren.¹⁹ In der Kunst werden destruktive ästhetische Verfahren eingesetzt, um zerstörerische Tendenzen der Gesellschaft darzustellen und zu kritisieren. Der Terrorismus und die politische Agitation und Propaganda nutzen wiederum ästhetische Verfahren, um zerstörerische Mittel zu glorifizieren oder die eigene Schreckensherrschaft zu untermauern. Politische Kunst braucht eine begriffliche und kategoriale Verwirrung, um wirksam zu bleiben, da ihr nur so die benötigte Ernsthaftigkeit entgegengebracht wird, um wirksam gesellschaftliche Transformationen zu initiieren.

¹⁹ Vgl. Marschall, Brigitte (2007): *Terrorismus, künstlerischer Aktivismus und die Ästhetik der Destruktion*. In: *Terrorismus. Eine Herausforderung unserer Zeit*. Herausgegeben von Erwin Bader. Peter Lang: Frankfurt am Main, Berlin u. a. m. S. 127 ff..

1.2. *Bergungsarbeiten auf Lethe*: Theater, Dokument und Öffentlichkeit

1.2.1. Vorbemerkungen

Zum 14. Jahrestag des Genozids in Srebrenica veranstaltet das *Zentrum für politische Schönheit* gemeinsam mit dem *Islamischen Kulturverein der Bosniaken Berlin* und der *Gesellschaft für bedrohte Völker* Gedenkveranstaltungen in Berlin. Künstlerisches Herzstück dieser Gedenkveranstaltungen ist eine Aufführung, die sich als Dokumentartheaterstück mit Performance-Elementen im öffentlichen Raum beschreiben lässt: *Bergungsarbeiten auf Lethe* wird am 8., 9. und 10. Juli 2009 immer um 19.50 am Brandenburger Tor und am Sonntag, dem 11. Juli 2009, um 12.00 vor dem Bundestag aufgeführt.

Die Spieldauer beläuft sich auf circa 45 Minuten. Die Inszenierungen werden bei allen vier Aufführungen aufgezeichnet, und Ausschnitte werden in dem Film *Himmel über Srebrenica* verwendet. Die Kameraleute arbeiten dabei nicht verdeckt oder unauffällig, sondern deutlich erkennbar. Der Aufzeichnungsprozess ist Teil der Rezeptionssituation.

Bergungsarbeiten auf Lethe ist schwer mit den engen Definitionen bestimmter Genre theatraler Kunstformen kategorisierbar. Unverfänglich benennt es die Berliner Kulturzeitung *Zitty* als „Open-Air-Theater“.¹ Zwei Genre des politischen Theaters bieten sich als Referenzpunkte an: das künstlerische Reenactment und das Dokumentartheater. Diese werden herangezogen, um eine Lesart und theatergeschichtliche Einordnung zu fundieren. Inke Arns theoretisiert das künstlerische Reenactment als eine ästhetische Strategie in der zeitgenössischen Medienkunst und Performance. Dabei wird der künstlerischen Nachstellung eine besondere Qualität bei der kritischen Aufarbeitung insbesondere der jüngeren Vergangenheit zugeschrieben. Arns entwickelt ihre Thesen im Katalog zur Ausstellung *History Will Repeat Itself*, die vom 17. 11. 2007 bis zum 13.01.2008 in Berlin stattfand und 22 internationalen Künstlern und Künstlerinnen eine Plattform bot.²

¹ Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Lethe. Lethe 1*. <http://www.politicalbeauty.de/lethe.html> [gesehen am 06.12.2015].

² Kunst-Werke Berlin e.V.(2016): *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen Kunst*. <http://www.kw->

Das künstlerische Reenactment bezieht sich auf das Reenactment: Historische Ereignisse, zumeist Schlachten, werden von Vereinen und Geschichtsbegeisterten nachgestellt. Sie sind spielerischer Ansatz Geschichte nachvollziehen. Sie können auch identitätsstiftend wirken und dabei ideologisch aufgeladen sein.

Der Begriff des Dokumentartheaters geht zurück auf die programmatischen Texte und Theaterstücke von renommierten Autoren des politischen Theaters der 1960er Jahre, unter anderem Peter Weiss, Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt.

Peter Weiss' programmatischer Text *Notizen zum dokumentarischen Theater* wird Ausgangspunkt der Analyse des Fallbeispiels *Bergungsarbeiten auf Lethe* sein. Welche Funktion und Wirkung kann eine dezidiert dokumentarische Dramatik haben? Welchen spezifischen Schwierigkeiten müssen sich die Theatermacher stellen?

Einschlägig beschäftigt sich Brian Barton in seiner Publikation *Das Dokumentartheater* Ende der 1980er Jahre mit dem Thema und sieht im Zeittheater der Weimarer Republik die Ursprünge des Dokumentartheaters.³ Seine Thesen werden parallel mit der aktuellen Publikation von Brigitte Marschall gelesen. Marschall entwirft in ihrem Buch *Politisches Theater nach 1950* das dokumentarische Theater als Wegbereiter des öffentlichen Aktivismus und der Aktionskunst. Die beiden theaterwissenschaftlichen Beiträge werden zu der Interpretation und Positionierung des Beispiels genutzt.

In *Bergungsarbeiten auf Lethe* wird der klassische Theaterraum verlassen. Ein abstraktes Bühnenbild im öffentlichen Raum schafft zwar die theatertypische dualistische Rezeptionssituation, allerdings wird durch formale Eingriffe diese grundlegende Eigenschaft des klassischen Theaters aufgebrochen. Die provokante Ortswahl und der Rahmen der Gedenkveranstaltung kommen hinzu.

Bereits 1968 formuliert Peter Weiss, einer der gedanklichen Väter des Dokumentartheaters, seine Gedanken zu der Problematik, die sich mit dem Schwellenstatus des Dokumentartheaters zwischen Kunst und politischer Aktion auf tun.

berlin.de/de/exhibitions/history_will_repeat_itself_strategies_of_re_enactment_in_contemporary_art_91 [gesehen am 15.01.2016].

³ Barton, Brian (1987): *Das Dokumentartheater*. Metzler: Stuttgart. S. 1 ff.

Weiss plädiert für eine Ästhetisierung der Wirklichkeit, beispielsweise durch Auswahl, Zitat und Montage, die das Unterscheidungskriterium gegenüber der politischen Aktion darstellt. Sein theatertheoretischer Text *Notizen zum dokumentarischen Theater* geht auf sein Stück *Viet Nam Diskurs* aus dem Jahr 1967 zurück.

Seine Spielart des politischen Theaters hat viele Besonderheiten und Parallelen zur Arbeitsweise des ZPS, die im Laufe des Kapitels anhand der *Bergungsarbeiten auf Lethe* diskutiert werden.

„Denn ein dokumentarisches Theater, das in erster Hand politisches Forum sein will und auf künstlerische Leistung verzichtet, stellt sich selbst in Frage. In einem solchem Fall wäre die praktische politische Handlung in der Außenwelt effektiver.

Erst wenn es durch seine sondierende, kontrollierende, kritisierende Tätigkeit erfahrenen Wirklichkeitsstoff zum künstlerischen Mittel umfunktioniert hat, kann es volle Gültigkeit in der Auseinandersetzung mit der Realität gewinnen. Auf einer solchen Bühne kann das dramatische Werk zu einem Instrument politischer Meinungsbildung werden.“⁴

Weiss' Texte, Statements und Stücke stellen nur eine bestimmte Strömung im Dokumentartheater der 1960er Jahre in Deutschland dar. Neben ihm sind Kipphardt und Hochhuth die bekanntesten Vertreter. Ein Grundgedanke vereint diese Theatermacher, und das ist ein bestimmtes Verhältnis zu zeitgeschichtlichen Themen und Aktualitäten, denen eine bisher unbekannte Dringlichkeit eingeräumt wird. Kritisch werden Dokumente montiert und befragt. Offen wird eine Ideologie kundgetan. Wie frei man mit den Dokumenten umgehen darf und wie deutlich die eigene Position postuliert werden muss, unterscheidet die Positionen der Autoren.

„Das Theater wurde Mittel zum Zweck, besaß nur mehr begrenzt Berechtigung in sich. [...] Die Neubestimmung des Verhältnisses zwischen historischer und ästhetischer Wahrheit bedingte einen entsprechend veränderten Kunst- und Werkbegriff, löste die Autoreninstanz auf. Der Dramatiker wählte das Dokument aus, wollte die tatsächlich geschichtliche Realität eines bestimmten Vorfalls unverfälscht, aber mit ästhetischen Mitteln darstellen, ergriff andererseits ideologisch Partei im Rahmen der Stoffwahl.

⁴ Weiss, Peter (2009): *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Herausgegeben von Manfred Brauneck. Rowohlt:Hamburg. S. 559.

Durch den unterschiedlichen dramatischen Umgang mit dem Material – die Möglichkeiten reichen von Einbindung des Dokuments in die Geschlossenheit einer Fabel bis zur Montage des Dokuments als Fragmente der Wirklichkeit – entbehrte das Dokumentartheater einer einheitlichen Dramaturgie.“⁵

Das Geschichtsverständnis der Dokumentartheatermacher der 1960er Jahre ist zwar kritisch und erkennt die Schwierigkeit, historische Wahrheiten zu finden. Es ist allerdings in dem Sinne geprägt vom historischen Materialismus, dass die prinzipielle Möglichkeit der historischen Wahrheit und des Zuwachses an Erkenntnis nicht ausgeschlossen wird, sondern konstitutiv für die Ethik ist. Die Anklage der Vätergeneration und die Empörung über das Damals und Jetzt erwachsen aus dieser fundamentalen Verstrickung in den historischen Materialismus. Die neuere Diskussion um die Konstruiertheit der Geschichtsbilder und ihre Ideologisierung wird bei Weiss schon geführt, allerdings nicht so radikal wie in der postkolonialistisch geprägten Kulturwissenschaft oder Geschichtswissenschaft. Das ZPS knüpft eher an einen kritischen, aber nicht einen dekonstruktivistischen Ansatz der Geschichtsschreibung an, wie er beispielsweise von Dipesh Chakrabarty entwickelt wird.

„Die Hermeneutik des Geschichtsschreibers geht, wie Humboldt 1821 sagte, von einer unausgesprochenen, aber unterstellten Identifizierung aus, die später in der Subjekt-Objekt-Beziehung geleugnet wird. Die von mir so genannten subalternen Vergangenheiten lassen sich als Hinweise auf ein gemeinsames, nicht historisierbares, ontologisches Jetzt begreifen, die wir während der spezifischen Tätigkeit des Historisierens erhalten. Es ist, wie ich plausibel zu machen versucht habe, dieses Jetzt, welches unhintergebar die Serialität der geschichtlichen Zeit zerreißt und jeden konkreten Augenblick historischer Gegenwart aus den Fugen geraten lässt.“⁶

Typisch für das Dokumentartheater sind auch bestimmte Themen, die es als Referenzpunkt für die Arbeiten des ZPS plausibilisieren. Themen wie die NS-Vergangenheit und ihre Aufarbeitung, postkoloniale Kritik, Völkermord, der Ost-West-Konflikt und die Rolle der Intellektuellen dominieren.

⁵ Marschall, Brigitte (2010): *Politisches Theater nach 1950*. Böhlau: Wien, Köln, Weimar. S. 37.

⁶ Chakrabarty, Dipesh (2010): *Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung*. Aus dem Englischen von Robin Cackett. Aus der Reihe *Theorie und Gesellschaft*. Band 72. Herausgegeben von Jens Beckert, Rainer Forst, u.a. Campus Verlag: Frankfurt, New York. S. 87.

Die Geschichte wird zum Ausgangspunkt eines kritischen Erinnerns, das gleichzeitig direkt zu einer Argumentationsstütze der Kritik der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse avanciert.⁷ Thematisch knüpft das ZPS direkt an diese Themen an. Wie das ZPS den „erfahrenen Wirklichkeitsstoff zum künstlerischen Mittel umfunktioniert“, wird die Analyse des Aufführungstextes und der Inszenierung zeigen. Außerdem wird dargelegt werden, wie die Aufführungen insbesondere im Kontext der Gedenkveranstaltungen zu einem „Instrument politischer Meinungsbildung“ werden.

Das *Zentrum für politische Schönheit* hat mir das komplette Rohmaterial der Filmaufnahmen, viele Fotos und den Aufführungstext zur Verfügung gestellt. So habe ich einen exklusiven Einblick in die Arbeitsweise des Regisseurs Philipp Ruch und des gesamten Teams bekommen können.

1.2.2. Besetzung

Thierry Moné und François Dureau werden beide von Max Woelky verkörpert. Woelky ist ein bekannter TV-Darsteller. Seine ersten Erfolge feierte er mit der TV-Serie *Hinter Gittern – der Frauenknast*. Er gastiert im *Tatort* und ist seit April 2010 fester Bestandteil der ZDF-TV-Serie *Da kommt Kalle*. Außerdem studiert er seit 2015 Theaterregie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.⁸

General Bernard Janvier ist Force Commander der UN-Truppen in Bosnien und Leiter des UN-Krisenstabes am Vorabend der Katastrophe. Er wird gespielt von Daniel Chretien. Chretien hat an der Schauspielschule Zürich studiert und ist seit den 1980er Jahren im Theater tätig. Auch in der Werbung und im Fernsehen hat er in seiner Laufbahn gearbeitet. In einer Musicalfassung von *King Kong* am *Kleinen Theater am Südwestkorso* er war zuletzt in Berlin sehen.⁹

Verantwortlich für die Luftoperationen sind Oberst Jean-Rene Robert (UNO) und NATO-Verbindungsoffizier Oberst Cranny Butler gewesen. Marita Hueber, heute Marita Nienstedt, verkörpert diese beiden Entscheidungsträger.

⁷ Vgl. Marschall 2010 S. 32 ff.

⁸ Vgl. Woelky, Max (o.J.): *Max Woelky*. <http://www.maxwoelky.de/> [gesehen am 04.12.2015].

⁹ Vgl. iIMAGE iN MOTION GmbH (2015): *Daniel Chretien*. <https://www.etalenta.eu/members/profile/daniel-chretien> [gesehen am 04.12.2015].



(Abb. 1: Max Woelky)



(Abb.2: Daniel Chrétien)

Hueber hat kleinere Rollen in Kinofilmen seit *Bergungsarbeiten auf Lethe* gespielt, unter anderem in Tom Tykwers *The International* und *3*. Seit 1999 ist sie in diversen Theaterproduktionen tätig. Außerdem moderiert sie bei *Sky* und *Premiere* von 2008 bis 2011 ein Kinomagazin.¹⁰ Die Chefs des UN-Planungsstabes Generalmajor Ton Kolsteren und Oberst Harm de Jonge werden beide von Nina van Bergen dargestellt. Van Bergen ist Aktivistin und Performerin beim ZPS¹¹, betreute den *Youtube-Channel* und wirkte bei verschiedenen Aktionen mit. Wer sich hinter dem vermeintlichen Pseudonym verbirgt, konnte ich leider nicht in Erfahrung bringen.



(Abb. 3: Marita Nienstedt)



(Abb. 4: Nina van Hagen)

¹⁰ Vgl. Nienstedt, Jussi (2012): *Marita Nienstedt*. <http://www.marita-nienstedt.com/> [gesehen am 04.12.2015].

¹¹ Vgl. Zentrum für politische Schönheit (o. J.) : *Kontakt*. <http://www.politicalbeauty.de/Kontakt.html> [gesehen 04.12.2015].

Es fällt auf, dass zwei der vier Darsteller hauptsächlich bei Film und Fernsehen erfolgreich sind, besonders relevant für die Besetzung schien also auch ein gekonntes Spiel für die Kamera zu sein. Denn die *Bergungsarbeiten auf Lethe* integrieren nicht nur das Abfilmen als ästhetische Mittel, sondern die Aufnahme selbst war auch mit anvisiert. Das ZPS hatte wahrscheinlich schon eine Verlängerung der Verwertungskette durch die Aufnahme im Sinn, wie sie sich dann im später analysierten Filmbeispiel *Himmel über Srebrenica* (→3.) verwirklichte.

1.2.3. Zielsetzung und politische Agenda: Postdemokratie redemokratisieren!

Die *Bergungsarbeiten von Lethe* befragt die Grenzen zwischen Kunst und Aktivismus. Sie schafft einen Begegnungsraum und könnte auch als eine bildungspolitische Guerillaaktion bezeichnet werden. Mahnung und Gedenken werden medienwirksam inszeniert.

„Die Bomben wurden in einer für die Berliner Polizei als ‚Mahnwache‘ deklarierten ‚Versammlung‘ 76 Stunden lang vor dem Brandenburger Tor präsentiert. Die ‚Kundgebung‘ der Versammlung bestand kurzerhand aus einer Theateraufführung für die Öffentlichkeit: Das ZPS inszenierte die Sitzung des UN-Krisenstabes, der zwanzig Stunden vor dem Fall der Schutzzone tagte.“¹²

Die Anführungszeichen im vorigen Zitat markieren den Grenzstatus zwischen zwei getrennt gedachten gesellschaftlichen Bereichen. Die Kritik an der Ästhetisierung der Politik, die man gemeinhin mit Populismus und den großen gescheiterten Ideologien des 20. Jahrhundert verbindet, ist laut Julianne Rebentisch eine Säule der Ideologie der Post-Demokratie und des Totalitarismus. Rebentisch argumentiert in ihrem Buch *Die Kunst der Freiheit* dafür, dass die demokratische Kultur der Ästhetisierung bedarf, damit kritische Reflexion über Ungleichheiten, Machtgefälle und die sozialen Konsequenzen möglich bleibt/wird. Eine postdemokratische Ideologie versteht Freiheit als eine allgemein verwirklichte Grundbedingung der bestehenden Gesellschaft. Unabhängig von den sozialen Rahmenbedingungen sei es jedem Mitglied der Gesellschaft möglich sich frei zu verwirklichen.¹³

„Postdemokratie‘ ist nach der Bestimmung von Jacques Rancière der Name für eine ideologische Formation, in der sich die Macht im Rekurs auf wirtschaftliche Notwendigkeit legitimiert und damit als Macht verleugnet.

¹² Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Lethe. Lethe 2*.
http://www.politicalbeauty.de/lethe_files/mappe1.pdf [gesehen am 06.12.2015].

¹³ Vgl. Rebentisch, Julianne (2013): *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Suhrkamp: Berlin. S. 371f..

So besteht der deutlichste Ausdruck der Postdemokratie in der tendenziellen Gleichsetzung demokratischer Politik mit einer über wirtschaftliche Notwendigkeit legitimierten Verwaltungspraxis.“¹⁴

Das ZPS und die Idee der politischen Schönheit können als Antwort auf diese Ohnmacht des Politischen beziehungsweise der Politiker verstanden werden. Sie setzen Utopien und das Ausüben von Macht in einen Zusammenhang. Akte, die einzelne Größen der Gesellschaft vollführen können, sind prägend.

Das ZPS stellt immer wieder heraus, dass bestimmte Personen kraft ihres Amtes dazu befähigt sind Einfluss auf den Lauf der Geschichte zu nehmen: Menschenleben zu retten und Genozid zu verhindern. Die Tatsache, dass bestimmte Menschen in bestimmten Positionen zu einem bestimmten Zeitpunkt ungleich mehr die Welt beeinflussen können, ist die Grundlage der Beschämung der UN-Verantwortlichen.

„Diese Grenzen zu politisieren, Ungleichheiten zu thematisieren heißt aber zugleich, die falsche Gleichheit einer als sozial voraussetzungslos gedachten Freiheit selbst als politische Setzung zu erkennen und damit den Abstand zwischen Macht und Gesellschaft und dem mit ihm gegebenen politischen Spielraum wiederzugewinnen. [...] Eine Demokratie, die sich gegen die ästhetisierende Transformation ihres ethisch-politischen Selbstverständnisses immunisiert hätte, wäre keine mehr.“¹⁵

Das ZPS bemängelt das ethisch-politische Selbstverständnis der Politiker, deren Entscheidungen und Handlungen sich nicht mit der humanistischen, liberal-demokratischen Ideologie vereinen lassen. Das ZPS kritisiert die unaufmerksame und desinteressierte Zivilgesellschaft, die ihren bürgerlichen Pflichten nicht nachkommt. Die ästhetisierende Transformation bestehe in der Wiederentdeckung des utopischen Potenzials unserer Demokratie und ihrer Werte, die unter Realpolitik und Hedonismus verschüttet sind. Dazu inszeniert das ZPS zweierlei Größen, die dialektisch aufeinander bezogen werden: Selbstbild/Selbstrepräsentation und Wirklichkeiten. Unweigerlich zerbricht das Antlitz der ‚europäischen‘ Identität an der Barbarei ihrer Selbstbezogenheit. Politische Zielsetzungen dieses künstlerischen Beitrags *Bergungsarbeiten von Lethe* und der gesamten Gedenkveranstaltung sind das Sich-Solidarisieren mit den Opfern, die Aufarbeitung der Mitschuld und das Beschämen der internationalen Gemeinschaft.

¹⁴ Rebentisch 2013. S. 370.

¹⁵ Ebd. S. 374.

Die Rezipienten sollen dabei auch für die Gegenwart sensibilisiert werden. Genauer zu dem vielschichtigen Thema der Beschämung und der Rezeption wird anhand der Medienkunstaktion *Säulen der Schande* im weiteren Verlauf der Arbeit erörtert. (→ 3., vor allem 3.5)

1.2.4. Aufführungstext: Dokumente inszenieren und UN-Hinterzimmer im Licht der Öffentlichkeit

„Die Materialien der Verantwortlichen, die uns Aufschluß geben können über Tätigkeiten, von denen wir nur die Ergebnisse sehen, werden uns unzugänglich gemacht. Das dokumentarische Theater [...] sieht sich zunächst dem künstlichen Dunkel gegenüber, unter dem die Machthabenden ihre Manipulationen verheimlichen.“¹⁶

Der Aufführungstext von *Bergungsarbeiten auf Lethe* basiert auf dem Gespräch des UN-Krisenstabs am Vorabend des Genozids in Srebrenica. Da die Gesprächsprotokolle unter Verschluss gehalten werden, greift man auf die akribische Arbeit des Journalisten David Rohde zurück, der in seinem Buch *Endgame. The Betrayal and Fall of Srebrenica: Europe's worst Massacre since World War II*¹⁷ die Hintergründe und Ereignisse rund um den Völkermord in Srebrenica beleuchtet.

Dabei vollzieht er auch die Kommunikationsprozesse der UN genau nach. Er rekonstruiert den Ablauf und Inhalt der Krisensitzung durch Interviews mit 5 von 8 Teilnehmern. Rohdes Rekonstruktion dient als eine der Quellen für den Aufführungstext.¹⁸

Das Ausgangsmaterial ist eine qualitativ hochwertige historische Quelle, die sowohl den Standards der Geschichtswissenschaft als auch denen eines hochwertigen Journalismus entspricht. Beispielsweise schreibt Thomas A. Karel in einer Rezension des Buches: „His investigation is carefully documented by over 300 footnotes. This is an important and revealing book für most public and academic libraries.“¹⁹

¹⁶Weiss 2009. S. 558.

¹⁷ Rohde, David (1998): *Endgame. The Betrayal and Fall of Srebrenica: Europe's worst massacre since World War II*. Westview Press: Boulder.

¹⁸ Vgl. ebd. S. 118 ff. und 123. ff./Anm.: In Peter Weiss' Stück *Viet Nam Diskurs* findet sich eine Szene mit einem ganz ähnlichen Ansatz, in der eine Geheimsitzung im Weißen Haus (Stadium IX) dargestellt wird. Vgl. Weiss, Peter (1968): *Dramen 2*. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S. 438 ff.

¹⁹ Karel, Thomas A. (1997): *Endgame: The Betrayal and Fall of Srebrenica, Europe's Worst Massacre since World War II*. In: *Library Journal*. Jahrgang 122 Heft 8. o. A. New York. S.126.

Des Weiteren werden Informationen aus dem Bericht des niederländischen Instituts für Kriegsdokumentation (Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie) *Srebrenica. A 'safe' Area – Reconstruction, Background, Consequences and Analyses of the Fall of a Safe Area*²⁰ entnommen.

Der Status des Ausgangsmaterials legt eine Kategorisierung des Aufführungstexts als Dokumentartheatertext nahe. Brian Barton bestimmt die Ontologie des Genres wie folgt:

„Wie andere Formen der Dokumentarliteratur hat das Dokumentarstück seinen Ursprung in der Vorstellung, daß die Fiktion nicht mehr in der Lage sei, gewisse Aspekte der Wirklichkeit ausreichend darzustellen. Die dokumentarischen Wellen im deutschsprachigen Theater – 1924 bis 1929 und 1963 bis 1970 – entstehen zu Zeiten, in denen bestimmte soziale und politische Fragen der Zeit als zu dringend, zu komplex oder zu überwältigend empfunden werden, um mit fiktiven Handlungen und Figuren behandelt zu werden. Künstlerische Wahrheit muß dann durch den konkreten dokumentarischen Beleg beglaubigt werden. Besonders im Drama, das eine ‚öffentliche‘ Kunstform ist, wird das dokumentarische Element dazu benutzt, die bestehende Trennung zwischen Kunst und Wirklichkeit aufzuheben und die gesellschaftliche bzw. politische Funktion des Theaters stärker hervorzuheben.“²¹

Die Inszenierung der – und nicht einer – Sitzung des UN-Krisenstabs am Vorabend des Genozids steht nicht für sich als ein in sich abgeschlossenes historisches Ereignis, sondern soll im Gegenteil Empörung und Engagement wecken.

Die Verantwortlichen sollen zur Rechenschaft gezogen und die Institution reformiert werden. Kunst repräsentiert eine verborgene Wirklichkeit der Hinterzimmer und führt die bürokratischen Mörder ins Licht der Öffentlichkeit. Außerdem wird der etablierte Täterdiskurs (bosnisch-serbische Nationalisten) um einen Komplizen-Diskurs (internationale Staatengemeinschaft) ergänzt. Für diese gesellschaftliche und politische Funktion wird das faktische Quellematerial ausgewählt, ausgewertet und instrumentalisiert.

„Dokumentarisches Theater konstruiert Reflexionen historischer Vorgänge in der theatralen Vermittlung durch das sprachliche Dokument. Der Verweischarakter, die zitierende Grundstruktur sind dem dokumentarischen Theater eingeschrieben.

²⁰ Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie (2002): *Srebrenica Reconstruction, background, consequences and analyses of the fall of a 'safe' area* http://publications.niod.knaw.nl/publications/srebrenicareportniod_en.pdf [gesehen am 09.12.2015].

²¹ Barton 1987. S. 2.

Das sprachliche Zitat will Gültigkeit und Überzeugungskraft der geschichtlichen Fakten belegen, bezieht damit aber Distanz zum ästhetischen Verfahren. Sprache verarbeitet Wirklichkeiten, verweist auf die Produktion von Zusammenhängen durch Auswahl, Schnitt und Montage.

Nicht Fragen zur Qualität, zur Glaubwürdigkeit des dokumentarischen Materials werden diskutiert, sondern Fragen zur Wirkungsabsicht. [...] Zahlreiche Dokumentarstücke handeln einen Konflikt an weitreichenden Entscheidungen ab. Dieser wird in Form eines Gerichtsprozesses mithilfe von Protokollen und Akten, Fragen und Antworten diskutiert, nicht aufgearbeitete Geschehnisse werden erläutert, gegenwärtige Erkenntnisse vermittelt, und die Isoliertheit historischer Zuordnung aufgebrochen.“²²

Im Allgemeinen besteht die hervorragende Qualität des Genres laut Barton darin, dass die essentiellsten gesellschaftlichen und politischen Fragen gestellt werden und ein Autor Stellung zu diesen bezieht, einen bestimmten Sinn aus den Quellen destilliert. Stellung bezieht der Autor nicht nur durch die Auswahl der Quellen und ihr Arrangement, sondern auch durch das Schaffen einer speziellen Rezeptionssituation und die weitere Ästhetisierung des Materials durch Bearbeitung und Vereinfachung der rohen Quellen.²³

Die große essentielle Frage, die die Dokumentartheateraktion *Bergungsarbeiten auf Lethe* stellt, lautet mit den Worten des Regisseurs Philipp Ruch:

„Sind wir bereit, zur Verhinderung eines Genozids Kriege zu führen? Das Schweigen von Intelligenz, Presse und Politikern führt dazu, dass diese Frage im Ernstfall en passant abgewickelt und aus Versehen entschieden wird. Wir wollen der deutschen Bevölkerung mit unseren Aktionen diese Frage stellen. Deshalb stationieren wir Bomben im Herzen Berlins. Hier sind die Mittel, die das Leben von 40.000 Menschen verändert hätten. Denken Sie bitte ernsthaft nach, ob sie bereit sind, Soldaten einer feindlichen Armee dafür in den Tod zu schicken.“²⁴

Die hier aufgestellte These, dass eine internationale Intervention diesen spezifischen Genozid hätte verhindern können, und mehr noch, dass allgemein Bomben Genozid verhindern können und müssten, ist strittig. Hieran schließt sich der aus unterschiedlichen Gründen und Perspektiven formulierte Vorwurf an das Dokumentartheater an: Die Autoren und Realisatoren der Stücke seien parteilich und manipulativ.

²² Marschall 2010. S. 41 f.

²³ Vgl. Barton 1987. S. 2 f.

²⁴ Zentrum für politische Schönheit (0.J.): *Lethe. Lethe 2*.

Der zuvor beschriebene pointierende Umgang mit dem Quellenmaterial macht eine rein objektive und neutrale Behandlung eines Stoffes unmöglich, allerdings bedarf es auch der Parteilichkeit des Dokumentartheaters, um überhaupt Kritik zu äußern.

Um Kritik (an einem Geschichtsbild oder gesellschaftlichen Zustand) zu üben, bedarf es einer eigenen Position, die argumentativ begründet und plausibilisiert werden muss.

Nahe Vergangenheit und Gegenwart werden aus einem kritischen Bewusstsein heraus auf die Bühne gebracht, nicht aus archivalischem Registrierungsdrang.²⁵

Eine strukturelle Bedingung für das Dokumentartheater sowie für dokumentarische Genres aller Gattungen ist eine Selbstverpflichtung der Kuntschaffenden, einen wissenschaftlichen Standard zu wahren und so ein Authentizitätsversprechen zu geben. Dazu ist die im Beispiel verwendete und von Barton als wichtigstes ästhetisches Verfahren des Dokumentartheaters identifizierte Montage befähigt: „Nur durch die Montagetechnik können einzelne faktische Elemente ihre Authentizität bewahren und gleichzeitig über den Stoff hinaus auf größere Themen verweisen.“²⁶

Barton stellt mit dem Verweis auf den Regisseur und prominenten Vertreter des Genres Peter Weiss die These auf, dass das Behandeln der großen Fragen hinter den historischen Fakten erst durch Ästhetisierung zum Vorschein komme.

Die sprachlichen, bühnentechnischen und inszenatorischen Mittel schaffen erst den Rahmen, dass der Einzelfall durch eine interpretatorische Instanz zu einem Zeichen der Zeit wird, das überzeitliche und aktuelle Fragen aufwirft.²⁷

Bergungsarbeiten auf Lethe vereinfacht oder, positiver konnotiert ausgedrückt, konzentriert die reale Ausgangssituation: Statt acht Gesprächspartner werden nur vier Personen eingesetzt, die die beiden im Krisenstab vertretenen Lager repräsentieren. Zwar wechseln drei der vier Schauspieler im Laufe der Performance die Rollen, allerdings ist dies kaum markiert und ist zum Nachvollziehen der Handlung nicht notwendig. Der komplexe bürokratische Mechanismus kommt dennoch zum Vorschein und die moralische Botschaft kann durch diese Vereinfachung klarer übermittelt werden.

²⁵ Forsyth, Alison/Megson, Chris (2009): *Introduction*. In: *Get real. Documentary theatre past and present*. Herausgegeben von denselben. Palgrave Macmillan: New York. S. 1 ff..

²⁶ Barton 1987. S. 2f..

²⁷ Vgl. ebd. S. 5 f..

Das Anliegen der Arbeit Rohdes ist die Aufarbeitung der Mitschuld der UN und bestimmter Personen, die zwar juristisch schwer zur Rechenschaft zu ziehen sind, deren moralische Mitschuld sich aber ins kollektive Gedächtnis einbrennen soll.

Als Rohde sein Buch veröffentlicht, ist es ein investigativer Beitrag zur Aufarbeitungen der Vorkommnisse im Bosnienkrieg am Beispiel Srebrenicas.

Damals wurden die Niederlande, die das Mandat während des Genozids in Srebrenica ausübten, noch nicht zur Rechenschaft gezogen. Dies hat sich bis 2009 geändert, allerdings wird in der Rekonstruktion der Sitzung des Krisenstabs vorgeschlagen, dass eine besondere bürokratische und moralische Schuld den französischen General Janvier und somit Frankreich treffe. In *Bergungsarbeiten auf Lethe* wird dies zum Zentrum der Moralisierung. Bernard Janvier, Thierry Moné und John Almstrom, der den höchsten UN-Offiziellen, den Sonderbeauftragten Yasushi Akashi, vertritt, werden zu Übeltätern stilisiert, mehr noch, sie werden als aktive Komplizen inszeniert, da sie die Kräfte, die zu handeln wünschen, aktiv daran hindern, und das mit Zynismus. (→ 3.2.2.)

Der jeweilige historische Kontext beeinflusst allgemein im politischen Theater und im Fallbeispiel die Setzung des Schwerpunkts je nach aktueller gesellschaftlicher Situation, Interesse des Autors und Zielpublikum.²⁸

Eine Besonderheit des Dokumentartheaters ist, dass die Figuren auf realen Persönlichkeiten und den ihnen zugeordneten Institutionen basieren, über die ein gesellschaftliches Bild bereits vorhanden sein kann. Dieses Bild ist nicht nur kulturell und über Bildung vermittelt, sondern in vielen Fällen massenmedial konstruiert. Die Geschichtsbilder und Images von Persönlichkeiten sind Ausgangspunkt für Dekonstruktionen und kritische Neubewertungen.²⁹

Zusätzlich zu der Inszenierung der historisch belegten Krisensitzung werden einleitend in Form einer Ansprache Informationen zur damaligen Lage in Srebrenica gegeben: Bei den Aufführungen am Brandenburger Tor übernimmt dies Philipp Ruch, und bei der Veranstaltung am Jahrestag auf der Wiese vor dem Reichstag Prof. Dr. Hajo Funke (FU Berlin). Je nach Aufführung tritt Regisseur Philipp Ruch als Veranstalter und Regisseur auf, der an unterschiedlichen Stellen Erklärungen und Hintergrundinformationen über die Vorkommnisse und Zustände gibt. (1.2.6.)

²⁸ Vgl. Barton 1987. S. 7.

²⁹ Vgl. Marschall 2010. S. 43ff..

Ruch betont an einer Stelle, an der sich die Frage nach den Möglichkeiten und der Aufgabe des politischen Theaters und insbesondere des Genres des Dokumentartheaters verdeutlichen lässt, auch seine persönliche Empörung. Geht es diesem Genre nur um politische Agitation oder Propaganda? Wird hier Theater also nur zum Vehikel politischer Meinungsmache?

Sicher ist dies ein Aspekt, wenn ein alternativer Diskurs plausibilisiert werden soll. Allerdings wäre ein Anspruch auf eine Wahrheitsfindung und pure Objektivität als Anforderung an eine Gattung, an ein Genre und an einen Künstler vermessen, insbesondere da selbst die Wissenschaft den gleichen Ansprüchen nicht standzuhalten vermag. Barton formuliert allerdings den notwendigen Anspruch an das Genre des dokumentarischen Theaters.

„Was wir von dem Dokumentaristen erwarten dürfen, ist keine vorgetäuschte ‚Objektivität‘, sondern eine klare und offene Darlegung seiner Absichten, seiner Arbeitsmethode und der Funktion, die in seinem Werk das dokumentarische Material erfüllen soll. Ob ein Stück [...] offene Agitation treibt oder [...] unlösbare Fragen zum Nachdenken läßt: stets sollte seine Tendenz als Produkt subjektiver Entscheidungen betrachtet werden. Im Dokumentartheater, wie in den Natur- oder Sozialwissenschaften, ist die Beobachtung selektiv und setzt eine bestimmte Auffassung des Aufgabenbereiches voraus.“³⁰

Daran anknüpfend will ich festhalten, dass das ZPS eine mögliche Änderung des Geschichtsverlaufs schlüssig argumentiert, indem der Unwille zur Intervention eines entscheidenden Vertreters ins Zentrum der Kritik gerückt wird. Die Unbegreiflichkeit, dass ein Genozid in einer UN-Schutzzone vonstatten gehen kann, wird durch die Beschuldigung General Janviers schlüssig. Die Inszenierung entsteht in Kooperation mit dem Verein *Gesellschaft für bedrohte Völker*, deren sachkundige Expertise den Arbeitsprozess sicherlich beeinflusste. Somit erfüllt das Stück *Bergungsarbeiten auf Lethe* die Forderung des gedanklichen Vaters des dokumentarischen Theaters Peter Weiss:

„Das dokumentarische Theater ist nur möglich, wenn es als feste, politisch und soziologisch geschulte Arbeitsgruppe besteht und, unterstützt von einem reichhaltigen Archiv, zur wissenschaftlichen Untersuchung fähig ist. Eine dokumentarische Dramatik, die vor einer Definition zögert, die nur einen Zustand zeigt, ohne die Gründe seines Entstehens und die Notwendigkeit und Möglichkeit zu dessen Behebung deutlich zu machen [...], entwertet sich selbst. Deshalb wendet sich das dokumentarische Theater gegen die Dramatik, die ihre eigene Verzweiflung und Wut zum Hauptthema hat und festhält an der Konzeption einer ausgeweglosen und absurden Welt.“

³⁰ Barton 1987. S. 10.

Das dokumentarische Theater tritt ein für die Alternative, daß die Wirklichkeit, so undurchschaubar sie sich auch macht, in jeder Einzelheit erklärt werden kann.³¹

Die von Peter Weiss mitgestaltete und mitgedachte Medienkritik wird im Stück *Bergungsarbeiten auf Lethe* nicht thematisiert, allerdings wird sie zentral im Film *Himmel über Srebrenica* (→ 3.).

Der Schluss des Stücks ist genau getimt und abgestimmt. Die Befehlskette vom 11. Juli 1995 wird wiedergegeben. Die massiven Verspätungen und die bürokratischen Spitzfindigkeiten, die eine schnelle Reaktion unmöglich machten, werden am Beispiel der Anforderungen von Luftunterstützung deutlich.

„UM 8.00 UHR FORDERTEN DIE NIEDERLÄNDER LUFTANGRIFFE AN.

UM 9.00 UHR TEILTE MAN IHNEN MIT, SIE HÄTTEN EINEN FALSCHEN ANTRAG - FÜR LUFTANGRIFFE - EINGEREICHT. NICHT FÜR LUFTNAHUNTERSTÜTZUNG.

2 WEITERE MALE KORRIGIEREN DIE HOLLÄNDER IHREN ANTRAG. DIESMAL, WEIL ER KEINE VOLLSTÄNDIGE ZIELLISTE ENTHALTE.

UM 10.45 UHR TRIFFT DIE KORREKTE ANFORDERUNG EIN.

DOCH UM 10.00 UHR GING DEN NATO-FLUGZEUGEN ÜBER DER ADRIA DER SPRIT AUS. SIE FLIEGEN AUF IHRE STÜTZPUNKTE ZURÜCK.

12.00 UHR. DER HIMMEL ÜBER SREBRENICA BLEIBT LEER.

12.05 UHR UNTERZEICHNETE GENERAL JANVIER DEN EINSATZBEFEHL DER NATO-LUFTSTREITKRÄFTE. ES WAR DIE SECHSTE ANFORDERUNG NACH LUFTUNTERSTÜTZUNG IN SECHS TAGEN.

DA DIE FLUGZEUGE ERST STARTEN MÜSSEN, ERREICHEN SIE SREBRENICA UM 14.30 UHR.

UM 14.40 UHR WIRD DIE ERSTE BOMBE AUF EINEN SERBISCHEN PANZER ABGEWORFEN. DIE DETONATION IST 8 KILOMETER WEIT IN DIE SCHUTZZONE ZU HÖREN.

IN SUMME GREIFT DIE FLUGSTAFFEL AN: 2 SERBISCHE PANZER.

UM 15.00 UHR WIRD EINE FLUGABWEHRRAKETE AUF SIE ABGESCHOSSEN. DIE NATO-FLUGZEUGE DREHEN SOFORT AB.

UM 15.30 UHR ZIEHT SICH DIE UN AUS SREBRENICA ZURÜCK.

³¹ Weiss 2009. S. 560 f..

UM 16.00 UHR NÄHERT SICH EINE MAUER VON 30'000 ZIVILISTEN, „MENSCHEN, SOWEIT DAS AUG REICHT“, DEM STÜTZPUNKT DER VEREINTEN NATIONEN IN POTOČARI.

UM 16.15 UHR FÄLLT DIE ERSTE UN-SCHUTZZONE DER WELT.³²

Die unter Beschuss stehenden niederländischen Blauhelme fordern Luftunterstützung an. Ihr Antrag wird abgelehnt, da der korrekte Terminus Luftnahunterstützung ist. Nach der Korrektur der Anforderung müssen die NATO-Luftstreitkräfte zum Tanken zurück in ihre Flugzeugträger. Trotz der Detonation zweier NATO-Bomben fällt mit Srebrenica die erste UN-Sicherheitszone der Welt.

Die Zivilisten aus Srebrenica, die sich in den letzten Tagen aus Furcht vor Übergriffen durch die bosnisch-serbische Armee aus der Region in die Stadt Srebrenica flüchteten, ziehen in einem großen Zug Richtung Potočari, dem circa sechs Kilometer entfernten UN-Stützpunkt in einer alten Batteriefabrik. Der zeitliche Ablauf und der faktische Stil suggerieren Objektivität in der Repräsentation der Geschehnisse. Die Faktizität des Textes wird durch kleine sprachliche Elemente relativiert, wie etwa durch die Metapher einer Mauer für eine Menschenmenge. Brigitte Marschalls Interpretation von Peter Weiss' Stück *Viet Nam Diskurs* kann man auf den Stil von *Bergungsarbeiten auf Lethe* übertragen.

„Der Berichtstil ist mit Zitaten und Stellungnahmen verwoben, die Sprache asketisch, einfach und drastisch. Wiederholungen und Verweise in gleicher Satzbauf orm und Aussage werden als rhetorische Mittel eingesetzt, um Tendenzen und ideologische Überzeugungen einzuhämmern.“³³

Der Satz — „12.00 UHR. DER HIMMEL ÜBER SREBRENICA BLEIBT LEER.“ — emotionalisiert und dramatisiert die Abläufe. Das Zuspätkommen wird so vorbereitet und Ruchs Plädoyer für eine Interventionspolitik des Westens so argumentativ gestützt. Das Stück endet damit, dass der Darsteller, der den französischen General Janvier verkörpert, die Tage langsam aufzählt, am 13., 14., 15., 16. und 17. Juli 1995, und Max Woelky, aus seiner Rolle getreten, den Satz beendet: – *werden mindestens 8000 bosnische Muslime getötet*. Dann folgt eine lange Pause zum stillen Gedenken an die Opfer.

³² Zentrum für politische Schönheit (2009): *Bergungsarbeiten auf Lethe*. Auszüge aus dem unveröffentlichten Aufführungstext. Siehe Anhang S. 170f..

³³ Vgl. Marschall 2010. S. 214.

Die Revision eines historischen Ereignisses kann der Mythologisierung einer Persönlichkeit wie beispielsweise Ratko Mladićs entgegenwirken oder ein vereinfachtes oder einseitiges Geschichtsbild destabilisieren.

Allerdings arbeitet *Bergungsarbeiten auf Lethe*, so wie viele andere Beispiele des Dokumentartheaters auch, mit einer Schwarz-Weiß-Zeichnung oder zumindest mit einer Protagonist-Antagonist-Dualität, die eine klare Moralisierung ermöglicht. Konflikte werden aus ideologischen und inszenatorischen Gründen an bestimmte historische Personen gebunden. Das Moralisieren und Agitieren des dokumentarischen Theaters hat nur Gültigkeit, wenn das Individuum so gedacht wird, dass es eine historische Wirkungsmacht innehat und verantwortlich ist.³⁴

Janviers Handlungen werden nicht nur verurteilt, sondern sein schlechter Charakter wird ihnen zu Grunde gelegt. In jeden Fall muss das bestehende Bild der Personen mitbedacht werden, an das angeknüpft wird, um eine überzeugende Revision vorzulegen, die zu einer Neubewertung der öffentlichen Personen führen könnten. Dabei müssen ethische und juristische Rahmenbedingungen unbedingt beachtet werden.³⁵

Den Vorwürfen der Verunglimpfung und des Polarisierens ist das ZPS immer wieder ausgesetzt gewesen. Eine mögliche Argumentation für die Berechtigung des Moralisierens und des Verurteilens, mitunter durch Mittel der Parteilichkeit und Vereinfachung, bietet Peter Weiss in seinem programmatischen Text.

„Das dokumentarische Theater ist parteilich. Viele seiner Themen können zu nichts anderem als zu einer Verurteilung geführt werden. Für ein solches Theater ist Objektivität unter Umständen ein Begriff, der einer Machtgruppe zur Entschuldigung ihrer Taten dient.

Der Ruf nach Mäßigkeit und Verständnis wird als ein Ruf derer gezeigt, die ihre Vorteile nicht verlieren möchten. [...] Bei der Schilderung von Raubzug und Völkermord ist eine Schwarz/Weiß-Zeichnung berechtigt, ohne jegliche versöhnliche Züge auf seiten der Gewalttäter, mit jeder nur möglichen Solidarität für die Seite der Ausgeplünderten.“³⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das ZPS an die Tradition des Dokumentartheaters im Sinne der Programmatik Peter Weiss' anknüpft und dieselbe Forderung an das Publikum stellt. Werdet aktiv und zeigt euch verantwortlich!

³⁴ Vgl. Marschall 2010. S. 42 f.

³⁵ Vgl. Barton 1987. S. 16 f.

³⁶ Weiss, Peter (1974): *Notizen über das dokumentarische Theater*. In: *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*. Herausgegeben von Helmut Kreuzer. Max Niemeyer Verlag: Tübingen. S. 62.

Der Theatermacher konfrontiert das Publikum mit einer unliebsamen Vergangenheit und wird selbst zu einer ermahnenen Instanz. Dabei sind immer noch die gleichen Aufgaben zentral; die Aufarbeitung der nationalen Geschichte und die Problematisierung des Kolonialismus und des Wirtschaftsimperialisismus. Das Publikum wird ermahnt zukünftig als mündiger Staatsbürger zu handeln.³⁷

Ganz im Sinn von Peter Weiss' einleitender Anmerkung zu seinem Stück *Die Ermittlung* geht es in *Bergungsarbeiten auf Lethe* um ein Konzentrat, eine bestimmte Auswahl historischer Fakten zum Anklagen einer Vätergeneration, die sich schuldig gemacht hat.³⁸ Das historische Konzentrat soll die Jugend ermächtigen aktiv die politische Entscheidungsfindung zu beeinflussen und sich zu empören.

Die Besonderheit der Argumentation des ZPS ist die Konstruktion einer direkten historischen Verantwortung der deutschen Nation als Täterland des Holocausts, welches eine Verantwortlichkeit habe zur Intervention bei aktuellen genozidal geführten Kriegen. Hinzu kommt die Konstruktion einer wohlstandsverwahrlosten jungen Elite, die sich endlich zu Partizipation und Intervention ermächtigen sollte, da sie dazu leicht imstande wäre. Die Belehrung und das kritische Bewusstsein für die eigene moralische Verwicklung werden in der ein Jahr darauf folgenden Aktion *Säulen der Schande* in direkte Handlungsanweisungen übertragen.

1.2.5: Exkurs: 25.000 Euro Belohnung — Rufmord als Methode künstlerisch-politischer Intervention

Hier ist ein kurzer Exkurs zu einer fragwürdigen und kontrovers diskutierten Medienaktion des ZPS sinnvoll. Die Aktion *25.000 Euro Belohnung* wirft die Frage auf, wie weit man gehen darf, um den Status quo einer Gesellschaft anzugreifen und ihre Paradoxa aufzuzeigen.

„Ziel: Das größte Waffengeschäft in der jüngeren deutschen Geschichte verhindern. Der Weg: wir loben 25.000 Euro Belohnung aus, um einen der Eigentümer des Panzerkonzerns Krauss-Maffei Wegmann (KMW) ins Gefängnis zu bringen. Großplakate in ganz Deutschland versprechen Geld für Hinweise auf Delikte wie Steuerhinterziehung, Geldwäsche oder Kapitalanlagebetrug. Beabsichtigter Nebeneffekt: die verschwiegenen Waffenhändler werden über Nacht aus ihrem Schattendasein geholt und gelangen unfreiwillig zu bundesweiter Bekanntheit.

³⁷ Vgl. Marschall 2010. S. 222.

³⁸ Vgl. Weiss, Peter (1968): *Dramen 2*. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S. 9.

Die etablierten Medien können mit Hilfe der Aktion die zentralen Profiteure des Milliarden Deals mit Saudi-Arabien benennen. Es geht um den Export von 270 Leopard II-Panzern.

In drei Monaten erscheinen über 2.500 Artikel, die unsere ‚soziale Würgeplastik‘ entfalten. Selbst engste Vertraute, Arbeitgeber und Weggefährten wenden sich von den Besitzern ab. Und der Waffendeal mit Saudi-Arabien – immerhin der siebtschlimmsten Diktatur der Erde – scheitert.“³⁹

In diesem Zitat wird der Begriff der „sozialen Würgeplastik“ eingeführt. Angelehnt ist dieser Begriff an Joseph Beuys’ soziale Plastik. Beuys, einer der ersten deutschen Aktionskünstler, entwickelt in dem Text *Ich durchsuche Feldcharakter* und seinem Vortrag *Eintritt in ein Lebewesen* eine Theorie der neueingeführten Kunstgattung. Die erste notwendige Prämisse, die Beuys formuliert, ist die umfassende Erweiterung des Kunstbegriffs. Die Gesellschaft ist das Material der sozialen Plastik und jeder Mensch ist zumindest potenziell ein Künstler. Beuys sieht Kreativität als das notwendige Vehikel, die eingefahrenen Gesellschaftsstrukturen zu revolutionieren. Beuys schwebt als utopischer Horizont eine Gesellschaftsstruktur vor: „DER FREIE DEMOKRATISCHE SOZIALISMUS“⁴⁰. Beuys setzt dabei konzeptuell auf die Enthierarchisierung der Gesellschaft. Er verlangt danach sowohl das Lehrer-Schüler- als auch das Sender-Empfänger-Modell neu zu denken. Davon ausgehend sollen ermächtigte und autonom denkende Individuen sich in einer direkten Demokratie durch Volksabstimmung einbringen können. Beuys geht es darum bestehende Grenzen und Machtverhältnisse zu destabilisieren, um Freiräume für das kreative Potenzial einer Gesellschaft zu erkämpfen. Sein Konzept der sozialen Plastik hat eine globale Ausrichtung und er spricht von einer fünften Internationalen, die sich wie folgt strukturiert:

„Jede Arbeitsintention ist ein Ansatz zu einem großen Kunstwerk. Der Unterschied zwischen sogenannter kultureller und sogenannter industrieller Arbeit entfällt. Jede Arbeit ist durch den Kunstbegriff gekennzeichnet. Der erweiterte Kunstbegriff ist gleichzeitig der Ökonomiebegriff. Oder: Der Ökonomiebegriff, die Arbeit, ist auch der Kunstbegriff, konkret DAS KAPITAL. Es bedarf nur der Rechtsregelung, um das Geld aus seinem Warencharakter zu befreien und zu einem Rechtsregulator für die Arbeit zu machen.

³⁹ Zentrum für politische Schönheit (0.J.): *25000 Euro Belohnung*.
<http://www.politicalbeauty.de/25000.html> [gesehen am 05.12.2015].

⁴⁰ Vgl. Beuys, Joseph (1984): *Ich durchsuche Feldcharakter*. In: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. 3. erweiterte und ergänzte Auflage. Herausgegeben von Volker Harlan, Rainer Rappmann & Peter Schata. Achberg Verlag: Achberg. S. 122.

Profit, Eigentum und Lohnabhängigkeit als Ideologien der kapitalistischen Systeme werden verschwinden.“⁴¹

Beuys definiert in seinem Text *Aufruf zur Alternative*, der am 23.12.1978 in der *Frankfurter Rundschau* erschien, die großen Probleme der Zeit, für die sein Konzept der freien Entfaltung der Kreativität der Individuen und der dafür nötigen Umverteilung des Kapitals einen Lösungsansatz darstelle: „die militärische Bedrohung“, „die ökologische Krise“, „die Wirtschaftskrise“ und „die Bewußtseins- und Sinnkrise“. Letztere Krise diagnostiziert Beuys Ende 1978 ganz ähnlich wie das ZPS heute:

„Insbesondere junge Menschen verfallen in wachsender Zahl dem Alkoholismus, der Drogensucht, begehen Selbstmord. Hunderttausende fallen religiös getarnten Fanatikern zum Opfer. Weltflucht hat Hochkonjunktur. Das Gegenstück dieses Identitätsverlustes der Persönlichkeiten ist die Losung ‚nach mir die Sintflut‘, die rücksichtslose Auslegung des Lustprinzips, der glatten Anpassung, um aus der ganzen Sinnlosigkeit wenigstens für sich, solange das Leben noch dauert, herauszuholen, was herauszuholen ist, ohne Rücksicht, auf wessen Rechnung dabei Wechsel ausgestellt werden. Es sind Wechsel, die unsere Umwelt, unsere Mitwelt und unsere Nachwelt zu begleichen haben. Es wird Zeit, die Systeme der ‚organisierten Verantwortungslosigkeit‘ (Bahro) abzulösen durch eine Alternative des Ausgleichs und der Solidarität.“⁴²

Ein Beispiel für Beuys' soziale Plastik ist *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*. Die Aktion ist im Rahmen der *documenta 7* 1982 gestartet worden und konnte anlässlich der *documenta 8* 1987 vollendet werden. Über mehrere Jahre hinweg pflanzte Beuys mit der Hilfe von freiwilligen Helfern also 7000 Bäume mit jeweils einem begleitenden Basaltstein an unterschiedlichen Standorten in Kassel. Beuys' soziale Plastik interveniert in den öffentlichen Raum, nutzt Kunst für ökologischen Aktivismus und schafft Öffentlichkeit für die Probleme, die sich durch Verstädterung auftun. Beuys wird zum organisierenden Beteiligten und kollektiviert den Schaffensprozess. Das Werk greift nicht nur konstruktiv in die Topografie der Stadt Kassel ein, sondern produziert auch einen Diskurs, der ökologisches Bewusstsein fördert und die Möglichkeit des Einzelnen zur Intervention in die Stadtpolitik aufzeigt.

⁴¹ Beuys, Joseph (1984): *Eintritt in ein Lebewesen*. In: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. 3., erweiterte und ergänzte Auflage. Herausgegeben von Volker Harlan, Rainer Rappmann & Peter Schata. Achberg Verlag: Achberg. S.127.

⁴² Beuys, Joseph (1978): *Aufruf zur Alternative*. In: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. 3., erweiterte und ergänzte Auflage. Herausgegeben von Volker Harlan, Rainer Rappmann & Peter Schata. Achberg Verlag: Achberg.. S.130.

In dieser kurzen Skizze von Beuys' sozialer Plastik werden einige Kontinuitäten im Selbstverständnis und bei den Aktionen des ZPS deutlich. Darunter ist am prominentesten die Gesellschaft als Material der Aktionskunst beziehungsweise der sozialen Plastik zu benennen: Die Kunst wird Vehikel der Vermittlung eines Verantwortungsbewusstseins und des Aufrufs zu mehr Bürgerbeteiligung.

Nicolas Bourriaud entwirft für eine Kunst, die direkt auf soziale Gefüge einwirken und gesellschaftliche Utopien ins Werken setzen will, den Begriff der relationalen Kunst, der sowohl auf Beuys als auch auf Aktionen des ZPS angewendet werden kann: „[...] *learning to inhabit the world in a better way, instead of trying to construct it based on a preconceived idea of historical evolution. Otherwise put, the role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real, whatever the scale chosen by the artist.*“⁴³

Die Diagnose eines krisenhaften Moments in der Gesellschaft ist für beide Ausgangspunkt für die künstlerische Intervention, die sich selbst nicht nur gesellschaftspolitisch, sondern auch politisch im Allgemeinen versteht. Die Einbindung freiwilliger Helfer ist eine weitere Parallele. Insbesondere letzteres verwirklicht auf einer Mikroebene die soziale Plastik direkt. Beide Konzepte haben einen utilitaristischen Anspruch und ein fortschrittsoptimistisches Sendungsbewusstsein.

Um den Begriff der sozialen Würgeplastik genauer zu konturieren, lassen sich einige Unterschiede benennen. Die Würgeplastik prangert an und postuliert eine Elite, die über eine Moral und Ethik verfügt, die sie in eine Richterposition erhebt. Die Gesellschaft, die politischen und sonstigen Verantwortlichen werden moralisch erpresst. Für dieses moralische Erpressen dient das Würgen als Metapher.

Beuys betont mehrfach den egalitären Status aller Individuen und die Gleichwertigkeit ihrer Kreativität bei der Suche nach neuen Ansätzen, um Gesellschaft zu organisieren. Das ZPS birgt hingegen Gedanken von großen Denkern des Humanismus. Sie seien Individuen von besonderer Wichtigkeit und implizit höherem Wert. Die Ideen und Akte dieser Individuen kontextualisiert das ZPS neu.

⁴³ Bourriaud, N. (2009): *Relational Aesthetics*. Übersetzt von Simon Pleasance & Fronza Woods. Les presses du reel: O.A..

Sie sind der Horizont, nach dem der Laie streben sollte, damit sich eine bessere Welt verwirklichen lasse. Wissen und Moral sind also elitär einer intellektuellen Elite zugeordnet. Trotz allem reformierenden Gestus liegen die Wahrheiten und Konzepte zur Errettung der Gesellschaft im Fundus der Vergangenheit verborgen.

Die Aktion *25.000 Euro Belohnung* setzt die Verantwortlichen aus Wirtschaft und Politik massiv unter Handlungsdruck und schafft eine Öffentlichkeit. Dieses moralische Anprangern und Unter-Druck-Setzen entspricht der Aggressivität im Konzept des aggressiven Humanismus und wird in diesem Fall durch die Methode der Imageverschmutzung verwirklicht.

Die Künstler versuchen binnen kurzer Zeit möglichst viele negative Schlagzeilen in den Massenmedien zu erzeugen, um beispielsweise Stellungnahmen zu provozieren oder investigativen Journalismus zu befeuern. Ein öffentliches Interesse und eine Diskussion der Problematik sollen entstehen.

Dabei bedienen sich die ImagebeschmutzerInnen auch Methoden wie der Falschmeldung. Die massenmediale Aufmerksamkeit wird für die Anliegen und moralischen Urteile der Künstler instrumentalisiert.⁴⁴

Das Herausgreifen der Privatpersonen aus einem Konzern, um dessen Handlungen zu beeinflussen, das An-den-Pranger-Stellen der Individuen verletzt die spätkapitalistische Mentalität, dass die äußeren Umstände und nicht das Individuum die Entscheidungen trafen. Das ZPS inszeniert eine medienwirksame Treibjagd, die führenden Eliten ihr Gefühl der Unantastbarkeit nehmen soll und gleichzeitig auf die Unmenschlichkeit und Schizophrenie einer Gesellschaft hinweist, die sich als liberal-demokratisch und zivilisiert versteht und gleichzeitig eine der führenden Waffenexportnationen ist. Die Methode überschreitet für viele eine ethische Grenze, jedoch offenbart sich so gleichzeitig die Stillzustimmung zu der latent permanent verletzten Grenze, den Waffenhandel als eine tragende Säule der Wirtschaft zu akzeptieren.

Die Profiteure des blutigen Geschäfts werden sichtbar gemacht, und die Gesellschaft muss dazu Stellung beziehen. Die Künstler formulieren hier ein moralisches Urteil und beziehen Stellung für die, die unter den Waffengeschäften leiden, und gegen die Lobbyisten der Waffenindustrie.

⁴⁴Blissett, Luther/Sonja Brünzels (2001): *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. 4. Auflage. Assoziation A: Berlin. 149 f..

1.2.6. Arbeitsweise des ZPS: Work-in-Progress

Die Uraufführung am 08.07.2015 ist für alle Beteiligten eine besondere Situation. Es scheinen wenige Proben im Vorfeld stattgefunden zu haben. Die Schauspieler und Ruch sprechen den Ablauf kurz durch. Leerstellen, in denen Einsätze verpasst werden, Lücken, wenn ganze Textpassagen wegfallen, und anderes Ungeplante erscheinen nicht als minutiös vorgeplante Irritationen, sondern die Inszenierung ist ein Work-in-Progress. Was für diese These des Work-in-Progress spricht, ist, dass am nächsten Tag einige Änderungen vorgenommen werden.

Beispielsweise interveniert Ruch nur an einer dramaturgisch passenderen Stelle, nach seiner Einleitung. An den Hocker, auf denen die Schauspieler stehen, werden zum besseren Verständnis Namensschilder befestigt. Ein nicht ganz funktionierendes Megaphon wird ausgetauscht. Alle diese Änderungen werden an den folgenden Tagen beibehalten.

Außerdem setzt Ruch eine Probe für den nächsten Tag an. Ab der zweiten Aufführung wirkt die komplette Inszenierung viel geschlossener und geplanter. Die Form und die genaue Dramaturgie entstanden also in Verbindung zwischen Schauspieler, Produktionsstab der Filmaufnahmen, Regisseur und, wenn man so will, ‚Probe‘-Publikum. Ruch interveniert bei jeder Aufführung bei einem besonders schockierenden Teil der UN-Krisensitzung. Rohde schreibt dazu Folgendes:

„As the discussion dragged on, a waiter in a red blazer began serving canapés pouring red wine for each participant. The UN officers and officials had missed dinner and Janvier or one of his staff had ordered refreshments. As Srebrenica’s fate hung in the balance, Janvier’s Crises Action Team sipped wine and nibbled on gourmet sandwiches.“⁴⁵

Im Skript wird dieser Moment noch als Regieanmerkung festgehalten: „ROTWEIN UND HÄPPCHEN WERDEN SERVIERT.“ Bei der Aufführung selbst interveniert Ruch. Er vermittelt die Information, dass dies stattgefunden hat, und gibt noch eine Einschätzung darüber ab, wie das Publikum wohl auf das Inszenieren einer solchen abscheulichen Absurdität reagiert hätte. Ruch glaubt, dass die Zuschauer das Servieren von Häppchen und das Ausschenken von Wein als überzogene Farce wahrgenommen hätten und den Wahrheitscharakter infrage gestellt hätten.

⁴⁵ Rohde 1998, S. 124.

Diese intervenierende Anmerkung des Regisseurs fügt sich perfekt in die dargestellte Debatte über Authentizität, Narrativierung und Geschichte. Geschichtliche Wirklichkeit kann so skurril, so unglaubwürdig sein, dass das Darstellen der echten Vorgänge die Glaubwürdigkeit der Inszenierung gefährden könnte, hingegen kann man Fiktionen so glaubwürdig authentifizieren, dass sie für Tatsachen gehalten werden. Genau aus dieser Spannung zwischen Authentizität und Wahrheit speist sich ein ganzes Filmgenre, die Mockumentary.

1.2.7. Intervention des Theatermachers: Der Einbruch des Realen

Die Intervention des Theatermachers und seine Selbstinszenierung verschieben die klassische Schauanordnung. Die Einfühlung wird gebrochen. Nun treten nicht nur Rollen auf, sondern auch eine Person, die ihre Interpretation des Bühnengeschehens performt. Das Publikum wird direkt angesprochen, allerdings nicht als Publikum, sondern ganz in Brecht'scher Tradition als Bürger und Menschen.

„[...] instead of reaching for wholly objective representation of ‘truth’, much documentary theatre has functioned to complicate notions of authenticity with a more nuanced and challenging evocation of the ‘real’. By extensions, audiences are often actively engaged in dialogue as citizens and putative participants in the public sphere. Although the documentary form has always been, and remains, a powerful tool for polemic and advocacy, the ways in which these are instantiated have evolved to include means other than a central controlling narrative voice or dominant point of view, based on a material and invariably textual notion of ‘the document’.”⁴⁶

Die Bewertung und die mit ihr verbundenen humanistischen Ideale des Regisseurs kommen in dieser Intervention zum Ausdruck. Auch seine aktivistische Motivation offenbart sich am Gestus und Duktus. Er wirkt empört und emotional ergriffen. So wird Bartons Forderung an den Dokumentaristen – „eine klare und offene Darlegung seiner Absichten, seiner Arbeitsmethode und der Funktion, die in seinem Werk das dokumentarische Material erfüllen soll“⁴⁷ – entgegengekommen. Die Grenzen zwischen Spiel und Realität verschwimmen, was eines der einschlägigen Merkmale zur Abgrenzung von Performance und klassischem Theater ist.

⁴⁶ Forsyth /Megson 2009. S. 2.

⁴⁷ Barton 1987. S. 10.

Durch das kommentierende Eingreifen des Regisseurs in die szenische Situation wird die Spielsituation beziehungsweise das Nachspielen thematisiert.

Die dramatisch geschlossene Welt des UN-Krisenstab-Gesprächs bricht durch Ruchs Intervention auf und die Rezeptionssituation verändert sich.

„Es tritt in den Vordergrund diejenige Sphäre, die die ästhetische Figuration des Spiels unausweichlich mit der außerästhetischen Wirklichkeit *teilt*: das Reale, die Praxis, die Situation des Theaters. [...] Die reine ästhetische Einstellung bricht auf, die Haltung des Betrachters zu seiner Wahrnehmungsweise selbst (der ästhetischen) wird bewußt, wird zugleich zum Problem, erhält ein Moment der Selbstreflexion. Dringt das Reale der ‚Umwelt‘ des Spiels in dieses ein — durch Adressierung des Zuschauers, Rückwendung seiner Aufmerksamkeit auf die eigene Situation, das eigene Befinden, die eigene Beziehung zum Spiel —, so wird der Zuschauer nolens volens Teil des Theatervorgangs, Zeuge. [...] Indem der, der nur zuschauen wollte, seine Wirklichkeit ins Spiel gezogen findet, kehrt, gleichsam durch die Bühnenpforte, das am Theatereingang zurückgelassene, ausgeschlossene Ethische als Bewußtsein, Störung, Bruch und Unterbrechung des Ästhetischen zurück. Der Einbruch des Realen bedeutet insofern eine Rückkehr der Praxis als Sphäre (ethischer) Verantwortlichkeit.“⁴⁸

Die Politisierung erfolgt durch ein Wiederauferstehenlassen eines Ausschnitts der Vergangenheit. Ein Ausschnitt der Realität soll besser eine Message transportieren können als eine fiktive Situation. In diesem Sinne kann man das Stück, insbesondere da es Teil einer politisch motivierten Gedenkveranstaltung ist, als ein künstlerisches Reenactment kategorisieren. Diese Kategorisierung nimmt zusätzlich zu dem Text auch noch den Ort und die komplizierte Rezeptionssituation des Gesamtkontexts mit ins theoretische Visier.

„Im Unterschied zu populärkulturellen Reenactments wie z.B.: der Nachstellung historischer Schlachten sind künstlerische Reenactments keine performativen Re-Inszenierungen weit zurückliegender, historischer Situationen und Ereignisse, sondern es werden solche (durchaus traumatischen) Ereignisse wiederholt, die als bedeutsam für die Gegenwart erachtet werden. [...]

⁴⁸ Lehmann, Hans-Thies (2006): *Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters). Überlegungen zum post-dramatischen Theater*. In: *Kunst—Fortschritt—Geschichte*. Herausgegeben von Christoph Menke und Julianne Rebentisch. Kadmos: Berlin. S. 174 f..

Insofern kann man sagen, dass künstlerische Reenactments keine affirmative Bestätigung der Vergangenheit sind, sondern vielmehr *Befragungen der Gegenwart* mittels des Rückgriffs auf historische Ereignisse, die sich dem kollektiven Gedächtnis unwiderruflich eingeschrieben haben.“⁴⁹

Hier kann man noch hinzufügen, dass auch historische Ereignisse wiederholt werden können, um sie überhaupt erst einmal in das kollektive Gedächtnis zu brennen und aus ihrer Nicht-Anerkennung eine Lehre in der Bewertung aktueller marginalisierter Ereignisse zu ziehen und Aufmerksamkeitsagenden und Deutungshierarchien kritisch mitzudenken. Das kollektive Gedächtnis basiert auf Medien, auf Vermittlungsinstanzen und den mit ihnen verbundenen Hierarchien. Solche Hierarchien können durch künstlerische Interventionen destabilisiert werden.

Ein bestehendes Geschichtsbild soll korrigiert werden, indem ein zeitgeschichtliches Ereignis wiederholt wird. In Anlehnung an Gertrud Stein formuliert Arns es folgendermaßen: „Selbst in der Wiederholung geht es nicht um die Wiederholung, sondern um ein Insistieren.“⁵⁰ Auf die Wiederholung der Darstellung des Ereignisses wird gepocht, damit die Tragweite und die Bedeutung in das Bewusstsein vordringt und so politisiert wird.

Die Intervention des Theatermachers zeigt sich als eine gelungene Strategie der Authentifizierung in Zeiten, in denen das Publikum dem Dokumentarischen nicht mehr naiv und unvoreingenommen begegnet. Indem der Nachstellungscharakter betont wird und die Glaubwürdigkeit eines unglaublichen Fakts, das Servieren von Häppchen und Wein in einer Krisensituation, befragt und so nur implizit dargestellt wird, gibt der Theatermacher das entscheidende Versprechen des Dokumentarischen erneut und reflektiert ab: eine stichhaltige, gut recherchierte und realitätstreue Repräsentation von Welt in – beziehungsweise aus der – Szene zu setzen. Er suggeriert Transparenz und gleichzeitig thematisiert er so die größte Schwierigkeit des Dokumentarischen: das nicht lösbare Dilemma zwischen glaubhafter Darstellung und unglaublichen Fakten.

⁴⁹Arns, Inke (2008): *Strategien des Reenactment*. In: *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Herausgegeben von Inke Arns und Gabriele Horn. 2. Auflage. Revolver – Archiv für aktuelle Kunst: Frankfurt am Main. S. 41 f..

⁵⁰ Ebd.. S. 62 .



Abb. 5: *Bergungsarbeiten auf Lethe, Bundestagswiese*

1.2.8. Entgrenzter szenischer Raum im öffentlichen Raum

Auf leicht erhöhten Hockern stehen die Gesprächspartner des Krisenstabs. Mit Megaphonen rufen sie sich ihre Redebeiträge durch den öffentlichen Raum zu. Sie bilden eine Raute, in deren Mitte drei Attrappen von NATO-Bomben liegen. Das Publikum sammelt sich zwischen den Schauspielern bei den Bomben.

Um das Publikum herum ist ein rot-weißes Absperrband. Ab der zweiten Aufführung werden die Menschen, die sich in die Mitte bewegen, gebeten zu schweigen.

Bis auf General Janvier, der sich für ein entscheidendes Telefonat von der/m Szene/Bühne/Spielraum entfernt, und Thierry Moné, der an einer Stelle Janvier ein Telefon bringt, stehen alle vier Schauspieler die gesamte Spielzeit auf den Hockern. Dafür gibt es praktische Gründe. Die erhöhte Position ermöglicht, gesehen und gehört zu werden. Darüber hinaus interpretiere ich diesen „Bühnen“-Aufbau als symbolisch wie folgt: Das Publikum steht für die eingeschlossenen Zivilisten der Region Srebrenica. Über ihre Köpfe hinweg versuchen sich die UN-Verantwortlichen in Zagreb auf weitere Handlungen zu verständigen. Sie sind in einer eindeutigen Machtposition. Die nicht detonierten Bomben liegen den Zivilisten und den Verantwortlichen zu Füßen. Die Bomben stehen für die These, dass die UN und die NATO eine nötige militärische Hilfe unterlassen haben.

Diese Konstellation vor das Brandenburger Tor und den Bundestag zu bringen, erscheint mir als eine Aufforderung der Künstler, dass die jetzige Bundesregierung Stellung zu den Vorkommnissen, der bürokratischen Struktur, die sie ermöglichten, und allgemein zum Verhalten der westlichen Welt und Deutschlands im Bosnienkrieg nehmen soll. Im Sinne der Wiedergutmachung soll sich die jetzige Bosnienpolitik durch ethische und nicht durch machtpolitische Grundsätze leiten lassen.

Das Brandenburger Tor liegt direkt in der Nähe der amerikanischen und französischen Botschaft. Die Ortswahl scheint eine Neubewertung der Rolle dieser beiden internationalen Kräfte vorzuschlagen. Den hohen Vertretern der Staaten wird das Fehlverhalten ihrer damaligen Vertreter direkt vor dem ‚eigenen Haus‘ präsentiert – dies provoziert eine Stellungnahme, die leider nicht publik wurde.

Der entgrenzte szenische Raum im öffentlichen Raum bietet nicht nur die cutting edge der Destabilisierung der starren Rubriken Kunst und Politik, sondern unterläuft die kommerziellen Vermarktungs- und Verwertungsmechanismen der Institution Theater.

Die Ent-Ortung des Theaters und der niederschwellige Zugang sind Mittel, dem Theater und der Thematik neue Publikumsschichten zu erschließen und Kritik an den bestehenden Institutionen und deren Formen zu äußern. Schon Peter Weiss war auf der Suche nach dem geeignetsten Aufführungsort für das dokumentarische Theater und nannte alle Orte des Gesellschaftens von der Fabrik bis zum Parlament. Dabei mussten die inszenatorischen Mittel stets der Spezifik des Ortes angepasst werden.⁵¹

⁵¹ Vgl. Weiss 1974. S. 64.



Abb. 6: *Bergungsarbeiten auf Lethe*, Brandenburger Tor

1.2.9. Kritisches Gedenken: Konstruktion einer europäischen transnationalen Solidarität

Die Aufführung von *Bergungsarbeiten auf Lethe* findet im Kontext einer Gedenkaktionen der *Gesellschaft für bedrohte Völker* des *Islamischen Kulturvereins der Bosniaken* und des ZPS statt. In der Bildmitte sehen wir den bosnischen Botschafter Tomislav Limov. Auch ein hochrangiger Politiker, Cem Özdemir, ehemaliger Bundestagsabgeordneter *der Grünen*, besuchte eine der Inszenierung, und zwar die dritte und letzte Aufführung am Brandenburger Tor am 10. Juli 2009. Ein engagiertes junges Mitglied des *Islamischen Kulturvereins der Bosniaken* schenkt ihm ein Gedenk-T-Shirt. Özdemir überlegt kurz und packt es ein.

Reden in bosnischer und deutscher Sprache werden gehalten. Die Umstände, das Ausmaß und Abläufe des Völkermords werden, basierend auf der jahrelangen internationalen Aufarbeitungsarbeit von Journalisten, Historikern, NGOs, Kriminalisten und Juristen, skizziert.

In Anschluss an das Dokumentarstück mit Performance-Elementen im öffentlichen Raum werden die Zuschauer dazu eingeladen die Zustände vor Ort auch zu schmecken. Überlebende und Verwandte haben Mahlzeiten nach dem Vorbild dessen, was in der Not gekocht wurde, vorbereitet.

Beispielsweise Kaffee aus gerösteten Linsen und Brennesselpesto. Rezepte werden verteilt. Die Vorstellungskraft könnte so angeregt werden einen Aspekt der Geschichte und der kritischen Lage sinnlich begreiflich zu machen.



Abb. 7: So schmeckt der Krieg – Rezepte und Mahlzeiten aus dem belagerten Srebrenica

Das Besondere an dem Ansatz, ein Dokumentarstück mit Performance-Elementen als Teil einer Gedenkveranstaltung aufzuführen, liegt in der Möglichkeit sehr unterschiedliche Zielgruppen anzusprechen und an einen Ort zu bringen.

„Das Kurzschließen der Gegenwart mit der Vergangenheit ermöglicht eine Erfahrung der Vergangenheit in der Gegenwart – eigentlich ein unmöglicher Blick auf Geschichte. Es handelt sich dabei um einen Versuch, Mitgefühl für die Subjekte vergangener Ereignisse zu empfinden, indem man sich selbst an ihrer Stelle imaginiert. Indem sie [gemeint sind die künstlerischen Reenactments] die sichere Distanz zwischen abstraktem Wissen und persönlicher Erfahrung, zwischen dem Damals und dem Heute, zwischen dem Anderen und dem Selbst löschen, ermöglichen sie eine persönliche Erfahrung abstrakter Geschichte.“⁵²

So können gesellschaftliche Vernetzungsprozesse initiiert werden, die Wiedergutmachung und Bewusstseinsbildung fördern.

⁵² Arns 2008. S. 60.

Die Anerkennung des Versagens des Westens und des Opferstatus sowie die Beschämung der Mitverantwortlichen sind zentrale Anliegen (siehe auch 2.3).

Gedenktage im Allgemeinen gehen auf religiöse Feiern zurück, bei denen im jährlichen Rhythmus beispielsweise an den Leidensweg eines Heiligen erinnert wird oder Opfer zur Besänftigung der Gottheiten gebracht werden. Im Rahmen der Säkularisierung griffen Machthaber die Riten auf und übertrugen sie auf national- und staatsgeschichtliche Ereignisse, zumeist auf Gründungsmythen wie den Sturm auf die Bastille am 14. Juli. 1789 als Symbol für den Erfolg der Französischen Revolution.⁵³

Jeder Verein feiert seine Jubiläen, jede Stadt und jede Partei gedenkt zu gegebenem Anlass ihrer Gründer. Mittlerweile hat sich eine ganze Gedenkindustrie entwickelt, die Jubiläen in Zehner-, Fünziger und Hunderterschritten zum Anlass für bestimmte Produktentwicklungen nimmt.⁵⁴ Bis heute haben sich aber auch Gedenktage mit mahnendem Charakter entwickelt. Beispielsweise wird jährlich der Holocaustgedenktag zur Befreiung des KZs Auschwitz am 30. Januar veranstaltet.

Die Funktionen, die solches Gedenken erfüllt, reichen von kommerziellem Interesse bis hin zu politischen Absichten.

„Die Erinnerung an bestimmte, datierbare historische Ereignisse und Personen, wie sie in Gedenktagen zum Ausdruck kommt, kann von sehr unterschiedlichen ‚Trägern‘ ausgehen.

Sie kann als kollektive Erinnerung von staatlicher Seite und herrschenden Schichten erwünscht, durch das Gesetz festgeschrieben und institutionalisiert wie ritualisiert sein.

Oder sie kann als kollektive Erinnerung von Gruppen, Schichten, Klassen, Gemeinschaften oder Vereinen auftreten, die der Bildung einer auch historisch unterfütterten gemeinsamen Identität dient.“⁵⁵

Die Gedenkveranstaltung zum 14. Jahrestag des Völkermords in Srebrenica ist in Deutschland nicht von Staats wegen her institutionalisiert, sondern die NGO *Gesellschaft für bedrohte Völker*, der *Islamische Kulturverein der Bosniaken* und das ZPS wollen eine kollektive Erinnerung schaffen, und das für eine deutsche Öffentlichkeit und eine bosnische Diaspora.

⁵³ Vgl. Bergmann, Klaus (2009): *Gedenktage, Gedenkjahre und historische Vernunft*. In: *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen* herausgegeben von Sabine Horn und Micheal Sauer. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen. S. 24 f.

⁵⁴ Vgl. ebd. S. 26 u. 30.

⁵⁵ Ebd. S. 27.

Die beiden Gruppen sollen sich solidarisieren, um die Verantwortlichen zur Rechenschaft zu ziehen und in Zukunft präventiv Genozid zu verhindern.

Das Schaffen einer gemeinsamen europäischen Identität, an die gewisse humanistische Werte gebunden sind, und eine Revision, was Europa ist, werden implizit miteingeschlossen, wobei die Deutschen eine Vorreiterrolle einnehmen sollen.

„Die Gedenk-Geschichten betonen nach dem immer gleichen Grundmuster jenen Zusammenhang von Vergangenheitsdeutung, Gegenwartsverständnis und Zukunftserwartung, der Geschichtsbewusstsein ausmacht [...]. Gedenktage und Gedenkjahre, die unterhalb der staatlichen Ebene veranstaltet werden, haben je nach Träger und Veranstalter ebenfalls politische Funktionen — zuweilen bestandskritische, auf mehr oder weniger radikale Veränderungen bedacht (z.B.: Arbeiterbewegung im Kaiserreich oder gesellschaftliche/nationale/ethnische Minderheiten), zuweilen integrationsfordernde (Gedenktage von Städten, Dörfern, Vereinen, Gemeinschaften). Auch in diesen Fällen geht es um die Nutzbarmachung von Geschichte.“⁵⁶

Die Gedenkveranstaltung ist bestandskritisch gegenüber der deutschen Positionierung im Bosnienkrieg früher und fordert nicht zuletzt als Konsequenz die Integration Bosniens in die EU heute. Außerdem verlangt sie eine breite Anerkennung der Mitschuld des Westen am Genozid. Der Opferstatus der bosnischen Diaspora in Deutschland soll auch historisch fundiert werden. Das ZPS verfolgt mit der Gedenkveranstaltung die Vermittlung eines selbstkritischen Geschichtsbilds, aber auch eine Schuldzuweisung gegen große Institutionen und Staaten. Eine Frage schließt sich laut Bergmann auch bei solchen kritischen Gedenken an, und zwar, „ob nicht auch ein kritisches Gedenken allzu leicht zum Ritual erstarrt, bei dem man sich z.B. damit brüstet, eine einzigartige Schuld auch in einzigartiger und geradezu vorbildhafter Weise zu ‚bewältigen‘.“⁵⁷ (→2.4.3)

1.2.10. Aktualisierung von Geschichte als Instrument politischer Engagements mit künstlerischen Mitteln: Benjamins Geschichtsbegriff als ästhetische Theorie

Die Vernetzung unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen kann zweierlei Wandlungsprozesse in Gang setzen. Einerseits kann sich eine transnationale Solidarität punktuell verwirklichen, andererseits kann längerfristig ein Geschichtsbild gefestigt werden, das erstens die deutsche Außenpolitik kritisch

⁵⁶ Bergmann 2009. S. 28.

⁵⁷ Ebd.. S. 30.

befragt und zweitens durch die Betonung von historischer Verantwortung als Nation das Konzept Nation befördert und zementiert, auch wenn hier eine altruistische Politik der Nation beschworen wird.

„Was wird den Historikern am Ende des 21. Jahrhunderts an uns auffallen? [...] Sie werden eine Selbstbezogenheit in den reichen Nationen dieser Erde feststellen, die ihnen steinzeitlich vorkommen wird, eine Selbstbezogenheit, die so gar nicht zum kosmopolitischen Geist und den humanistischen Idealen passt, mit denen wir uns brüsten. [...]

Vermutlich werden uns die Historiker am Ende des 21. Jahrhunderts als ‚die Primitiven‘ titulieren: ‚Sie hörten die Hilfeschreie nicht, trotz weltumspannender Kommunikationskanäle. Sie fanden, dass sie das alles nichts angehe. Sie leisteten den Geflüchteten, den Verwundeten, den Traumatisierten, keine Gastfreundschaft. Sie sahen die Narben des Krieges nicht. Sie kümmerten sich um sich selbst. ‘ [...] Unsere Zeit wäre geradezu prädestiniert, Menschen mit herausragenden moralischen Qualitäten hervorzubringen, Politikerinnen und Politiker, die ihr Handeln daran orientieren, was politisch, historisch und moralisch ‚schön‘ ist. [...] In Deutschland hätten wir die Mittel und die Sicherheit, uns ohne Gefährdung unseres Lebens für die Menschheit einzusetzen.“⁵⁸

Im Zitat wird deutlich, wie eine herausragende Rolle der Wirtschaftsmacht Deutschland stilisiert wird. Allein im programmatischen Titel des vom ideologischen Kopf des ZPS, Philipp Ruch, verfassten Buches wird diese Tendenz deutlich: *Wenn nicht wir, wer dann?* Ruchs Konzeption des privilegierten Deutschen, dessen Wertekanon ihn zu Nächstenliebe und internationaler Solidarität verpflichten sollte, bricht sich an der sozialen Wirklichkeit vieler.

Zwar sind der Bildungsstand und die Lebensqualität vergleichsweise hoch, allerdings setzt Ruchs Aufruf die privilegierte Schicht der deutschen Bevölkerung mit Otto Normalverbraucher gleich.

Die prekären Realitäten und die Unterjochung durch den Spätkapitalismus werden von Ruch schlicht nicht thematisiert. Deshalb bleibt die Gesellschaftskritik Ruchs in einer abstrakten Blase des Appellierens und Skandalisierens verhaftet. Die große Gefahr, die von solchem Populismus ausgeht, ist die Verunglimpfung bereits bestehender Strukturen, die den Werten des Denkers entsprechen, und eine Pauschalisierung, die letztlich ethnisches Denken als Kontinuität weiterdenkt und so Grenzen zwischen Hilfesuchenden und Helfern nicht auflöst, sondern in tiefere Schichten des Denkens verschiebt.

⁵⁸ Ruch, Philipp (2015): *Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest*. Ludwig: München. S. 10 f..

Geschichte wird hier nicht als Geflecht widersprüchlicher Ereignisse gedacht, sondern als eine fortschreitende säkulare Heilsgeschichte. Die Historiker der Zukunft werden als vervollständigte bessere Menschen instrumentalisiert, um eine grundsätzliche Kritik am Zeitgeist des Individualismus und Hedonismus zu formulieren.

Solche Konzeptionen einer Entwicklungsutopie hin zu einer vervollkommenen Menschheit sind tief im Humanismus verwurzelt und tragen die Gefahr der faschistischen und kolonialistischen Vereinnahmung in sich.

Dem Fortschrittsoptimismus in der Tradition des historischen Materialismus des 19. Jahrhundert will ich Benjamins Geschichtsbegriff entgegenhalten.

Benjamin verbildlicht sein Geschichtsverständnis anhand einer Beschreibung von Klees Gemälde *Angelus Novus*.

„Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen.

Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“⁵⁹

Fortschritt erscheint in diesem Bild als Aggressor und verunmöglicht die Trümmer der Vergangenheit zu etwas zusammenzufügen beziehungsweise nutzbar zu machen. Ich interpretiere dieses sprachliche Bild so, dass erst durch Kontemplation, durch das Stilllegen der Fortschrittsorientiertheit, sich die Möglichkeit ergibt, Geschichte nutzbar zu machen, die Toten auferstehen zu lassen. Hier sehe ich ein Moment der Überschneidung zwischen den ästhetischen Strategien des ZPS und Benjamins Geschichtsverständnis.

„Die Reflexion auf die Geschichte konzentriert sich auf einen entscheidenden Punkt, anstatt rastlos kausale Verkettungen in der Geschichte nachzuvollziehen. Darin liegt die Chance, der konstitutiven Nachträglichkeit der Geschichtsbetrachtung zu entgehen.

⁵⁹ Benjamin, Walter (2007): *Kairos. Schriften zur Philosophie*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ralf Konersmann. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S. 317.

Denn der Versuch eines Nachvollzugs der gesamten Vergangenheit kann nur die Kapitulation vor dieser unendlichen Aufgabe bestehen. Die Auseinandersetzung mit einem dialektischen Bild könnte dagegen ein Vergangenes für ein Jetzt erobern. In diesen Bildern liegt nämlich etwas gebunden, was das Subjekt oder das Kollektiv betrifft, dem sie sich zeigen.

Denn die Erfahrungen mit der Gegenwart motivieren das Interesse an einer ganz bestimmten Vergangenheit und provozieren dadurch das Hervortreten von dialektischen Bildern [...].

Wo das Denken die Gegensätze nicht mehr synthetisieren kann, wo – anders gesagt – kein Fortschritt im Denken mehr stattfindet, bringt die Konstellation, in die das Denken eingebunden ist, mit dem Bild eine Zäsur, also eine Unterbrechung hervor.

An diesen Vorgang knüpft Benjamin utopisch aufgeladene Vorstellungen wie die des messianischen Umschlags, der Rettung und des Erwachens.⁶⁰

Der entscheidende Punkt der Vergangenheit, den das ZPS zur Befragung der Gegenwart hervorhebt, ist der Genozid in Srebrenica. Die Dialektik besteht insbesondere im Selbstverständnis der Komplizen. Die Weltgemeinschaft hat, trotz medialer Aufmerksamkeit und obwohl die nötigen Informationen und Mittel vorhanden waren, den Völkermord nicht verhindert. Dies war einerseits durch die herausragende Boshaftigkeit Einzelner, andererseits durch die kollektive Blasiertheit und die Struktur und Arbeitsweise der Institutionen möglich. Im Selbstverständnis und Sendungsbewusstsein der westlichen Welt wird dieses Scheitern verdrängt.

Das ZPS kann mit seinen Aktionen ein Bewusstsein für die unauflösbaren Paradoxien schaffen. Ein humanistisches Ideal ist mit dem De-facto-Zustand der Weltpolitik nicht vereinbar. Die Gegensätze zwischen Bild und Wirklichkeit lassen sich nicht mehr vereinen, so entsteht ein Bruch. Ein Selbstbild soll zerfallen, damit sich der Ist-Zustand nicht mehr verdrängen lässt und so der ‚messianische Umschlag‘ in die ‚politische Schönheit‘ möglich wird.

Diese Zusammenführung soll nicht davon ablenken, wie weit der Umgang mit Geschichte des ZPS von Benjamins Geschichtsarbeit entfernt ist. In dem Umgang und der Darstellung der Täter-Opfer-Konstellation wird deutlich, wie sehr das ZPS vereinfachte. Die UN wird als eine Entität und nicht als ein Geflecht unterschiedlicher Interessengruppen und Institutionen dargestellt (siehe auch 3.2.2).

⁶⁰ Kramer, Sven (2004): *Walter Benjamin. Zur Einführung*. Junius: Hamburg, S. 120.

Beispielsweise wird der von David Rieff als heldenhaft und selbstlos porträtierter Kampf des UNHCR nicht in die Darstellungen miteinbezogen, sondern es werden nur die unmoralischen Entscheidungen des UNPROFOR dargestellt.⁶¹

Schematische Geschichtserzählungen lehnt Benjamin ab. Er setzt dem historischen Materialismus ein Geschichtsverständnis entgegen, das Uneinheitlichkeit integriert. Diskontinuitäten und Fragmente sind die Bausteine seiner Geschichtsschreibung.

Die Splitter der Vergangenheit werden aus dem Zusammenhang gerissen montiert. Die Methode, die literarische Montage, liegt fragmentarisch im unvollendet gebliebenen *Passagen*-Werk vor.⁶²

Die Selektion des ZPS kann mit vielen Zwängen gerechtfertigt werden, beispielsweise einer einfacheren Verständlichkeit, einer gelenkten Meinungsbildung im Dienste einer Politisierung und aus Zeitmangel, allerdings geht die Selektion so weit, dass ein schematisches Geschichtsbild entsteht, das dem Populismusvorwurf nicht standhält und vielleicht auch nicht standhalten soll. Denn allein das Brückieren der Öffentlichkeit und der Medien, die kontroverse Diskussion eines alternativen Diskurses, schafft Öffentlichkeit für das Thema, den Stand der Aufarbeitung und die moralischen und ethischen Ideen des ZPS.

Schließen will ich mit einem von Benjamins interessantesten Aphorismen zur Geschichtsschreibung: „Geschichte schreiben heißt [...] Geschichte zitieren.“⁶³ Die Montage von Zitaten ist eine typische ästhetische Strategie des dokumentarischen Theaters und hat sich in dem Beispiel *Bergungsarbeiten auf Lethe* als gelungene Methode der politisch motivierten Aufarbeitungsarbeit herauskristallisiert.

Das utopische Potenzial der Geschichtsschreibung entfaltet sich erst durch die künstlerische Bearbeitung. So schreibt Benjamin in Anschluss: „Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird [...].“⁶⁴ Erst der kreative Umgang mit dem Zitat kann das Potenzial der Vergangenheit für die Gegenwart aktualisieren.

⁶¹ Rieff, David (1995): *Schlachthaus. Bosnien und das Versagen des Westens*. Aus dem Amerikanischen von Yvonne Badal. Luchterhand: München. S. 308 f..

⁶² Vgl. Kramer 2004. S. 121.

⁶³ Benjamin, Walter (1989): *Gesammelte Schriften*. Band V. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gersholm Scholem. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S. 595.

⁶⁴ Ebd.. S. 595.

2. Säulen der Schande: Medienaktionen für eine transnationale Gedenkkultur

2.1. Säulen der Schande: Eine erste Annäherung – Konzept und Sammelaktion

Um die Medienaktion *Säulen der Schande* zu analysieren, ist vorab eine Besonderheit zu bemerken. Die Aktion ist noch nicht vollständig abgeschlossen. Die Zielsetzung, die Errichtung des Mahnmals, ist bisher nicht erreicht. Die Medienaktion lässt sich als bewusstseinsbildendes Vehikel interpretieren, das Aufmerksamkeit, Gedenken und letztlich das gleichnamige Mahnmal produzieren soll. Die Errichtung der *Säulen der Schande* ist der antreibende Horizont. Mit jedem journalistischen, akademischen und privaten Beitrag zum Projekt wird ein Teil der Funktion des Mahnmals realisiert: Erinnern, Mahnen und Handeln wider das Vergessen.

Die Aktion formiert sich aus verschiedenen Teilen, die je unterschiedliche Medien nutzen: Spendenaufrufe via Internet und Fernsehen, zwei Websites mit Videos und einem Mahnmal-Katalog, eine Facebook-Seite, ein Fernsehauftritt bei 3sat in der Sendung *Kulturzeit*, eine zweitägige Gedenk- beziehungsweise Mahnaktion am Brandenburger Tor und eine ‚Ausstellung‘ einer Miniatur des geplanten Mahnmals am Reichstagsgebäude sind die bisher umgesetzten Teile.

Zusätzlich ist, insbesondere da es sich um politische Medienkunst handelt, die Reaktion der Medien und der Behörden ein wichtiger Teil, der das Werk und seine Wirkung mit konstituiert, wie anhand der Aktion *Kindertransporte des Bundes* später verdeutlicht wird.

Die Websites geben keine deutliche Auskunft darüber, was bisher genau geschah und was noch umzusetzen geplant ist. So sollte beispielsweise eine Mahnaktion vor dem *International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia* (ICTY) in Den Haag stattfinden, die laut ZPS aus finanziellen Gründen bisher noch nicht umgesetzt werden konnte; allerdings ist im Katalog der Aktion ein „Fahrplan“¹ enthalten, der die Aktion ankündigt.

¹ Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *16.744 Shoes. Weltorganisation vor Gericht*.
http://www.politicalbeauty.de/pics/DE_A4_PRESSEKIT.pdf [gesehen am 26.08.2015].

Auch der Baubeginn, angesetzt für den 02.Mai.2011, steht noch aus.

Allerdings plane man laut ZPS erneut eine Spendenaktion zu starten und die nötigen Gelder zu sammeln, um endlich den optimistischen Parolen von 2010 Taten folgen zu lassen und das Mahnmal gegen die UN zu verwirklichen.²

Die im Laufe der Zeit erhöhte Publizität des ZPS und die neue Bereitschaftskultur, durch Crowdfunding, *avaaz.org* und ähnliche zivilgesellschaftliche Onlineplattformen ein Anliegen eigener Wahl zu unterstützen, könnten als günstige Signale für einen zweiten, erfolgreicherer Versuch gedeutet werden.

Die Website *pillarofshame.eu* und ihre Übersetzung ins Bosnische *stubsrama.com* sind mittlerweile nicht mehr online. Ihre Inhalte können teilweise über das Onlinearchiv *archiv.org* eingesehen werden.

Auf den Seiten findet sich eine Zusammenstellung von repräsentativen Artikeln, Fotos und Videos zu der Aktion. Außerdem Kontaktinformationen, Daten eines Spendenkontos und ein Katalog in drei Sprachen, der die Aktion und das Konzept des Mahnmals vorstellt.

Die Aktion lässt sich in vier größere Teile gliedern: Konzeptarbeit, Sammelaktion für die 16.744 Schuhe, die Aktionen in Berlin, *Berg aus Trauer* und ‚Ausstellung‘ vor dem Reichstag, und der Versuch des Baus des Mahnmals.

Alle Schritte sind begleitet von Öffentlichkeitsarbeit über die Websites und Facebook, sowie von Interviews mit Vertretern der Presse und TV-Auftritten. Das Ziel der Aktion ist im ersten Schritt eine Öffentlichkeit für die Thematik zu schaffen, und im zweiten Schritt durch neue brisante Informationen einen Aufarbeitungsprozess in Gang zu setzen und so ein kritisches Bewusstsein gegenüber dem hegemonialen Diskurs der Zeitgeschichte zu plausibilisieren.

Im dritten Schritt sollen die Verantwortlichen durch die Zivilgesellschaft³ mit Hilfe des öffentlichen Drucks durch eine Medienöffentlichkeit unter dem Slogan „U.N. in Court“ zur Verantwortung gezogen werden.

² Anm.: Die Informationen stammen aus meinem Gespräch mit Philipp Ruch am 19.08.2015 im Büro des ZPS in Berlin.

³ Anm.: Der Begriff Zivilgesellschaft hat eine komplexe Geschichte. Hier wird Zivilgesellschaft in Anlehnung an die Arbeitsdefinition im Sammelband *Transitional Justice and Civil Society in the Balkans* wie folgt definiert: „Civil society is that set of diverse non-governmental institutions, which is

Dieser Slogan soll auf eine wesentliche strukturelle Schwäche der UN aufmerksam machen: Die UN ist gegenüber keiner juristischen Größe Rechenschaft schuldig, und somit können Verstöße, die sich aus einer UN-Mission ergeben, nur schwer geahndet werden.

„Thirteen years after the genocide, in June 2008, the non-governmental organization ‘Mothers of Srebrenica’ began a court battle before the International Court of Justice (ICJ) against the UN and the Dutch Government for failing to prevent the massacre. In this landmark case, the plaintiffs claimed that both entities needed to bear responsibility for not preventing the crimes occurred in the summer of 1995. Lawyers brought the lawsuit in the name of 6000 survivors of genocide and argued that compensation should be paid to the victims for the loss of the loved ones despite the UN claim of immunity. [...] Alex Hagedorn, acting on behalf of the victims, reportedly stated: Functional immunity does not mean that international organisations are above the law. Boundless immunity of the UN is both unacceptable and undesirable for the proper functioning and credibility of the UN. [...] In July 2008, the District Court of the Hague ruled that it had no jurisdiction to hear the civil case brought against the UN, the given general immunity of the UN from prosecutions pursuant to international conventions. Such immunity is regarded, according to the Court, as ‘absolute immunity’.“⁴

Das ZPS selbst kategorisiert die Aktion *Säulen der Schande* als eine „Medienwaffe“, die auch die oben beschriebene absolute Immunität kritisch hinterfragt und die UN moralisch zur Verantwortung ziehen soll. Im ersten Schritt konzipiert das ZPS für den erfolglos klagenden Opferverband *Die Mütter von Srebrenica* ein Mahnmal gegen die UN. Das Konzept und die Motivation zur Aktion formuliert das ZPS wie folgt:

„Vergessen tötet! Die Opfer von Srebrenica mögen aus einem bestimmten Volk und einer bestimmten Religion stammen. Sie symbolisieren einen gigantischen Verrat an der gesamten Menschheit. Die Säulen der Schande werden eine Metapher gegen diesen Verrat, begangen von den Vereinten Nationen und eine bleibende Ermahnung an alle zukünftigen Mitarbeiter der

strong enough to counterbalance the state, and which, while not preventing the state from fulfilling its role of keeper of the peace and arbitrator between major interests, can nevertheless prevent the state from dominating the rest of society.“ Siehe: Simić, Olivera & Volčič, Zala (2013): *Localizing Transitional Justice: Civil Society Practices and Initiatives in the Balkans*. In: *Transitional Justice and Civil Society in the Balkans*. Herausgegeben von Olivera Simić und Zala Volčič. Springer: New York, Heidelberg, Dordrecht, London. S.4.

⁴ Simić, Olivera (2013): *‘Pillar of Shame’. Civil Society, UN Accountability and Genocide in Srebrenica*. In: *Transitional Justice and Civil Society in the Balkans*. Herausgegeben von Dieselbe und Zala Volčič. Springer: New York, Heidelberg, Dordrecht, London. S. 183.

Weltorganisation. Der Plan: aus 16.744 Schuhen (für 8.372 Opfer) werden zwei Buchstaben in einer Gesamthöhe von über 8 Metern in leuchtendem Weiss [sic!] errichtet.

Durchbrochen werden die Buchstaben (ein „U“ und ein „N“) von drei monumentalen Einschusslöchern, in die 200 Schuhe aus den ostbosnischen Massengräbern eingelassen sind.

Ein gigantisches Mahnmal wider das Vergessen der Nächte der Schande Europas. Und eine Medienwaffe, die der UN vor Augen führt, welch ungeheures Ausmaß an Schuld sie am Genozid von Srebrenica trägt.⁵

Das Mahnmal soll 10 ausgewählte westliche Politiker und Generäle beschämen. Diese sollten im Dezember 2010 bei einem Gremium der Gesellschaft für bedrohte Völker unter dem Vorsitz der Mütter von Srebrenica ausgesucht werden, wobei man sich bei dieser Sitzung nicht einigen konnte. Des Weiteren sollte über den Aufstellungsort des Monuments entschieden werden. Das ZPS betont immer wieder, dass der Opferverband entscheiden soll, wo das Mahnmal errichtet werden soll.

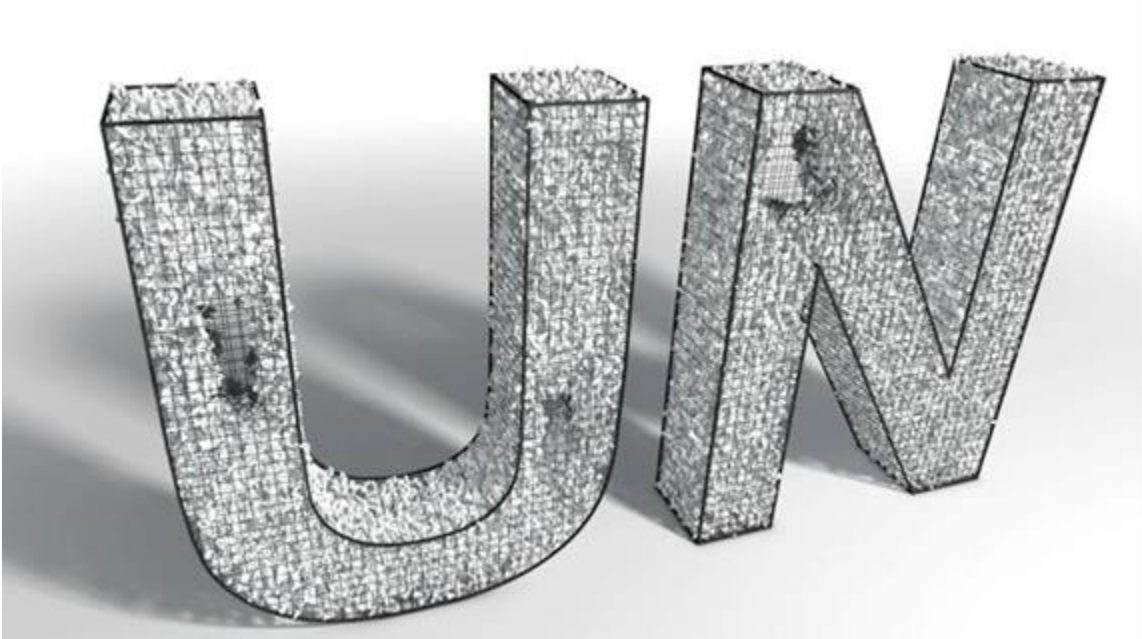


Abb. 8: Entwurf der *Säulen der Schande*

Die Aufschrift DECENCY MADE ME soll das Mahnmal tragen, was sowohl vordergründig auf den Wert von Gedenken und auf einen damit verbundenen Aufarbeitungsprozess, als auch unterschwellig auf die historische Pflicht, die Rolle des

⁵ Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Säulen der Schande*. <http://www.politicalbeauty.de/pillar.html> [gesehen 24.08.2015].

Westens im Bosnienkrieg zu hinterfragen, verweist. Im zweiten Schritt wurden weltweit insbesondere in Bosnien-Herzegowina 5 Sammelstellen für die Schuhe geschaffen.

Es gab auch die Möglichkeit diese direkt nach Berlin zu schicken.

Insbesondere die Überlebenden und Hinterbliebenen des Genozids sollten angesprochen werden. Jedes Paar Schuhe steht für einen Menschen, meist Jungen und Männer, die beim Genozid in Srebrenica ermordet worden sind. In weniger als 40 Tagen kamen mehr als die erforderlichen 16.744 Schuhe zusammen.

Durch die Sammelaktion soll sowohl der Toten gedacht, als auch die Verantwortlichen angeklagt werden. Das ZPS fordert die spendenden Menschen auf, den Schuhen eine Nachricht an die internationale Gemeinschaft im Sinne einer Flaschenpost beizufügen. Viele legten private Fotos, Gedichte und kleine Texte bei. Die Organisation *Bosnische Gesellschaft*, die die Sammelaktion in Bosnien koordiniert, sammelt beispielsweise auch in Schulen, in denen die Kinder ihre eigenen Kriegsschicksale wie den Verlust eines Angehörigen oder der Eltern zum Ausgangspunkt der Nachrichten nahmen. Das Ziel der *Bosnischen Gesellschaft* war dabei primär ein pädagogisches.⁶ Das Flaschenpostprinzip gibt der Anklage der Vereinten Nationen eine persönliche Authentifizierung. Die direkte und anonymisierte Kommunikation zwischen den Hinterbliebenen und den internationalen Lesern kann als eine Vergegenwärtigung des Leids, ein Hinweis auf die Verstrickung des Einzelnen in die kollektive Schuld der unterlassenen Hilfeleistung und als Mahnung gegen die Blasiertheit einer Wohlstandsgesellschaft interpretiert werden.

Philipp Ruch betont, dass es uns nicht möglich ist Genozid emotional zu begreifen: „Günter Anders hat einmal auf die begrenzte Leistung unserer Gefühle hingewiesen. Ob einhundert Menschen sterben oder eintausend sterben oder eine Million, wir können nicht mehr als zehn Tote emotional begreifen.“

⁶ Vgl. Simić 2013, S. 193.



Abb. 9: Beispiele für ‚Flaschenpost‘

Genozide offenbaren die Grenzen unseres Fühlens.“⁷ Die direkte Vernetzung eines Hinterbliebenen mit einem Leser der „Flaschenpost“ interpretiere ich als eine Strategie, exemplarisch Mitgefühl zu wecken. Dieses durch personalisierten Kontakt geweckte Mitgefühl kann wiederum Initiator für eine allgemeine Empörung über die Ereignisse sein, die wiederum zu einem überindividuellen und überstaatlichen Engagement führen könnte.

Die Sammelaktion der Schuhe wird in einem 2 Minuten und 4 Sekunden langen Video mit dem Titel *16.744 Shoes: The Pillar of Shame Project* visualisiert und wurde am 16.06.2010 auf der Onlinevideoplattform *Youtube* veröffentlicht. Das Video wurde bis heute 641 Mal aufgerufen, drei Mal mit ‚Gefällt mir‘ und einmal mit ‚Gefällt mir nicht‘ markiert und wurde nicht kommentiert.⁸

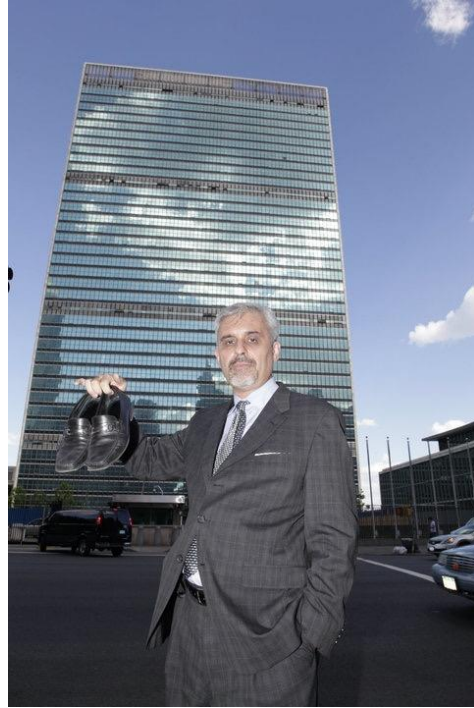
Die Aufrufe zeigen, dass dem Video nur unwesentliche Aufmerksamkeit zukam, allerdings lassen sich anhand dieses Videos die grundlegenden ästhetischen Strategien des ZPS herausarbeiten, was die Analyse sinnvoll macht.

⁷ Himmel über Srebrenica 2012. TC: 01:18:20 – 01:18:43.

⁸ Zentrum für Politische Schönheit (2010): *16.744 Shoes: The Pillar of Shame Project*. <https://www.youtube.com/watch?v=EuAXdr-UoAk> [gesehen am 16.09.2015].

Außerdem wurden Teile des Videos im 3sat-*Kulturzeit*-Beitrag vom 05.07.2010 über die *Säulen der Schande* verwendet.⁹

In einer Mischung aus Audio-Slideshow und Foundfootage wird beispielhaft durch Fotos den Einzelnen entindividualisierten Schuhpaaren ein Gesicht zugeordnet. Unter anderem ist der Literat und Journalist Erol Avdovic zu sehen, dessen Foto (links) 5 Sekunden gehalten wird. Ein langsamer Zoom-In hebt ihn als Persönlichkeit von besonders hohem Ansehen heraus und dramatisiert seine Unterstützung des Projekts.



(Abb. 10: Erol Avdovics)

Auf Erol Avdovics öffentlicher Facebookseite¹⁰ findet man Informationen zu seiner Vita. Geboren im heutigen Mazedonien, lebte er bis 1992 in Sarajevo und emigrierte 1993 nach New York. Seit 1992 ist er Korrespondent der UN für die populärsten Medien Ex-Jugoslawiens. Zweimal, nämlich 1999 und 2000, ist er zum Präsident der UNCA's (United Nations Correspondents Association) gewählt worden. Er wurde 1999 als bester Journalist des Jahres von den bosnischen Sendern RTV, NRTV und Studio 99 ausgezeichnet. Avdovic ist also ein international anerkannter UN-Korrespondent für Ex-Jugoslawien, der trotz seines Exils in der Heimat geschätzt wird. Die hervorgehobene Stellung im Video ergibt sich aus seinem Werdegang. Er weist auf die Mitschuld der UN am Völkermord hin, da er selbst vor dem UN-Gebäude in New York mahnt. Sein Mahnen aus der Institution heraus ist ein starkes Argument für die Berechtigung des Anliegens und der Beschämung der UN.

⁹ Zentrum für politische Schönheit (2010): *3sat. Kulturzeit vom 05.07.2010*. <https://www.youtube.com/watch?v=MGwFcLSDUlk> [gesehen am 29.09.2015]. TC: 00:00:15 – 00:00:20.

¹⁰ Facebook (o.J.): *Erol Avdović. Journalist and writer*. https://www.facebook.com/pages/Erol-Avdovic-Journalist-and-writer/129771670416642?sk=info&tab=page_info [gesehen am 10.09.15].

Dieses Aneignen der inhaltlichen und moralischen Glaubwürdigkeit einer Persönlichkeit lässt sich als Sprechen mit der Stimme der Macht beziehungsweise der Idole begrifflich fixieren. Die eigenen Forderungen werden durch die gesammelten Unterstützer gestärkt: Sportler, Politiker, Journalisten und viele andere anerkannte bosnische Persönlichkeiten werden im Video bei ihrem Akt der Unterstützung, bei der Spende der Schuhe, gezeigt.

Die Slide-Show wird begleitet von einem Teil des Liedes *Walk A Mile In My Shoes* von *Coldcut & Robert Owens*. Das Lied lässt sich dem Electropopgenre zuordnen. Emotionalisierend wirken sowohl die sphärischen Synthesizer als auch die Männerstimme im Falsett, die etwas Zerbrechliches in ihrer Stimmfärbung zum Ausdruck bringt, da leicht gehaucht gesungen wird, die volle Stimmstärke nicht erreicht wird und die Stimme unnatürlich hoch wirkt.

Das direkte Verzahnen privater Emotionen und öffentlichen Handelns ist eine weitere ästhetische Strategie, die sich durch das Werk des ZPS zieht.

Der Text des Liedes ist so gewählt, dass er sich direkt auf die Thematik des Mahnmals, die Sammelaktionen und auf die Flaschenpostkommunikation beziehen lässt: *And before you abuse, criticize and accuse Walk a mile in my shoes*. Die Aktion soll gerade die deutsche Öffentlichkeit, die nicht direkt in den Konflikt involviert ist, zu Empathie veranlassen.

Am Schluss des Videos sieht man, wie US-Präsident George W. Bush bei einer Pressekonferenz mit dem Regierungschef Nuri Al-Maliki von dem irakischen Korrespondenten Muntadhar Al-Saidi mit zwei Schuhen beworfen wird. Al-Seide äußerte so seine Empörung gegen die damalige Besatzungspolitik der USA im Irak. Für seine Attacke wurde Al-Saidi zu 3 Jahren Haft verurteilt. Al-Saidi gibt an, während seiner Haft gefoltert worden zu sein, und will vor einem Schweizer Gericht Klage gegen den Ministerpräsidenten erstatten.¹¹

Das Video mit diesen Bildern zu beenden könnte als eine Kampfansage an die Politik der westlichen Alliierten im Allgemeinen verstanden werden und weist darauf hin, dass auch heute die Art der Intervention des Westens in ethnisch motivierten Kämpfen

¹¹ Vgl. Tagesanzeiger (2010): *„Schuhwerfer von Bagdad“ verklagt in der Schweiz den Irak*. Erschienen am 14.12.2010. <http://www.tagesanzeiger.ch/ausland/asien-und-ozeanien/Schuhwerfer-von-Bagdad-verklagt-in-der-Schweiz-den-Irak/story/31496132> [gesehen am 25.11.2015].

problematisch ist. Die eigenen Interessen der großen Mächte scheinen wichtiger als die fortlaufenden humanitären Katastrophen bei der Entscheidungsfindung.

Fünf Jahre nach dem Schuhwurf ist die Lage im Irak in vielen Orten kritisch, insbesondere durch die Konflikte zwischen dem sogenannten IS, der irakischen Regierung, der Türkei und dem kurdischen, größtenteils autonom verwalteten Gebiet im Nordirak.

Die ehemalige US-amerikanische Besatzungspolitik im Irak ist nicht nur aufgrund des De-facto-Ergebnisses problematisch, sondern auch wegen Folterskandalen im Militärgefängnis Abu Chraib, die die tiefen menschlichen und bürokratischen Abgründe der US-amerikanischen Kriegsführung visualisieren.

Die eindeutigen Verstöße gegen die Genfer Konventionen und die erschreckende Systematik machen eine durch den Humanismus angeleitete Intervention zum Schutz eines gefährdeten Volkes vor einem Unrechtsregime grundlegend und nachhaltig unglaublich.¹²

Das Argument, dass die westliche Staatengemeinschaft auch eine Wertegemeinschaft darstellt, wird durch solche Ereignisse entkräftet. Das ZPS zeichnet in seinen Appellen ein Idealbild des Westens, das sich fundamental von der Wirklichkeit unterscheidet.

Das Video *16.744 Shoes: The Pillar of Shame Project* arbeitet wie die meisten User-generierten Videos als Collage, ist technisch nicht aufwändig und bedarf nur geringer Medienkompetenz. Die für diese Aktion eingeschickten Fotos werden mit dem viralen politischen Video des Schuhwurfes durch die Montage verbunden. Ein Lied, das die gewünschte Emotion transportiert, wird zur Unterlegung der Slideshow genutzt.

Birgit Richard kategorisiert in ihrem Sammelband-Artikel *Art 2.0: Kunst aus der Youtube!* unterschiedliche Cliparten und versucht Kategorien und Bewertungsmechanismen zu finden, um bestimmte Clips als Kunst hervorzuheben.

¹² Anm.: Eine beispielhafte Reportage von Christoph Cadenbach findet sich im Magazin der *Süddeutschen Zeitung*, Heft 14/2014, unter dem Titel *Spuren der Gewalt*. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/41786/1/1> [gesehen am 30.11.2015]/ Zu den Hintergründen des Themas ist der Dokumentarfilm *Standard Operating Procedure (R: Errol Morris. US 2008)* sehenswert.

Außerdem skizziert sie *Youtube* als eine Videolandschaft, die „nicht hierarchisch, dezentral und viral ist“.¹³

In dieser Konzeption von Youtube wird das Netzwerk zum kollektiven Kunstwerk seiner Nutzer. In der Kategorisierung von Richard steht das Video *16.744 Shoes: The Pillar of Shame Project* des ZPS an der Grenze zwischen Mediamix-Clip und Doku-Clip.¹⁴ Die transnationale Partizipation an einer Aktion wird dokumentiert, audiovisuell gestaltet und in einen größeren weltpolitischen Kontext gestellt. Found footage und eigene Aufnahmen der Spender werden vom ZPS zu einem heterogenen Gesamtwerk verbunden, das wiederum der Bewerbung einer zukünftigen Aktion dient, die sich nur kollektiv über eine größere Öffentlichkeit verwirklichen lässt.

Die bosnische und die deutsche Öffentlichkeit sollen durch die Standbildcollage der Fotografien der Unterstützung der berühmtesten Persönlichkeiten unter den Spendern aus Bosnien oder aus der Diaspora mobilisiert werden. Der deutschen, im Großteil ohne spezifisches Vorwissen ausgestatteten Öffentlichkeit wird so die breite Unterstützung der bosnischen Öffentlichkeit für das Projekt vermittelt, und es konnte eine bestimmte Gruppe der politisch interessierten Berliner und der bosnischen Diaspora dazu animiert werden, Teil der transnationalen Gedenkaktion zu werden.

Mit Erfolg hat es das ZPS mit Unterstützung des Opferverbands *Die Mütter von Srebrenica* und der *Bosnischen Gesellschaft* geschafft, am 11.07.2010 die bis dato größte Gedenkaktion für den Genozid in Srebrenica in Deutschland zu veranstalten. Insofern kann man die ersten Schritte einer transnationalen Gedenkkultur als verwirklicht betrachten.

¹³ Richard, Birgit (2008): *Art 2.0: Kunst aus der YouTube! Bildguerilla und Medienmeister*. In: *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur?* Herausgegeben von Derselben und Alexander Ruhl. Campus Verlag: Frankfurt/New York. S. 243.

¹⁴ Vgl. Richard 2008. S. 230 ff..



Abb. 10: *Säulen der Schande* am Brandenburger Tor

2.2. *Berg aus Trauer*: Medienwaffe und transnationale Gedenkkultur

Vor dem Brandenburger Tor werden am 10. Juli 2010 16.744 Schuhe aufgetürmt. Darauf stehen zwei Miniaturen der geplanten Stahlkonstruktionen für das Mahnmal „U“ und „N“. *Der Berg aus Trauer* wird auch noch bis zum nächsten Tag mahnen und einen Gedenkort bieten. Um die Aktion zu verwirklichen, bat das ZPS am 09.07.2010 per Facebook-Aufruf die Berliner um Mithilfe.¹⁵ Das Islamische Kulturzentrum der Bosniaken in Berlin unterstützt das ZPS vor Ort und ein Iman spricht zur Erinnerung an die Opfer.

Die Fotografie (S.11) zeigt die Aktion und ihre Dokumentation durch Journalisten. Der im Konzept formulierte Anspruch, dass *Die Säulen der Schande* eine Medienwaffe sein sollen, scheint schon in der Evidenz des Bildes erfüllt.

¹⁵ Vgl. Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *16.744 Shoes: The Pillar of Shame Project*. https://www.facebook.com/politicalbeauty1/info?tab=page_info [gesehen am 10.09.2015].

„Es ist im Konzept angelegt, dass man dieses Bauwerk fotografiert und dass die Fotos das sind, was wehtun soll. Wo immer die Säule steht, man wird sie immer fotografieren können. Es wird Pressefotos geben, und wenn wieder ein Journalist einen kritischen Bericht über eine Uno-Mission macht, dann wird es natürlich gedruckt“¹⁶, sagt Philipp Ruch in der 3sat-Kulturzeit. Ruch zeichnet eine mögliche zukünftige Verwendungsgeschichte der Bilder der Aktion beziehungsweise des Mahnmals als Ikone der kritischen Berichterstattung über die UN. Das macht deutlich, wie Ruch die Arbeit des ZPS im Stil der Avantgarde als Pionierarbeit inszeniert.

Im Bildvordergrund sehen wir fünf Menschen, vier Männer und eine Frau. Mindestens drei von ihnen könnten professionelle Fotografen sein. In der Bildmitte sehen wir den mahnenden Schuhhaufen und drei engagierte Helfer beim Ausschütten weiterer Schuhe. Knapp unter ihnen steht die Miniatur der geplanten Stahlkonstruktion. Im Bildhintergrund steht imposant der repräsentative Bau des Brandenburger Tors.

Die Lichtstimmung deutet auf einen wolkenlosen Sommertag hin. Das Motiv schafft es den Anspruch der Aktion als ‚Medienwaffe‘ zu erfüllen. Verschiedene Fotos der Aktion erscheinen in vielen nationalen und einigen internationalen Medien. Die Beschämung, aber insbesondere eine Diskussion um die Rolle der UN im Bosnienkrieg und beim Genozid in Srebrenica wird erfolgreich produziert.¹⁷

Was unterscheidet diese Aktion von einer konventionellen Gedenkveranstaltung? Aus Sicht der Theaterwissenschaft kann man sie mit dem Begriff der Theaterinstallation beschreiben.

Barbara Gronau sucht für besondere Formen der Performance, die sich auf der Grenze zwischen bildender Kunst und Theater befinden, ein Konzept der Analyse. Für die installativen Raumsituationen eignet sich dafür laut Gronau das Konzept des Performativen.

¹⁶ Zentrum für politische Schönheit (2010): *3sat. Kulturzeit vom 05.07.2010*. <https://www.youtube.com/watch?v=MGwFcLSDUlk> [gesehen am 29.09.2015].

¹⁷ Anm.: Auf der Seite des ZPS finden sich im Presse-Glossar über zwanzig Referenzartikel aus Print- und Online-Medien und Links zu Fernsehbeiträgen. Vgl. Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Säulen der Schande*. <http://www.politicalbeauty.de/pillar.html> [gesehen 24.08.2015].

Gronau entwickelt mit dem Verweis auf den britischen Philosophen John Langshaw Austin, Begründer der Sprechakttheorie, und seine einschlägigen Vorlesungen, die im Buch *How to do things with words*¹⁸ postum veröffentlicht wurden, die Idee, dass symbolisches Handeln einen wirklichkeitskonstituierenden Charakter hat. Bei den *Säulen der Schande* tritt dies beispielsweise darin zum Vorschein, dass das symbolische Anhäufen der Schuhe zum *Berg aus Trauer* vor dem Brandenburger Tor eine Öffentlichkeit für ein Gedenken erzeugt. Von Austin ausgehend gab es eine rege Beschäftigung mit dieser Idee des performativen Sprechens. Searle und Chomsky fragen nach den Bedingungen gelingenden Sprechens, Butler und Derrida nach der Möglichkeit des subversiven Zeichengebrauchs durch Wiederholung. Singer und Fischer-Lichte verorten die Bedingung jeder Kultur in den körpergebundenen und öffentlichen Aufführungen. Man denke an repräsentative Akte des Amtsantritts, Initiationen oder festliche Eröffnungen. Allen Ideen ist gemeinsam, dass auch Prozesse und Ereignisse als bedeutungs- und kulturstiftend gekennzeichnet werden.

„Das Performative bezeichnet mithin die ereignishaften, körpergebundenen und wirkmächtigen Praktiken, von denen alle Gesellschaften auf den Ebenen der Politik, Ökonomie und Kunst durchdrungen sind.“¹⁹

Gronau macht den Aufführungsbegriff für Grenzphänomene nutzbar. Das Performative stehe im Spannungsfeld zwischen Normbildung und Verschiebung. Die Künstler, die sich eine performative Ästhetik zu Nutze machen, können Erfahrungen gestalten und einen Raum für Prozesse schaffen, sind dabei allerdings auf die Rezipienten, in diesem Kontext als Beteiligte gedacht, angewiesen.²⁰

Durch diese Konstellation von inszenierenden Künstlern, die einen Rahmen schaffen und ein Konzept verbreiten, allerdings immer abhängig von dem lange als passiv gedachten Rezipienten bleiben, wird die Dimension der Nicht-Wiederholbarkeit deutlich.

¹⁸ Austin, John Langshaw (2005): *Zur Theorie der Sprechakte. How to do things with Words*. Aus dem Englischen von Eike von Savigny. Reclam: Stuttgart.

¹⁹ Gronau, Barbara (2010): *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*. Wilhelm Fink: München. S. 11.

²⁰ Anm.: Die Debatte um den neuen Rezeptionsmodus als Beteiligte wird im Unterkapitel zur Interaktivität und Interpassivität behandelt.

Zwar kann man die gleiche Aktion durchführen, allerdings nicht dieselbe. Das gilt natürlich auch für Theateraufführungen im engeren Sinne, da sie körpergebunden sind.

Allerdings entsteht in einer Theaterinstallation im Gegensatz zum herkömmlichen Theater ein in seiner Spezifik einmaliger Begegnungsraum. Bei einer Theateraufführung wird die Trennung zwischen Bühne und Publikumsraum immer wiederholt, auch wenn sie zeitweise aufgehoben wird. Bei den Theaterinstallationen wird diese Trennung thematisiert und gänzlich zu destabilisieren versucht. Gronau betont, dass der Kontext und der institutionelle Rahmen mitreflektiert werden müssen.

In Bezug auf den *Berg aus Trauer* sind diese Größen für das Werk konstitutiv. Die Aktion findet am 15. Jahrestag des Genozids am Brandenburger Tor statt und ist nur im Kollektiv zu verwirklichen. Alle diese Parameter werden im Folgenden wichtig sein, um die Aktion zu untersuchen.

Gronau entwickelt Kriterien, wie der Aufführungsbegriff für die Analyse von Installationen fruchtbar gemacht werden kann.²¹ Diese Kriterien werden nun vorgestellt und exemplarisch auf die *Säulen der Schande* übertragen.

Anstatt eines in sich geschlossenen Werks steht der Prozess der Entstehung im Vordergrund. Der *Berg aus Trauer* entfaltet gerade seine Brisanz in der Kollektivität des Entstehungsprozesses: Jeder entleerte Karton bringt einen objektiven Akt des Mahnens in die Welt und repräsentiert die Hinterbliebenen, die Überlebenden und die Unterstützer gleichzeitig.

Die Dokumentation des Akts des Mahnens und der Trauer ist die ästhetische Konstellation. Das heißt, konkrete Handlungszusammenhänge im Hier und Jetzt werden geschaffen, anstatt großer mythischer Erzählungen. Der Körper, der Helfer und Künstler selbst, werden dabei zum Experimentierfeld investigativer Handlungen. Das ‚Werk‘ entsteht also erst durch eine spezifische Konstellation von Subjekten in spezifischen Konfigurationen.

Presse, Politik, Zivilgesellschaft und Künstler treffen im Rahmen der *Säulen der Schande* dynamisch aufeinander und bilden eine Situation, die sich als eine ästhetische analysieren lässt, die aber gleichzeitig auch eine politische Aktion darstellt.

²¹ Vgl. Gronau 2010. S. 12f..

„Die Frage nach dem Aufführungscharakter stellt sich für die Installationskunst in dem Maße, wie hier innerhalb räumlicher Konstellationen mehrere Subjekte aufeinander treffen.

Wie ich zeigen werde, ist dies insbesondere in der Kunstform der Theaterinstallation der Fall, in der nicht nur Begegnungen zwischen Subjekt und Objekt, sondern auch zwischen verschiedenen Subjekten inszeniert werden.“²²

Wir begegnen dabei dem *Berg aus Trauer* nicht nur als einer Miniatur des Mahnmals *Säulen der Schande*, sondern eben als einer vielschichtigen und mehrdeutigen Situation aus inhomogenen Aktionisten/Aktivisten, dokumentierender Presse, rücksichtslosen Passanten, unbeteiligten Touristen und Betroffenen der bosnischen Diaspora. Der Erkenntnisgewinn, den Gronaus Begriff der *Theaterinstallation* ermöglicht, liegt in der Betonung des Begegnungsraums zwischen Subjekten. Nicht nur eine Subjekt-Objekt-Konstellation kommt zu Stande, wie sie typisch für die bildende Kunst ist, sondern Subjekt-Subjekt-Konstellationen werden von den Künstlern initiiert und inszeniert. Die Theaterinstallation ließe sich als Mediator zwischen den unterschiedlichen beteiligten Größen begreifen.

Helfer treffen auf Betroffene, Öffentlichkeit auf Gegenöffentlichkeit, Symbole des Triumphs auf Symbole des Scheiterns. Dabei muss betont werden, dass die Leistung der Künstler gerade in der Inszenierung dieser Begegnung liegt. Die Wahl des Ortes, die Kommunikation mit Opferverbänden, das Einbinden einer aktiven Zivilgesellschaft Berlins, die sich ohnehin für Themen der Gegenöffentlichkeit über soziale Netzwerke begeistern lässt, werden in diesem Begegnungsraum zusammengebracht.

Die Wahl des Mediums der Theaterinstallation und seines ästhetischen Alleinstellungsmerkmals entspricht dem Anliegen der Künstler der überindividuellen Begegnung als Mittel der transnationalen Geschichtsaufarbeitung. Kritisch muss man sich fragen, wer im Vorhinein ausgeschlossen wird.

Die Vertreter der amtierenden Parteien oder der UN werden nicht direkt, sondern nur implizit eingebunden. Die Politik wird konfrontiert und nicht involviert.

Das ZPS positioniert sich so entsprechend seiner Parole, dass die Kunst in unserer postdemokratischen Gesellschaft ein Kontrollorgan der humanistischen und demokratischen Werte sei.

²² Gronau 2010.. S. 13.

Wenn Medienöffentlichkeit und die Gewaltenteilung nicht für die Einhaltung der Menschenrechte garantieren können, muss die Kunst die Verantwortlichen beschämen und politischen Druck auf sie ausüben.

Warum hat das ZPS das Brandenburger Tor als Ort gewählt, um die Miniatur *Säulen der Schande* ‚auszustellen‘ und seine Mahnaktion *Berg aus Trauer* zu verwirklichen? Das Brandenburger Tor ist eines der repräsentativsten Bauwerke in Deutschland, ein Touristenmagnet, und hat eine bewegte Geschichte.²³ Die jüngste Geschichte, die mit dem Brandenburger Tor verbunden wird, ist die deutsch-deutsche Teilung und der Kalte Krieg.

Ronald Reagan²⁴ sagte dazu in seiner Rede am Brandenburger Tor am 12.06.1987: „*Mr. Gorbachev, open this gate! Mr. Gorbachev, tear down this wall!*“²⁵

Reagan stilisiert in seiner Rede das Brandenburger Tor und die Berliner Mauer zur Grenze zwischen freier und totalitärer Welt. Das Freigeben des Durchgangs des Tores wird zum Zeichen für die Liberalisierung der UdSSR.

Das Brandenburger Tor wurde nach Ende des Zweiten Weltkriegs von Ost- und West-Berlin gemeinsam restauriert. Nach dem Mauerbau befand es sich in Ost-Berlin und lag in der Sperrzone und war somit nicht für die Allgemeinheit zugänglich.

Nur geführte Besuchergruppen, meist politische Repräsentanten, konnten unter Aufsicht an das Bauwerk heran.²⁶

²³ Vgl. Demandt, Barbara (2004): *Metamorphosen eines Tores. Handreichungen zur Erklärung des Brandenburger Tores*. In: *Pegasus-Onlinezeitschrift* Jahrgang 4 Heft 1, 26. o. A. München, Berlin. S.26.

²⁴ Anm.: Ronald Reagan ist eine der politischen Figuren, mit der man die Theatralität der Politik im Allgemeinen verbindet. Reagan war vor seiner politischen Karriere in den 1950er und 1960er Jahren Sportmoderator und Schauspieler. Das Pathos, das er in der Rede am Brandenburger Tor nutzt, erinnert an Gary Coopers herzergreifende Reden in Frank Capras Film *Mr. Deeds goes to Town*. Cooper beschwört inbrünstig und volksnah die westlichen Werte und das humanistische Ethos der amerikanischen Gründerväter. Dies tat Reagan ihm gleich.

²⁵ National Cable Satellite Corporation (2016): *June 12, 1987. President Reagan at the Berlin Wall*. <http://www.c-span.org/video/?110723-1/president-reagan-remarks-berlin-wall-1987> [28.08.2015]. TC: 11:34 -12:10.

²⁶ Vgl. Demandt 2004. S.46ff..

Da der Jugoslawienkrieg mit den politischen Umwälzungen am Ende des Kalten Krieges in Verbindung steht, besteht ein historischer Kontext, insbesondere da das Brandenburger Tor in jüngster Zeit als Mahnmal der deutsch-deutschen Teilung und Symbol der Wiedereinigung inszeniert und wahrgenommen wird.²⁷

Der Mauerfall und die Wiedervereinigung als Beispiele für eine friedliche Revolution sind nicht repräsentativ für eine gesamteuropäische Geschichte. Die neunziger Jahre sind geprägt von Interessenkonflikten zwischen Ost und West, was sich beispielsweise im Jugoslawienkrieg zeigt. Der Ort des Brandenburger Tors scheint mir in diesem Kontext auf eine gesamteuropäische Verantwortung zu pochen.

Des Weiteren sind die touristische Attraktivität, die Nähe zum Regierungsviertel und der hohe Wiedererkennungswert des Bauwerks medienwirksam. Die Bilder der Aktion können leicht verortet werden, und so kann ein Kontext zwischen dem Bauwerk, seiner Bedeutung und der Aktion geschaffen werden. Es ist klar, dass die deutsche Regierung und Öffentlichkeit mit dem Völkermord konfrontiert wird, aber auch die internationale Öffentlichkeit wird darauf hingewiesen, dass es in Deutschland eine Lobby für das Gedenken der Opfer des Bosnienkriegs und die Anklage der UN und der westlichen Staatengemeinschaft gibt.

Direkt in der Nähe befindet sich die französische und US-amerikanische Botschaft. Die Institutionen repräsentieren die US-amerikanische und französische Außenpolitik in Deutschland. Die Ortswahl interpretiere ich als eine Provokation der Repräsentanten, dass sie für die damalige Außenpolitik Stellung beziehen, insbesondere da die USA durch ihre Führungsposition in der NATO und Frankreich durch das Mandat in der UN eine besondere Verantwortung tragen. In der Argumentation in der Performance *Bergungsarbeiten auf Lethe* und dem Film *Himmel über Srebrenica* hätte der Völkermord durch eine militärische Intervention verhindert werden können, die mit dem Engagement der USA weit mehr in den Bereich des Möglichen gekommen wäre. Man denke an den sogenannten ersten ‚humanitären Kriegseinsatz‘ der NATO im Kosovokrieg 1999, der ohne UN-Mandat durchgeführt wurde.

²⁷ Vgl. Berlin.de (o.J.): *Brandenburger Tor*. <http://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/3560266-3558930-brandenburger-tor.html> [gesehen am 10.12.2105].

2.3. 16744 Schuhe vergegenwärtigen die 8372 Toten

Die Idee, durch alte Kleidungsstücke auf einen Toten zu verweisen und seine Präsenz zu beschwören, kennt man im christlichen Kulturraum insbesondere durch die Verehrung von Berührungsreliquien. Beispielsweise wird das Gewand eines Heiligen zur Verehrung ausgestellt und repräsentiert seine spirituelle Präsenz im Jetzt, die sich in Wundern äußert, die der Reliquie zugesprochen werden. Nicht zuletzt erinnert sie an die historische Existenz des Heiligen, sein Martyrium und sein Leben. Der Tote und sein Schicksal werden ins Zentrum der Verehrung gestellt und belehren die Gläubigen durch die spezielle Geschichte des Heiligen.

Das Aufhäufen von Kleidungsstücke und anderen Habseligkeiten kennt man durch die Erinnerungskultur des Holocausts. Die Massen an Knöpfen, Koffern und Hinterlassenschaften, die in der Gedenkstätte in Auschwitz-Birkenau ausgestellt werden, sind ein Versuch die unfassbare Dimension der Massenvernichtung darzustellen.

Helmut Lethen formuliert in seinem Aufsatz *Der Schatten des Fotografen* Fragen, die sich bei der Vergegenwärtigung der Toten durch Kleider auftun, in Bezug auf die Installation *See der Toten* von Christian Boltanski:

„Die abwesenden Körper, die uns die Vorstellungskraft vor Augen führt, sollten nichts als Bilder unserer Verdrängung der Toten sein? Oder wird die magische Wiederkehr des ‚armen Materials‘ der Körper gemeint, welche durch die kollektive Verdrängung endgültig aus dem kulturellen Gedächtnis entfernt worden waren?

Aber können die getragenen Sachen x-beliebiger Leute in dieser Installation plötzlich zu Semioforen des Judenmordschreckens werden, obwohl es nicht dessen Relikte sind?

Die flach zusammengefallenen Kleidungsstücke im Museum sollen wie Fotografien den Tod vergegenwärtigen.“²⁸

Noch grundsätzlicher kann man sich fragen, ob überhaupt die Relikte dazu befähigt wären. Grundsätzlich scheint getragene Kleidung als Überrest eines Menschen in besonderer Weise dazu fähig zu sein einen Vorstellungsraum für Tod und Ermordung zu schaffen. Wenn sich diese Idee auf die *Säulen der Schande* übertragen lässt, vergegenwärtigen die 200 Schuhe aus Massengräbern direkt die Ermordeten.

²⁸ Lethen, Helmut (2004): *Der Schatten des Fotografen*. In: *Figurationen*. Jahrgang 6 Heft 2. Böhlau Verlag: Köln. S.83 – 101.. S. 92 f..

Zusätzlich verweisen die gespendeten Schuhe der Hinterbliebenen und anderer bosnischer Sympathisanten auf die übrigen Opfer und fordern eine Politik und eine Kultur der Aufarbeitung, des Gedenkens und des Mahnens. Die Partizipation der Deutschen bei dem Auftürmen des Schuhberges symbolisiert die Anteilnahme und Anerkennung des Leids und der Dimension des Genozids durch die internationale Staatengemeinschaft.

Die Assoziation zwischen dem Genozid in Srebrenica und dem Holocaust, der durch die vom ZPS vorgenommene Wahl der spezifischen Art und Weise des Gedenkens und Mahnens entsteht, wurde kontrovers in den Medien diskutiert. Alem Grabovac schreibt dazu im *Freitag*.

„Schuhe sind oft das einzig Erkennbare, das noch aus Massengräbern geborgen wird.

Natürlich knüpft diese monumentale Ansammlung von Schuhen an die Ikonographie von Auschwitz an – eine historisch-assoziative Verbindung, die vielen problematisch erscheinen dürfte, da mit solch einer Bildersprache die furchtbare Einmaligkeit des Holocausts relativiert wird.“²⁹

Auf die These der Relativierung der bereits bestehenden Aufarbeitungsikonografie und den Vorwurf von Cilly Kugelmann, dass sich das ZPS geplant bestimmte damit verbundene Emotionen zu Nutze mache³⁰, antwortet Gerhard Schoenberger in seinem Text *Denkmaldebatten* im Abschnitt *Ein Copyright auf Schuhe?*

„Können wir im Ernst ein Monopol auf die Ikonografie der Schuhe postulieren? Wie will man verhindern, dass von Phnom Penh bis Kigali und Darfur andere auf die gleiche Idee kommen? [...] Stellt das die Einmaligkeit des Völkermords an den Juden Europas in Frage?

Kurzum, was die Kritikerin als Makel betrachtet, erscheint mir als Tugend: ein Denkanstoß, der die Analogie der Vorgänge ebenso klar sichtbar macht, wie die zwischen ihnen unleugbar bestehende Differenz. Ein Gedenken, das folgenlos bleibt, weil auf die Vergangenheit fixiert, taugt wenig.“³¹

²⁹ Grabovac, Alem (2010): *15. Jahrestag des Völkermords*. In: *Freitag*. Erschienen am 13.07.2010. Berlin. <https://www.freitag.de/autoren/alem-grabovac/15-jahrestag-des-volkermords> [gesehen am 28.08.2015].

³⁰ Anm.: Kugelmann, stellvertretende Leiterin des jüdischen Museums Berlin, spricht laut Tagesspiegel von absichtlicher Herstellung von „Transfer-Emotionen“ durch das ZPS. Vgl. Lichterbeck, Philipp (2010): *Streit um Mahnmahl in Berlin. 16 744 Schuhe*. In: *Tagesspiegel* erschienen am 08.07.2010. Berlin. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/streit-um-mahnmal-in-berlin-16-744-schuhe/1877478.html> [gesehen am 28.08.2015].

³¹ Schoenberger, Gerhard (2010): *Denkmalsdebatten. Ein Rückblick auf 2010*. In: *Gedenkstättenrundbrief* 158 Stiftung Topographie des Terrors: Berlin. S. 36.

Schoenberger plädiert dafür, die Gemeinsamkeiten hervorzuheben, nicht um zu vergleichen oder gar zu bewerten, in welcher Größenordnung die unterschiedlichen Verbrechen zueinander stehen, sondern um emotional ein allgemeines und historisches Verantwortungsgefühl für Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu wecken, indem man an eine bekannte Aufarbeitungsikonografie und deren zugehörige hegemoniale Aufarbeitungsdiskurse in Deutschland anknüpft.

Die Analogie erschwere insbesondere die Mentalität des Es-geht-mich-nichts-an. Dazu komme auch, dass Schuhe ein so universaler Gegenstand seien, dass man unmöglich ihre Ikonografie auf ein historisches Ereignis fixieren könne.

Ein Beispiel, wie die Schuhikonografie in einem anderen Länderkontext verwendet wurde, ist die Aktion *One Pair of Shoes, One Life* der *Women in Black*, einer antimilitaristischen und feministischen Organisation mit Sitz in Belgrad, die alljährlich am Jahrestag auf den Genozid in Srebrenica aufmerksam macht.

2010 organisierte sie mit Unterstützung von Künstlern eine Aktion, bei der sie die Fußgängerzone blockierte. Dabei legten die Aktivistinnen unter Polizeischutz 500 Paare Schuhe aus, die ihnen von serbischen Bürgern gespendet wurden.

Mit der Aktion wird die serbische Regierung dazu aufgefordert den Genozid als solchen anzuerkennen und ihre Schuld öffentlich zuzugeben. Außerdem soll auch die Mitverantwortung der Zivilgesellschaft betont werden. Es geht um moralische Reparationen, um Anerkennung, Mitgefühl und Rechenschaft im komplexen System aus Opfer-Täter-Beziehungen, in dem die Rollen nicht klar verteilt sind und sich überschneiden.³²

Dabei kommt laut Olivera Simić und Kathleen Daly den Schuhen eine doppelte symbolische Funktion zu: „The dual meaning of each pair of shoes, as a symbol of the past (a destroyed life) and of the present (the living taking responsibility), coupled with the messages inside the shoes, is redolent of the potential for future solidarity.“³³

³² Simić, Olivera/Kathleen Daly (2011): ‚*One Pair of Shoes, One Life*’: Steps towards Accountability for Genocide in Srebrenica. In: *The International Journal of Transitional Justice*. Jahrgang 5. Oxford University Press. o.O. S. 477ff..

³³ Ebd. S. 490.

Die interaktive Dimension des Spendens und der persönlichen Stellungnahme wird zum möglichen Garanten einer tiefgreifenden Aufarbeitung und die zivile Partizipation wird durch die Aktion ins Licht der Öffentlichkeit gerückt.

„Grassroots art projects like these are civil society justice mechanisms. They can help form social bonds between people by bringing to the fore commonly shared experiences, spreading awareness about the suffering of the families of victims and the communities that grieve for them and inviting communities to engage with each other.“³⁴ Die gesellschaftliche Utopie, die hier skizziert wird, nimmt an, dass gemeinsame Erlebnisse zwischen Opfern und Tätern die statisch gedachten Lager ins Wanken bringen können. Dies kann eine Basis für ein Sich-Solidarisieren jenseits der ethnischen Identitäten zukünftig ermöglichen. Die Nähe im Ansatz und der Ikonografie der *Säulen der Schande* ist offensichtlich.

Beide Aktionen versuchen Solidarität und ein aktives Verantwortungsgefühl über gedachte Grenzen hinaus zu verwirklichen, im Falle der *Women in Black* insbesondere über ethnische und im Falle des ZPS über nationale.

Allerdings muss aller symbolischen Wirkung und allem utopischen Gehalt, die man in den Aktionen verwirklicht sehen kann, etwas entgegengehalten werden. Die Aktionen haben zeitgleich stattgefunden, allerdings hat keine Kooperation stattgefunden. Laut Philipp Ruch waren interne Differenzen zwischen den Organisationen, die das Projekt *Säulen der Schande* verwirklichen wollten, der Grund dafür. Er hätte aus diversen Gründen allen voran eine symbolische Annäherung zwischen Opfer- und Täternation befürwortet.

Eine der führenden Persönlichkeiten der Organisation *Bosnische Gesellschaft*, Belma Zulcic, relativierte die Nicht-Kooperation und verwies auf den Wunsch nach Kooperation bei der Errichtung des Mahnmals bei der geplanten ‚Wandertournee‘, sprich dem Auftürmen der Schuhe Belgrad.³⁵ Olivera Simić sucht eine Begründung für die Parallelität und für den Ausschluss einer serbischen Initiative.

³⁴ Ebd. S. 489.

³⁵ Vgl. Simić 2013. 190 f..

„I suggest that another reason for the lack of cooperation may lie in the difficulty of mixing shoes donated by Serbian citizens with those donated primarily by Bosniaks.

What would this symbolically mean? Given that no ‘Pillar of Shame’ collection centres were established in RS, and no potential partners for this project were approached in that part of BH and Serbia, there seems to have been a reluctance to engage with the Serb population, which is often perceived as the ethnic group that should bear collective responsibility for genocide. [...]

As a consequence, it may be too much to expect survivors to accept shoes from Serbs, even if the shoes were willingly donated for good cause. Although not surprising, this campaign and its methodology demonstrate the complex and difficult environment in which the BH society functions, an environment in which both a lack of trust, resentment and even fear remain pervasive.“³⁶

In der bosnischen Republik Srpska, in welcher bosnische Serben politisch dominieren und in der Srebrenica heute liegt, konnte keine allgemeine Unterstützung für *Säulen der Schande* gewonnen werden. Weder die Politik noch die Medien setzen sich für das Projekt ein.

Einige Organisation mit gemischter ethnischer Zugehörigkeit der Mitglieder unterstützen zwar das Projekt, allerdings bleibt die Unterstützung der Organisationen, die ihre ethnische Identität als serbisch definieren, aus.³⁷

Man sieht anhand der Konflikte zwischen den zivilgesellschaftlichen Initiativen bei der Aufarbeitungsarbeit, dass die interethnischen Differenzen und Verletzungen bis heute weiterwirken. Die Skepsis und die Sensibilität sind groß und nur schwer zu überbrücken. Die bosnisch-herzegowinische Gesellschaft bleibt eine geteilte, was man auch auf die Beschlüsse des Dayton-Abkommen zurückführen kann. Gleichzeitig wird deutlich, dass die Aufarbeitung in Ex-Jugoslawien transnationaler Arbeit bedarf, um Wiedergutmachung und interethnischen Dialog zu ermöglichen.

³⁶ Ebd. S. 192 f..

³⁷ Vgl. Simić 2013.. S. 190.

2.4. Zentrum für politische Schönheit: Zwischen Interaktivität und Interpassivität

2.4.1. Einführung

Darf eine Künstlergruppe ein Mahnmal setzen und, wenn ja, mit welcher Legitimation? Gibt ein Spendenaufruf für ein Mahnmal gegen die UN in Srebrenica jedem engagierten Weltbürger eine Plattform, sich zu empören?

Der Aufruf des Familienministeriums an deutsche Familien, syrische Flüchtlingskinder aufzunehmen, entpuppt sich als eine Fälschung. Ist so ein Vorgehen im Rahmen der Kunst vertretbar? Wird hier Aufklärungsarbeit von unten geleistet und die Bereitschaft der Bürger, bei der Lösung dringender Probleme zu helfen, vorgeführt? Was kann Kunst für eine engagierte und couragierte Zivilgesellschaft leisten? Auf welche Art und Weise wirkt das Zentrum für politische Schönheit (ZPS) und wie sind dessen Methoden zu bewerten?

Im folgenden Kapitel sollen die Grenzen und Grenzüberschreitungen zweier Medienkunstaktionen beleuchtet und diskutiert werden. Dazu werden maßgeblich zwei Begriffe dienlich gemacht, die am dichotomischen Interpretationsende eines Phänomens zu verorten sind: Interaktivität und Interpassivität. Das Phänomen, das die beiden Begriffe vermeintlich hervorgebracht hat, sind die sogenannten neuen Medien; allerdings gehen die Theoretiker auf Spurensuche und finden in Riten wie religiösen Prozessionen, Stammestänzen und dem antiken griechischen Theater die Ursprünge für spezifische Rezeptionsanordnungen und ihre Wirkungsmacht. Der Diskurs der Interaktivität, der in den 1990er Jahren seinen Höhepunkt erreicht hatte, ist bis heute ideologisch aufgeladen. Postuliert und propagiert wird ein offenes Kunstwerk, das erst durch das Zutun des Rezipienten seine Vollendung findet. Es entsteht ein Paradigma des Mitmachens statt Betrachtens in einer Vielzahl von Kunstinstitutionen und prägt den heutigen Mainstream. Künstler, Kuratoren, Kulturbeauftragte und politische Aktivisten setzen große Hoffnungen in die sogenannten interaktiven Formen und sehen sie formal als ein Training für die Partizipation im politischen Sinne und gleichzeitig als eine Möglichkeit, den Genuss für die übersättigten Rezipienten zu steigern, indem sie mehr als vermeintlich je zuvor involviert sind.³⁸

³⁸ Vgl. Pfaller, Robert (2008): *Ästhetik der Interpassivität*. Philo Fine Arts: Hamburg, S. 312 ff..

Der Begriff der Interaktivität wird transdisziplinär verwendet. Meine Definition des Begriffs orientiert sich vor allem an der Medien- und Kulturwissenschaft. Claus Leggewie und Christoph Bieber bezeichnen Interaktivität als „Schlüsselwort der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien, das ihre spezifische Differenz und den Vorsprung gegenüber den ‚alten‘ Print-, Ton- und Bildmedien markieren soll“.³⁹

Das Hauptmerkmal dieser neuen Medien besteht in der Rückkanalfähigkeit. Das statisch gedachte Verhältnis von Sender und Empfänger dynamisiert sich. Der Rollentausch wird nun prinzipiell möglich. Lutz Goertz stellt in seinem Text *Wie interaktiv sind Medien?* präzise dar, dass eine einheitliche Definition des Begriffs Interaktivität im kulturwissenschaftlichen und medienwissenschaftlichen Feld fehlt.

Grundsätzlich stellt sich die Frage, ob Medien, die wie das Telefon zwischenmenschliche Kommunikation ermöglichen, als interaktive Medien beschrieben werden sollten, oder nur solche auf die Nutzer viel stärker durch Modifikation des Mediums selbst Einfluss nehmen können. Ist beispielsweise die Internetplattform *Facebook* ein interaktives Medium, da die Nutzer den Inhalt im Rahmen einer vorgefertigten Oberfläche generieren, oder müssten die Nutzer im Stande sein die AGBs und die Oberfläche mitzugestalten? Interessanterweise knüpft man in der Informatik den Begriff der Interaktivität in Anlehnung an den sozialwissenschaftlichen Begriff der Interaktion an ein Ideal der Face-to-face-Kommunikation. Sprich, ein Programm gilt als besonders interaktiv, wenn dieser vermeintlich ‚natürlichste‘ Weg der Kommunikation gekonnt nachgeahmt wird. Dies wird als Qualitätsmerkmal hervorgehoben.⁴⁰

Demgegenüber lässt sich eine Gegenfrage formulieren: Gibt es Themen und emotionale Inhalte, die gerade nur durch ein bestimmtes Medium, das nicht dem Ideal der Face-to-face-Kommunikation entspricht, vermittelt werden können? Wie zum Beispiel eine Gedenkveranstaltung, die erst durch ihren institutionellen Rahmen eine emotionale Größe spürbar macht?

³⁹ Leggewie, Claus/Bieber Christoph (2004): *Interaktivität. Soziale Emergenzen im Cyberspace?* In: *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Herausgegeben von denselben. Campus Verlag: Frankfurt, New York. S. 7.

⁴⁰ Vgl. Goertz, Lutz (2004): *Wie interaktiv sind Medien?* In: *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Herausgegeben von Christoph Bieber und Claus Leggewie. Campus Verlag: Frankfurt, New York. S. 99 f..

Zusätzlich ist dieses Ideal der Face-to-face-Kommunikation keine ausreichend belegte Konstante. Man denke beispielsweise an interkulturelle Verständigungsprobleme durch unterschiedliche Semiotik von Gesten und Gebärden oder an Sprachbarrieren.

Hier kann man auf Marshall McLuhans These verweisen, die den neuen Medien ein weitaus größeres utopisches Potenzial zuschreibt als das der bloßen Hierarchie-Relativierung:

„Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system itself in a global embrace, abolishing both space and time as far as our planet concerned. Rapidly, we approach the final phase of the extensions of man – the technological simulation of consciousness, when the creative process of knowing will be collectively and corporately extended to the whole of human society, much as we have already extended our senses and our nerves by the various media.“⁴¹

McLuhan formuliert seine zukunftsoptimistische These des globalen Nervensystems bereits 1964 vor dem weltweiten Boom des Heimcomputers und des Internets. Der Vormarsch des Fernsehens, die Satellitentechnologie und Raumfahrt sind die großen Medieninnovationen seiner Zeit. Er verbindet mit der prinzipiellen Möglichkeit, weltweit miteinander in Verbindung zu treten, ein ganz neues Bewusstsein für eine weltweite Verantwortung und eine neue Kollektivität: „The aspiration of our time for wholeness, empathy and depth of awareness is a natural adjunct of the electric technology.“⁴² McLuhans Medienbegriff ist ein weitgefasster. Jede technologische Innovation, die das Leben erleichtert, vom Rad bis hin zur Fernsehbedingung, sind für ihn Medien. Medien erweitern laut McLuhan stets unsere Fähigkeiten. In einer vernetzten Welt wird die Information zur Waffe.⁴³ Die Vernetzung könnte sogar einen Zustand von paradiesischer Harmonie erzeugen.

⁴¹ Marshall, McLuhan (2001): *Understanding Media. The extensions of man*. Routledge Classics: London, New York. S. 3 f..

⁴² Ebd. S. 5.

⁴³ Vgl. ebd. S. 375.

„In the electric age, when our central nervous system is technologically extended to involve us in the whole of mankind and to incorporate the whole of mankind in us, we necessarily participate, in depth, in the consequences of our every action. It is no longer possible to adopt the aloof and dissociated role of the literate Westerner.“⁴⁴

Die Trennung zwischen den Individuen wird im vernetzten globalen Nervensystem aufgehoben und führt zur gegenseitigen Empathie und zu einem vergemeinschafteten Verantwortungsgefühl. Doch wie könnte diese direkte Rückbeziehung aller Menschen verwirklicht werden? Das Internet und andere interaktive Medien scheinen bestimmte Hierarchien und andere Grenzen der Kommunikation zwar zu relativieren, doch nicht aufzulösen. Diese utopische Kategorie eines kollektiven Bewusstseins als Folge einer Medienevolution in McLuhans Denken muss hinterfragt werden, da eine totale Vernetzung nicht ohne weiteres an ein verantwortungsvolles, nächstenliebendes Miteinander gebunden werden kann. Vernetzung und utilitaristischer Humanismus als Ursache-Wirkungs-Relation darzustellen, erscheint nicht belegbar, sondern nur als eine der Spielarten der De-facto-Vernetzungsprozesse.

Goertz entwickelt anhand unterschiedlicher Definitionen von Interaktivität einen neuen Rezipientenbegriff, der das Paradigma des Mitmachens zeigt und gleichzeitig die Grenzen kritisch hinterfragt:

„Die Veränderung des Rezipientenbegriffs wird notwendig, weil der Rezipient nun auch in den Kommunikationsprozeß eingreifen kann, also nicht nur ‚Aufnehmender‘ ist. Neutral kann man ihn daher als ‚Beteiligten‘ bezeichnen. Der Kommunikator, der im Extremfall überhaupt keine Aussagen mehr produziert, sondern lediglich den technischen Ablauf der Kommunikation kontrolliert, wird auf diese Weise zum ‚organisierenden Beteiligten.‘ Die Parallele der beiden Begriffe soll verdeutlichen, daß beide – Beteiligter und organisierender Beteiligter – zumindest theoretisch auf einer Stufe stehen können.“⁴⁵

⁴⁴ McLuhan 2001. S. 4 f..

⁴⁵ Goertz 2004. S. 106.

Dennoch muss betont werden, dass der Interaktivitätsbegriff überschätzt würde, wenn man die funktionierende Mensch-Maschine-Kommunikation zur sozialen Interaktion erhöhe oder eine virtuelle Gemeinschaft behauptete, die allein aus der spezifischen Medialität des Internets erwüchse. Allerdings gibt es ein ungemeines Potenzial in den direkten und stetig wachsenden Wahl- und Kontrollmöglichkeiten im Internet, die aus Empfängern Nutzer machen.⁴⁶ Leggewie und Bieber plädieren für einen strengen Interaktivitätsbegriff, welcher beispielsweise interaktive Fernsehsendungen wie *Big Brother* als pseudo-interaktiv kennzeichnet.

Das Kriterium, das solche Formen nicht erfüllen, ist „die aktive De- und Reprogrammierung des ‚Programms‘ sowie die offene und autonome Mitgestaltung der Netzwerkarchitektur“.⁴⁷

Internetanwendungen wie soziale Netzwerke, Blogs, *Twitter* und *Instagram* scheinen diese Forderung auch nur teilweise zu erfüllen, allerdings sind Open Source-Programme und die dazugehörigen Austauschplattformen ein treffendes Beispiel: Der Code zur Bearbeitung des Programms ist frei verfügbar. Die Nutzer können so das Programm an ihre individuellen Bedürfnisse anpassen.

Bei allem Optimismus muss man auch auf die bestehenden Hierarchien im Medium Internet aufmerksam machen, beispielsweise auf Informations-Schirmherren wie *Google*. Nicht zuletzt bieten die Anwendungen einem versierten Fachpublikum viel komplexere Möglichkeiten als dem herkömmlichen Nutzer. Man kann von Wissenshierarchie sprechen.

Goertz entwickelt einen Interaktivitätsindex, in dem unterschiedlichen Medien und den durch sie zur Verfügung stehenden Medienanwendungen unterschiedliche Grade an Interaktivität zugeordnet werden. Das Kino ist laut Goertz der Ort der Nicht-Interaktivität, was sicherlich vehement von Filmwissenschaftlern dementiert werden würde. Dagegen werden virtuelle Büroumgebung und Videokonferenzen als Beispiele par excellence herangezogen.⁴⁸

⁴⁶ Leggewie, Claus/Bieber Christoph 2004. S. 8 f..

⁴⁷ Ebd. S. 9.

⁴⁸ Vgl. Goertz 2004. S. 115.

An Goertz' Index wird deutlich, wie sehr das Face-to-face-Paradigma und bestimmte Mythen über die Rezeptionsanordnung von Medien die Bewertungsmechanismen bezüglich des möglichen Maßes an Interaktivität prägen. Goertz bemerkt selbst den meiner Meinung nach wichtigsten Punkt der Debatte, der im Ausgang dieses Kapitels diskutiert werden wird. Das Potenzial zur Interaktivität einer bestimmten Medienanwendung ist noch lange kein Indiz dafür, wie sie genutzt wird und in welcher Form und ob überhaupt Partizipation stattfindet.

2.4.2. Exkurs: *Die Kindertransporthilfe des Bundes*

Die Aktion *Die Kindertransporthilfe des Bundes* ist ein vielschichtiges und gut ausgearbeitetes Medienkunstprojekt mit politischer Brisanz, das im Folgenden nur skizzenhaft beschrieben wird, um davon ausgehend die Frage nach der Rolle des Interaktivitätsdiskurses zu stellen.

Das Projekt wird vom ZPS selbst in vier Abschnitte gegliedert, die sich zeitlich überlagern: *Start Rettungsprogramm*, *Blumenmeer*, *Kanzleramt* und *1 von 100*.

Das ZPS hat für den ersten Teil des Projekts eine Fake-Internetseite www.kindertransporthilfe-des-bundes.de kreiert und am 19.06.2014 publiziert. Ein Werbevideo⁴⁹ teilt mit allen Mitteln der Emotionalisierung das Anliegen des vermeintlichen Aufrufs der Familienministerin Manuela Schwesig an mögliche Pflegefamilien mit: Soforthilfe für die syrischen Flüchtlingskinder. Broschüren und eine siebenteilige Anzeigenserie untermauern die Online-Präsenz. Mit den Insignien des Familienministeriums und einem offenen Brief mit gefälschter Unterschrift der höchsten Instanz des Ministeriums wird ein hohes Maß an Authentizität der Internetseite erzeugt. Direkt auf der Seite ist es möglich, sich als interessierte Pflegefamilie zu registrieren. Laut Angaben des ZPS haben sich binnen einer Woche, obwohl die Seite nach kurzer Zeit als Fälschung entlarvt wurde, rund 800 Familien telefonisch informiert und die Bereitschaft kundgetan syrische Flüchtlingskinder aufzunehmen.

⁴⁹ Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Die Kindertransporthilfe des Bundes*.
<http://www.politicalbeauty.de/kindertransporte.html> [gesehen am 30.08.2015].

Die Internetseite beschreibt zusätzlich einen rechtlichen Rahmen und spricht beispielsweise pro aufgenommenem Kind den Familien eine finanzielle Unterstützung von 1000 € pro Monat zu. Zusätzlich werden in einem Reaktionsvideo syrische Kinder in einer provisorischen Schule gezeigt, die mit Bildern und Transparenten der Familienministerin für die Chance auf ein besseres Leben danken. „Kein ‚Fake‘, sondern ein fertiges Konzept zur Rettung von 55.000 syrischen Kindern“⁵⁰ ist die Aktion im Auge des ZPS.



Abb. 12: Die Bundesfamilienministerin kommt!

Laut Unicef waren zum damaligen Zeitpunkt 5,5 Millionen Kinder in Syrien hilfsbedürftig. So wurde die im gleichen Zeitraum stattfindende Aktion am Bahnhof Berlin Friedrichsstraße zynisch 1 von 100 genannt. Der Ort ist nicht ohne Grund gewählt worden. Hier steht das Denkmal *Züge ins Leben – Züge in den Tod: 1938–1939*, eine Plastik von Frank Meisler, der selbst durch die Transporte überleben konnte, das sowohl an das Schicksal von 10.000 deutsch-jüdischen Kinder erinnert, die die Chance bekamen, ohne ihre Familien in Großbritannien einzureisen und in Obhut genommen zu werden, als auch an die Kinder, die in Konzentrationslager deportiert worden sind.

⁵⁰ Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Die Kindertransporthilfe des Bundes*.

Das ZPS polemisiert ihre Aktion als „kritische Reanimation eines scheinbaren Denkmals“.⁵¹ Es wurden ein Infostand aufgebaut, Broschüren und Anträge verteilt und eine Leinwand aufgestellt, die Bilder des Krieges mitten in die Berliner Innenstadt holten. Wie in einem an Big Brother orientierten TV-Eventformat, in dem das Publikum bestimmte Personen durch kostenpflichtige Anrufe unterstützen kann, weiterhin Teil der Sendung zu bleiben, konnten die Passanten ihr Lieblingsflüchtlingskind mit einem Anruf unterstützen, ein neues Leben ermöglicht zu bekommen. Auf der Internetseite <http://voting.1aus100.de/> kann man sich durch die Schicksale einzelner syrischer Kinder klicken, kurze Videos ihrer Leidensgeschichte sehen und angeblich finanziell ihre Einreise unterstützen.

Unter der Überschrift *1 aus 100 – Nur ein Kind gewinnt!* sind je vier Bilder pro Zeile nebeneinander und man kann sich beispielhaft durch das Leid vieler Einzelfälle scrollen. Mit einem Klick auf das Bild öffnet sich die Detailinformation mit Unterstützungsrufnummer, Video und einer größeren Ansicht des Bildes.

Die Aneignung des Big-Brother-Formats erinnert an eine Aktion Christoph Schlingensief's, die im Rahmen der *Wiener Festwochen* im Jahr 2000 stattfand. Schlingensief's inszeniert eine interaktive Abschiebeaktion, in der man für die Aufenthaltsgenehmigung eines der Teilnehmer abstimmen konnte. Seine Aktion hat den provokanten Titel *Ausländer raus! Schlingensief's Container*. Schlingensief's Aktion kritisiert den kontrovers diskutierten Unterhaltungswert des TV-Formats, den latenten Rassismus und die brutale Abschiebepaxis.⁵²

Die auf das Familienministerium gerichtete Aufmerksamkeit und ihre Spitze ist enorm hoch, besonders durch die Folgeaktion *Deutschland dankt der „Retterin von Aleppo“* oder auch *Blumenmeer* genannt.

⁵¹ Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Die Kindertransporthilfe des Bundes*.

⁵² Anm.: Zu Christoph Schlingensief's Containeraktion Vgl. Forrest, Tara (2008): *Mobilizing the public sphere: Schlingensief's reality theatre*. In: *Contemporary theatre review: An International Journal*. Jahrgang 18 Heft 1. Routledge Journals: Abingdon. S. 90 – 98.

Blumenkränze und Geschenke werden im Beisein der großen Vertreter der Medien vor dem Familienministerium niedergelegt, um den vermeintlichen Akt von politischem Durchsetzungsvermögen und der vermeintlich vorbildhaften humanistischen Tat der Ministerin Tribut zu zollen.

In den folgenden Tagen erfolgt keine Stellungnahme der Familienministerin und beim ZPS geht laut dessen Angaben keine Beschwerde oder Anzeige über die Fälschung und das Sprechen mit der Stimme der Macht ein.

Die Medienkunstaktion wurde im deutschen Fernsehen rezipiert, beispielsweise in den Sendungen *ZDF aspekte* und *Stern TV*. Besonders die Tatsache, dass das ZPS in den folgenden Tagen im Kanzleramt empfangen worden ist, hat die deutsche und internationale Presse als Signal wahrgenommen.

Die *Global Post* schreibt: „The scheme is a modern-day re-imagining of the famous ‘Children’s Train’ that enabled around 10,000 Jewish children to escape Nazi Germany and find homes in Britain right before World War II.“⁵³

Das ZPS bringt als Höhepunkt des Projekts Zeitzeugen ins Kanzleramt und konfrontiert die Verantwortlichen mit lebender Geschichte, um eine Beschleunigung der Bearbeitung von rund 78.000 Einreisebewilligungsanträgen zu bewirken.

Die ästhetische und subversiv-aktivistische Strategie des ZPS in den beschriebenen Aktionen lässt sich mit den im *Handbuch für Kommunikationsguerilla* entwickelten Verfahren – *Sprechen mit der Stimme der Macht*, *Vortäuschung falscher Ereignisse zum Schaffen wahrer Ereignisse* – und dem *Fake* kontextualisieren:

„Die Taktik des Fakens beruht auf einem Paradox: Das Fake sollte einerseits möglichst wenig als solches erkennbar sein (die Fälschung muß gut sein), es soll aber zugleich einen Kommunikationsprozeß auslösen, in dem klar wird, daß die Information falsch war: Das Fake muß aufgedeckt werden. [...] Entscheidend für die Wirkung des Fakes ist, daß Irritationen über eine zunächst scheinbar eindeutige Kommunikationssituation entstehen.

⁵³ Overdorf, Jason (2014): *Day: 1,156: Artists want to save Syria’s children by fostering them in German homes.* <http://www.globalpost.com/dispatches/globalpost-blogs/meanwhile-syria/these-artists-want-germany-save-syrias-children> [gesehen am 03.08.2015].

Ziel ist es, einen Kommunikationsprozeß über Fragen auszulösen wie: Kann es sein, daß diese Aussage von jenem Sprecher kommt? Wenn ja: Was ist davon zu halten? Wenn nein: Warum nicht, und von wem dann? [...] Mit dem Dementi versucht die Macht, die gestörte Ordnung des Diskurses wiederherzustellen: Der Gefakte meldet sich höchstpersönlich zu Wort und erklärt allen oder möglichst vielen, wie's wirklich ist. Wer tatsächlich im Namen der Macht spricht, traut den Leuten wohl nicht zu, ein Fake selbst zu erkennen. Die Faker wissen's zu schätzen. Denn durch das Dementi erhält das Fake ein quasi amtliches Gütesiegel. Da dies in der Regel über die Massenmedien verbreitet wird, verleiht es ihm außerdem eine Publizität, die oft über seine eigentliche Reichweite weit hinausgeht.⁵⁴

Nach dieser Skizze des Medienkunstprojekts *Die Kindertransporthilfe des Bundes* will ich einige Thesen zu dessen Interaktivität anschließen. Das ZPS involviert die staatlichen Behörden, die Zivilgesellschaft und die Medienöffentlichkeit durch die Vortäuschung falscher Tatsachen direkt in die Vollendung des Medienkunstprojekts. Die Tatsache, dass man der Aktion gerne Glauben schenken würde, legitimiert die Mittel am Rande der Legalität, insbesondere das Fälschen der Unterschrift der Ministerin Manuela Schwesig. Die Anteilnahme von privaten Personen, die sich dazu bereit erklären Flüchtlingskinder aufzunehmen, wirft ein neues Licht auf Lösungsmöglichkeiten und -ansätze, die bereits durch die Kindertransporte 1938/39 von Deutschland nach Großbritannien ein historisches Beispiel kennen. Die Legitimation der unkonventionellen Mittel des künstlerischen Aktivismus findet also im Nachhinein und während des mehrteiligen Medienkunstprojekts statt. Das Anknüpfen an die Aufarbeitung des größten historischen Traumas Deutschlands, des Holocausts, schafft eine unmissverständliche diskursive Hoheit.

Die jüdischen Kinder, die einst vor der Vernichtung durch den Nationalsozialismus gerettet worden sind, dienen nun als Zeitzeugen der möglichen Folgen eines gelebten Humanismus und sind lebende Beispiele des Erfolgs eines zwischenstaatlichen Abkommens, durch das unbürokratisch die Schwächsten und gleichzeitig der für die Zukunft essentielle Teil einer Gesellschaft, Kinder, gerettet werden konnten. Die Kontextualisierung der Flüchtlingskatastrophe in Syrien mit dem Faschismus setzt die Politik unter Druck, insbesondere da die Medien starke Resonanz geben.

⁵⁴ Blissett, Luther/Sonja Brünzels (2001): *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. 4. Auflage. Assoziation A.: Berlin. S. 70 ff..

Das ZPS setzt emotionale Größen ein, um Sympathien zu gewinnen: sei es in dem Fake-Werbespot für die Suche nach Pflegefamilien des Familienministeriums, sei es bei der Konfrontation der Verantwortlichen im Kanzleramt mit Zeitzeugen. Die Tageszeitung *Taz* druckte das aus der Erinnerung rekonstruierte Gespräch im Kanzleramt als Teil eines Leitartikels ab. Floskelhafte Antworten des Beamten im Kanzleramt, mit denen man sich sonst zufriedengeben würde, vermögen den kurzzeitig sensibilisierten Bundesbürger zu empören. Beispielsweise antwortet der Beamte auf Philipp Ruchs Frage „Also, zum Abschluss eine Frage: Was passiert jetzt mit diesen 76.000 Anträgen?“ (gemeint sind die Anträge für eine Einreisebewilligung nach Deutschland auf das Kontingent von 5000): „Die muss man sich angucken und prüfen.“⁵⁵ Das ZPS schafft es, die bürokratische Grausamkeit hervorzuheben und gleichzeitig die Individuen nicht von ihrer Verantwortung zu befreien.

Die Tatsache, dass die Bundesregierung nicht fähig ist, auf die Anliegen des ZPS mit einer klaren Position zu reagieren, untermauert die Vorwürfe, dass zu wenig getan wird. In der medialen Inszenierung des ZPS wirkt die Handlungsunfähigkeit der Politik empörend und kalkuliert. Die Aktion *Kindertransporthilfe des Bundes* gewinnt ihre politische Brisanz durch ihre offene Struktur. Die Partizipation der verantwortlichen staatlichen Organe, der Presse und der Zivilgesellschaft erschaffen erst die Konstellation, in der das Kunstwerk seine Wirkung und seine kurzzeitige diskursive Hoheit entwickeln kann. Die Asylpolitik der Bundesregierung erscheint als inhuman, ihre Bereitschaft, zu handeln, als eingeschränkt und der bürokratische Apparat als Verschiebungs- und Verzögerungstaktik. Des Weiteren wird eine Bereitschaft zu einer aktiven, humanen Zivilgesellschaft den Bedenken der Behörden gegenübergestellt und eine allgemeine, verlags- und lobbyübergreifende Pressemeinung erzeugt, die die Bundesregierung anklagt und das Leid der syrischen Flüchtlinge erneut auf die Aufmerksamkeitsagenda setzt:

⁵⁵ Taz (2014): „*Das muss man prüfen*“. In: Taz. Ausgabe Berlin. 36. Jahrgang. Nr. 10421. Erschienen am 28./29. Mai 2014. S. 3 – 4.

Beispielsweise widmet sich die *Taz* dem Medienkunstprojekt mit einem Leitartikel, Stern-TV gibt der Aktion und ihrem historischen Vorbild zehn Minuten Sendezeit⁵⁶ und die Süddeutsche Zeitung druckt die Überschrift „Kunst verändert die Welt“⁵⁷.

Das ZPS wird in der Presse zwar nicht heroisiert, aber selbst den konservativeren Vertretern der deutschen Medienöffentlichkeit erscheinen die subversiven Mittel aufgrund des humanistischen Zwecks und des Engagements der Zivilgesellschaft gerechtfertigt. Nicht zuletzt sollte man sich die Frage stellen, ob das Engagement wirklich existiert oder ob es sich nicht auch hier um eine Inszenierung handelt, die nicht in Frage zu stellen gewagt wird, da sie den Werten, die wir angeblich vertreten und vertreten müssen, entspricht.

Zu betonen ist, dass die Konstellation nicht im vollen Bewusstsein aller teilnehmenden Größen und nicht unter fairen Ausgangsbedingungen entsteht. Die Zivilgesellschaft wurde durch die Vortäuschung falscher Tatsachen und das Sprechen mit der Stimme der Macht für das Anliegen gewonnen. Der Staatsapparat wird durch die Presseaufmerksamkeit, die Dankesaktionen und die Bereitschaft der Zivilgesellschaft, mitzuwirken, paralysiert.

Die Interaktionen, die das Kunstwerk erst entstehen ließen, gaben ihm eine unglaubliche Breitenwirkung.

Die scheinbare moralische Erhabenheit der Sache setzt kurzzeitig die Anstandsregeln und die festgefahrenen Rollen der Protagonisten unserer Gesellschaft außer Kraft. Die Tatsache, dass jeder der Protagonisten an die Relevanz, die eigene Handlungsfähigkeit und Bedeutung der Handlung glaubt, ist Grundvoraussetzung für das Kunstwerk, auch wenn ohne die inszenatorische Größe des ZPS keine Bühne entstanden wäre. Das ZPS setzt dabei den Rahmen und somit die Regeln fest. Presse, Politik und engagierte Bürgern erscheinen wie Marionetten im Theater für die Menschlichkeit. Philipp Ruchs Verständnis von „Kunst als fünfter Gewalt im Staat“ scheint kurzzeitig verwirklicht, doch hält sich dieses diskursive Durchsetzungsvermögen nur kurz und verblasst angesichts der

⁵⁶ Zentrum für politische Schönheit (2014): *Bericht Kindertransporthilfe des Bundes*. https://www.youtube.com/watch?v=E_wR3X3Ex3M [gesehen am 12.10.2015].

⁵⁷ Catrin Lorch, ‚*Truth is Concrete*‘. *Kunst verändert die Welt*. In: *Süddeutsche Zeitung*. Erschienen am 17.05.2014. http://politicalbeauty.de/press_kt/sz_theoria.pdf [gesehen am 03.02.2016].

Realpolitik und der Aufmerksamkeitslenkung im Informationsfluss der Massenmedien. Kunst bleibt dann doch ‚Kunst‘, und die Aktion wurde schnell in diese Rubrik eingekerkert. Der Deckmantel der Kunst, der vor Strafen schützt, kategorisiert die Anliegen und Konzepte als utopisch und diskreditiert sie so von vornherein. Der couragierte Bürger, der sich den Schrecken des Krieges am Bahnhof Friedrichstraße ausgesetzt, einen Antragsbogen ausgefüllt und sich über die abgestumpften, bürokratisch-grausamen Antworten des Beamten des Kanzleramtes empört hat, kann sich als echter Humanist zurücklehnen anstatt realpolitisch als Schlepper Menschen nach Deutschland zu bringen.

Interaktiv konnte er sich mit den Themen auseinandersetzen und selbst das Gefühl bekommen tätig zu werden ohne sich wirklich in der Gefahrenzone der Illegalität und Todesgefahr zu bewegen. Die interaktiven Angebote des ZPS scheinen die Rezipienten direkt mit in den Schaffensprozess einzubinden und geben Hoffnung auf eine Partizipation, die über das Kunstwerk hinaus in die Realpolitik geht.

Man muss jedoch kritisch fragen: Sind die interaktiven Angebote nicht nur scheinbar partizipativ? Und geben wir nicht vielmehr einen Teil unserer Handlungsmacht ab? Ist das ZPS, mit dem Begriff von Robert Pfaller, nicht eher ein interpassives Medium, das sich für uns empört, für uns anklagt und für uns die Kleinbürgerlichkeit hinter sich lässt?

2.5.3. Säulen der Schande: Das ZPS empört sich für Sie!

Nachdem ich mir die Frage anhand der Aktion *Die Kindertransporthilfe des Bundes* gestellt habe, wie ein offenes Kunstwerk, das interaktiv Öffentlichkeit, Rezipienten und politisch Verantwortliche einbezieht und so seine Relevanz und seine Bedeutung dynamisch konstruiert, will ich mich dem Medienkunstaktion *Säulen der Schande* beschäftigen.

Nach einer Analyse der Aktion soll Robert Pfallers Begriff der Interpassivität zur kritischen Interpretation herangezogen werden. Robert Pfallers Konzept der Interpassivität bedarf einer Reihe von Vorbemerkungen, um nachvollziehbar zu werden. Interaktivität und das offene Kunstwerk sind Ideen, die seit den 1960er Jahren und insbesondere mit der rasanten Digitalisierung seit den 1990er Jahren einen Aufschwung gewonnen haben.

An eine neue Ästhetik des Interaktiven haben sich bestimmte ideologische Register gebunden. Der vermeintlich passive Rezipient wird ermächtigt beziehungsweise aktiv. Kulturoptimistische Philosophien knüpfen die vermeintliche Relativierung der Hierarchie zwischen Rezipierenden und Kunstschaffenden an die Hoffnung auf eine Ermächtigung der Zivilgesellschaft im Sinne einer demokratischen Partizipation. Den Bürger und Bürgerinnen könnte es durch die neuen Kommunikationstechnologien erleichtert werden am politischen Leben aktiv teilzunehmen und die Handlungsträger einer größeren Kontrolle durch ‚das Volk‘ auszusetzen. Eine gesteigerte Aufmerksamkeit und eine egalitäre Bühne sind die Utopien, die sich mit den neuen Medien und an die Vernetzung knüpfen lassen.

„Denn Medienkunst und künstlerische Projekte, die in starkem Maße mit Medien und Medientechnologien arbeiten, wie Theater, Performances, Installationen, Netzkunstprojekte etc., sind in besonderem Maße auf das Erleben und die Beteiligung der Betrachter angewiesen. Wahrnehmungsprozesse, Handlungsvollzüge und prozesshafte Ereignisse, kurz eine performative ästhetische Dimension, bestimmt die Ästhetik medienbasierter Kunst. Im unmittelbaren Kontakt mit der Kunst, mit dem oft einmaligen Kunstereignis beginnt und endet jedoch nicht die Erfahrungs- und Auseinandersetzungsmöglichkeit mit seiner Ästhetik. Die entgrenzenden Kunstpraktiken erlauben und erfordern vielmehr, in einem weiterführenden Aneignungsprozess ästhetische Erfahrungen zu machen, die zwischen dem Ereignis, der fortlaufenden Medialisierung und verschiedenen Diskursivierungen oszillieren.“⁵⁸

Lehmann entwickelt hier die These, dass die „entgrenzenden Kunstpraktiken“ geradezu der Demokratisierung des Schaffensprozesses und der Einbettung in eine neue Form von Öffentlichkeit bedürfen, und das in einer Weise, die die Rezipienten unmittelbar involviert und ihre Erfahrung intensiviert.

Robert Pfaller entwickelt einen Gegenbegriff zu Interaktivität, der die optimistischen Ansätze relativiert und die Kehrseiten des Phänomens und der Ästhetik des offenen Kunstwerks in den Blick rückt: Interpassivität.

⁵⁸ Lehmann, Annette Jael (2008): *Kunst und neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*. A. Francke Verlag: Tübingen, Basel. S. 29.

Anstatt dass der Künstler einen Teil der Vervollkommnung des Kunstwerks an die Rezipienten abgibt beziehungsweise das Kunstwerk offen gegenüber der Interpretation ist, kann der Rezipient einen Teil der Rezeptionsleistung an ein interpassives Medium abgeben und genau aus dieser Erleichterung von einem Teil der Bürde der Rezeption seinen Genuss ziehen.⁵⁹

Die interaktive Mitgestaltung des Kunstwerks interpretiert Pfaller als eine Doktrin und direkte Involviertheit, als Kontrollmechanismus einer neoliberalen Mitmachgesellschaft. Wenn alle Menschen gleichermaßen mit in den Schaffensprozess eines Kunstwerks beziehungsweise gesellschaftlicher Strukturen miteinbezogen sind, wird die Position eines kritischen Betrachters, des Intellektuellen, ausgehebelt, da die Ideologie der ständigen Partizipation die Distanz, die eine Reflexion erst ermöglicht, diskreditiert: „Die vorherrschende philosophische Ideologie des humanistischen Idealismus erzeugt offenbar eine Angst: *bloß Objekt zu sein*. Von dieser Angst getrieben, flüchten Leute in eine Aktivität, die ihrer Heteronomie allerdings eher dienlich erscheint als deren Gegenteil. Subjektivität um jeden Preis, Subjektwerdung bis hin zur prekären Selbstaussbeutung ist eine typische Kulturerscheinung neoliberaler Ökonomie.“⁶⁰

Die Beispiele, die Robert Pfaller für interpassive Medien heranzieht, stammen aus unterschiedlichen Bereichen, nicht ausschließlich aus dem Bereich der Kunst, genau wie die Idee von Interaktivität und ihre Wirkung sich nicht ausschließlich auf einen Rezeptionsmodus von Kunst beschränken.

⁵⁹ Pfaller 2008. S. 30 f..

⁶⁰ Siehe: ebd. S. 235. / Anm.: Der ungeheure Erfolg von sozialen Netzwerken, allen voran *Facebook*, kann als ein Zeichen gelesen werden, dass man individuelle und öffentliche Persona mehr und mehr miteinander zu verschmelzen versucht. Dies erscheint mir als ein Prozess der Authentifizierung und Emotionalisierung. Man versucht Aufmerksamkeit für sich als Individuum über überindividuelle Anliegen zu gewinnen oder eignet sich den Glamour eines anderen an. Andererseits versucht man durch seine virtuelle Persönlichkeit eine Aufmerksamkeitslenkung auf ein von einem als wichtig verstandenes Thema zu bewirken. Diese Dichotomie zwischen hedonistischer Selbstdarstellung und Zivilcourage prägt die Netzkultur in vielerlei Hinsicht. Eines der markanten Beispiele sind Online-Petitionen: Mit nur wenigen Klicks habe ich meine Meinung im World Wide Web kundgetan und kann mich als engagierter, politisch interessierter Mensch verstehen, der auch etwas zu tun bereit ist. Plattformen wie *avaaz.org* bewerben sich mit selbstbewussten Slogans wie: „Avaaz ist ein Kampagnen-Netzwerk, das mit Bürgerstimmen politische Entscheidungen beeinflusst.“ Die Unterschrift einer Petition kann dabei mit einer individuellen Nachricht personalisiert werden und jedem ist es möglich selbst eine Petition zu starten und die Aufmerksamkeit auf das persönliche Anliegen zu richten.

Pfaller nennt das *canned laughter* der US-amerikanischen Sitcoms als ein zentrales Beispiel. Hierbei bezieht er sich auf Slavoj Žižeks Interpretation von Lacans Deutung der Funktion des Chors in der antiken griechischen Tragödie und dessen Engführung mit Dosengelächter der Sitcoms:

„Als Zuschauer kommen wir, beladen mit unseren alltäglichen Sorgen, ins Theater – unfähig, uns rückhaltlos auf das Drama einzulassen, d.h. Furcht und Mitleid zu fühlen, so wie dies erforderlich wäre – aber das ist nicht weiter problematisch, es gibt ja den Chor, der an unserer Stelle Leid und Mitleid fühlt oder, präziser ausgedrückt, wir fühlen die geforderten Emotionen durch das Medium Chor [...].“⁶¹

Die Struktur und Aufgabe des antiken Theaters kann mit dem Modell der Katharsis nachvollzogen werden, in diesem soll das Publikum durch Mitleid und Furcht eine Reinigung erleben. Žižeks Lacan-Interpretation zielt darauf, dass der Chor die zentrale Rolle beim Erleben dieser Gefühle einnimmt. Die Katharsis ereignet sich eben nicht nur subjektiv als ein emotionales Erlebnis des spezifischen Rezipienten, sondern auch als ein überindividuelles, objektives Phänomen wertegenerierender Praxis einer Gesellschaft.

Analog erfordert das moderne Fernsehen, insbesondere Sitcoms, die Unterhaltung des Publikums. Da der ermüdete Fernsehzuschauer kaum die Kraft aufbringen kann sich selbst über das repetitive Abendprogramm zu amüsieren, schafft der Apparat ein Medium, das *canned laughter*, das dem Zuschauer die Pflicht des Lachens abnimmt und, sogar mehr noch, an seiner Stelle lacht. So „können wir danach doch sagen, daß wir objektiv, durch das Medium des anderen, einen wirklichen schönen Abend verbracht haben“⁶². Žižek betont mehrfach, dass diese durch das Medium beziehungsweise den Anderen erlebten Gefühle auch Teil der eigenen Gefühlswelt sind, und behauptet so einen weitreichenden Stellenwert der Delegation von Gefühlen an Medien beziehungsweise Personen.

Pfaller baut auf Žižeks und Lacans Ideen seinen Begriff der Interpassivität auf und bringt eine Vielzahl unterschiedlicher Beispiele von Delegationen unterschiedlicher Emotionen an diverse interpassive Medien.

⁶¹ Žižek, Slavoj (1991): *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Merve Verlag: Berlin. S. 49.

⁶² Ebd. S. 50.

Das utopische Potenzial dieser Delegation von Emotionen ist die Möglichkeit, nicht einmal mehr konsumieren zu müssen. Dies ist als subversive Praxis in der Konsumgesellschaft zu betrachten.

Die stellvertretenden Medien werden zum großen Anderen im psychoanalytischen Sinne. Es findet eine „symbolische Registrierung“⁶³ statt anstelle einer Verinnerlichung der Inhalte. Beispiele für dieses große Andere, das meine Rezeption ersetzt, sind neben dem Videorekorder, der für mich Videos aufnimmt, auch ein gefräßiger Hund, der für mich Kekse frisst, der Fotokopierer, der für mich sich durch die neusten Publikationen wälzt, und der Kurator, der für mich die offenen Kunstwerke durch ihre Anordnung und ihre Beschreibung interpretiert. Am Beispiel des Programmierens einer Aufnahme durch einen Videorekorder zeigt Pfaller, dass nicht einmal die Absicht oder Möglichkeit bestehen muss die aufgenommenen Videos zu sichten. Identitätsstiftend wirkt bereits die Katalogisierung, die Registrierung des Angebots anstatt der Praxis des Fernsehens.⁶⁴

Im ‚Als ob‘ liegt das Potenzial der Befreiung von den Zwängen der neoliberalen Konsumgesellschaft, in der man mitmachen muss. Im interpassiven Delegieren steckt die Basis für ein Abstand-Nehmen und so der Ausgangspunkt für die Möglichkeit zur kritischen Reflexion. Ein prägnantes Beispiel dafür, das man auch schon bei Žižek findet, sind die tibetanischen Gebetsmühlen, die Pfaller mit Opferkerzen im christlichen Kulturraum gleichsetzt. Žižek beschreibt das Drehen der Gebetsmühlen als eine stellvertretende Handlung für das Beten mit weitreichenden, ermächtigenden Folgen. Die öffentliche Sphäre erkennt den Gebetsmühlen drehenden Tibeter als Gläubigen an, während er sich ganz anderen Dingen – nach Žižek obszönen Phantasien – widmen kann.⁶⁵

⁶³ Žižek, Slavoj (2000): *Die Substitution zwischen Interaktivität und Interaktivität*, übersetzt von Karl Bruckhschwaiger und Michael Wiesmüller. In: *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*. Herausgegeben von Robert Pfaller. Springer-Verlag: Wien, New York. S. 21.

⁶⁴ Vgl. Pfaller 2008 S.12 f..

⁶⁵ Vgl. Žižek 1991: S. 52.

„Indem sie so tun, »als ob« Beten stattfände, gehen der Tibeter und der Christ in Wirklichkeit auf Distanz zu ihrer Religion – wie der interpassive Videofreak auf Distanz zum Fernsehen geht. Die rituellen Praktiken des Tibeters und des Christen erweisen sich somit als Abwehrbewegungen gegen ihre jeweiligen Religionen. Sie erlauben ihnen ein psychisches oder räumliches ‚Verschwinden‘.“⁶⁶

Wie kann es in Pfallers Konstruktion funktionieren, dass wir die Delegation der Emotionen ernstnehmen und genießen? Pfaller entwirft die Denkfigur eines *naiven Beobachters*, den er, angelehnt an Freuds Ideen von Ich-Ideal und Über-Ich, als Beobachtungsinstanz des psychischen Apparats beschreibt.

Pfaller schreibt dieser Beobachtungsinstanz allerdings statt Allwissenheit und emotionaler Intelligenz eine ganze andere Fähigkeit zu, die man auch als Unfähigkeit kategorisieren könnte:

„Vielmehr ist sie äußerst naiv. Sie nimmt selbst einen äußerst plumpen Augenschein für bare Münze. [...]

Beim interpassiven Fotokopieren kommt es also zu einer simplen, theatralischen Darstellung des Lesens. Dieser Augenschein wird für den naiven Beobachter geboten, und dessen naiver Glaube an die Sache bewirkt die Zufriedenheit des Intellektuellen, die uns am Ausgang der Bibliothek aufgefallen war. Durch das Vorspielen von Konsumtion (gegenüber dem naiven Beobachter) entsteht somit wirkliche Zufriedenheit – eine Wirklichkeit (für die interpassiven Intellektuellen). Was hier passiert ist – in den Worten Sigmunds Freuds –, dass ‚ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt‘. Es handelt sich beim interpassiven Fotokopieren also, wie wir sagen könnten, um eine *Magie der Zivilisierten*. Sie handeln mit symbolischen Darstellungen und erzielen damit reale Wirkungen.“⁶⁷

Pfaller entwickelt in Anlehnung an die psychoanalytische Methode eine kritische Medientheorie, mit der er kulturphilosophische Analysen stützt. Kritisch hinterfragt er die neuen Mechanismen der Machtausübung in der Kontrollgesellschaft im Zeitalter der Vernetzung und der Post-Demokratie und entdeckt Strategien der Subversion und Ermächtigung, die in scheinbar passivem Verhalten wie Zögern und Abstandnehmen sich äußern.

⁶⁶ Pfaller 2008. S.179.

⁶⁷ Ebd. S. 245.

Besonders interessant ist, dass er vom subjektiven Lustempfinden, vom Genießen her seine Denkfigur entwirft. Interpassivität erscheint in einer Leistungsgesellschaft als Schutzmechanismus, der dem Einzelnen hilft mit der Informationsflut und der Partizipationsdoktrin umzugehen beziehungsweise beides zu umgehen.

Interaktive Medienkunstwerke wie *Säulen der Schande* des ZPS können unter den von Pfaller generierten Vorannahmen auch als interpassive Medien gedeutet werden. Die Möglichkeit, direkt an den Aktionen teilzunehmen, indem man beispielsweise ein Paar der eigenen Schuhe mit einer persönlichen Nachricht versieht und für das noch zu entstehende Mahnmal in Srebrenica gegen die UN spendet, ermöglicht einem, im Sinne der Interpassivität das Mahnen, die Trauer, den Schmerz und die Empörung an das ZPS zu delegieren. Die Schuhe sind dann Stellvertreter und Symbol für die eigene Präsenz vor Ort und durch die Zeit hindurch. Das Symbol meiner Mahnung überdauert die Zeit meiner aktiven Präsenz, wie die Opferkerze in Pfallers Beispiel mein Beten in der Kirche verlängert. Meine Schuhe mahnen, trauern et cetera weiter für mich, während ich mich schon oder auch jetzt erst endlich ganz anderen Dingen widmen kann.

Wichtig ist es bei der Aktion *Säulen der Schande* zwischen den unterschiedlichen Spendern und Formen des Spendens zu unterscheiden.

In Bezug auf die direkt betroffenen Hinterbliebenen und Geflohenen kann die Delegation des Trauerns und der Empörung an das ZPS – die Trauer und Empörung über den verhinderbaren Völkermord, die Teilnahmslosigkeit der westlichen Welt und nicht zuletzt die persönlichen Verluste – als eine Erleichterung der Aufarbeitung verstanden werden. Die übernationale Anerkennung der Schicksale der Betroffenen und der Respekt für die Verluste des Einzelnen kommen in dem Flaschenpostprinzip zum Ausdruck.

Das ZPS versucht durch das Mahnmalprojekt einen kollektiven Ort des Gedenkens an das Versagen des Westens zu schaffen und setzt die Thematik auf die aktuelle Agenda, und das nicht nur in Bosnien, sondern auch in Deutschland.

Die Kollektivität des Mahnens bedarf keiner individuellen Permanenz, vielmehr eines qualitativen Moments, den man kritisch im Sinne der Eventgesellschaft hinterfragen muss, und einer quantitativen Registrierung.

In Bezug auf die westlichen Spender und die nicht direkt betroffenen Teilnehmer an der Aktion am Brandenburger Tor muss die Frage gestellt werden, inwieweit man hier von einer tiefen Anteilnahme an dem individuellen und kollektiven Leid der Betroffenen sprechen kann. Das Flaschenpostprinzip versucht zumindest diese Verbindung zu schaffen. Die Versammlung Betroffener und nicht direkt Betroffener soll gebündelt auf die Notwendigkeit der Aufarbeitung der Rolle der UN im Bosnienkrieg aufmerksam machen. In diesem Sinne gelingt es dem ZPS mit Hilfe seiner Unterstützer eine Medienwaffe zu generieren, die es in die berühmtesten deutschen (Tagesschau) und bosnischen (bht1) Medien schafft und darüber hinaus auch international rezipiert (Guardian/Aljazeera) wird.⁶⁸

Das Gedenken und die Forderung der Opferverbände bekommen kurzzeitig Gehör. Die Zivilgesellschaft wird über nationale Grenzen hinweg aktiviert. Meine These ist, dass man die durch das Kunstwerk evozierten Gefühl auch im Sinne der Interpassivität an das Kunstwerk delegiert und sich also objektiv empört, mahnt und mit die Schuld trägt, sich allerdings subjektiv auch zurückziehen kann und die Tragweite des Leides nicht an sich heranlassen muss.

Die Mitmach-Ästhetik des Kunstprojekts erleichtert den moralischen Ablass, der sich als ein Ich-war-auch-dabei beschreiben lässt und eine Identifikation mit einem stark vereinfachten Selbstbild des individualistischen Hedonisten ermöglicht. Ich bin ein Spender, also bin ich auch Humanist und mehr noch: Weltverbesserer. Elias Bierdel, Gründungsmitglied der *borderline europe – Menschenrechte ohne Grenzen e.V.*, pointiert dies drastisch.

⁶⁸ Das Erste (2010): *Tagesschau*: 20.00 Sendung vom 11.07.2010. <https://youtu.be/PydPY9Q-hwI> [gesehen am 13.10.2015]./BHT1 (2010): *News*. vom 11.07.2010. <https://youtu.be/8xXQaKkQIEU> [gesehen am 13.10.2015]./ McRobie, Heather (2010): *What stands in the way of Bosnia reconciliation*. In: *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/jun/21/bosnia-still-waits-reconciliation> [gesehen am 13.10.2015]./ Aljazeera (2010): *Srebrenica's lessons for the UN. Creator of a monument to the victims of Srebrenica explains why he is singling out the UN. Ein Interview von Mirella Sidro*. In: *Aljazeera. News*. Erschienen am 11.07.2010 <http://www.aljazeera.com/news/2010/07/201071173346764963.html> [gesehen am 13.10.2015].

„Bei Spendern für humanitäre Zwecke ist das Bedürfnis, sich als den Guten zu erfahren, oft so mächtig, dass die Frage egal wird, ob man mit den Spenden überhaupt noch jemandem hilft.“⁶⁹

Das gute Gefühl, für die vermeintlich verinnerlichten Werte des Humanismus zu kämpfen, geht von der inneren Beobachtungsinstanz aus, dem naiven Beobachter, der dem vereinfachten Selbstbild glauben schenke möchte. Meine öffentliche Person kann objektiv als Humanist bezeichnet werden, während ich zuhause eine 3D-Full-HD-Ego-Shooter-Kriegssimulation über den Zweiten Weltkrieg spiele. Darin besteht dann auch kein moralisches Dilemma. Besonders interessant daran ist die emotionale Qualität und Wertschätzung, die aus dem Delegierten hervorgeht. „Die einzige mögliche Erklärung für die Frage, woher die Befriedigung kommt und worin das befreiende Potenzial der Fähigkeit liegt, durch den Anderen zu genießen, vom eigenen Genießen befreit zu werden und es auf den Anderen zu verlagern, besteht darin, zu akzeptieren, daß das Genießen selbst kein unmittelbarer spontaner Zustand ist, sondern durch einen Über-Ich-Imperativ aufrechterhalten wird.“⁷⁰

Übertragen auf das Mahnen, besteht die Erleichterung darin, die Notwendigkeit des Mahnens anzuerkennen und gleichzeitig sich der Bürde des Mahnens entziehen zu können. Die Empörung darüber, was in Srebrenica geschah und wie die UN, die westliche Staatengemeinschaft und letztlich auch das Desinteresse der Zivilgesellschaft eine Mitschuld trifft, muss ich nicht selbst fortwährend äußern, sondern meine Empörung und somit auch mein Verantwortungsgefühl kann ich in einem einmaligen Akt – der Teilnahme an der Mahnaktion vor dem Brandenburger Tor oder einer finanziellen Transaktion an das ZPS beispielsweise – an das ZPS delegieren.

Das ZPS wird zum Medium meiner Empörung, während ich mich mit angenehmeren Dingen beschäftigen kann. Interpassivität hat sich als ein fruchtbarer Begriff zur Analyse der Medienkunstaktion *Säulen der Schande* herausgestellt. In Anschluss an die Argumentation steht die Frage im Raum, ob die Helfer und Spendern nicht auch interpassive Medien unserer Eventgesellschaft darstellen.

⁶⁹ Bierdel, Elias/Ruch, Philipp (2010): *Utopie*. In: *Gorki Planet*. Jahrgang 5 Heft 4. Maxim Gorki Theater: Berlin. S. 27.

⁷⁰ Žižek 2000. S. 23.

3. Himmel über Srebrenica: Film und Geschichtsaufarbeitung

3.1. Himmel über Srebrenica: Einführung

Wie kann ein Dokumentarfilm Geschichte inszenieren, vermitteln und aktualisieren, und was motiviert Filmemacher dazu? In der Filmgeschichte haben sich zwei große Gattungen herausentwickelt: der Spiel- und der Dokumentarfilm. Beiden Gattungen werden spezifische Merkmale zugeschrieben, mit denen wiederum bestimmte Bewertungskriterien verbunden sind. Diese Bewertungskriterien bestimmen unseren Umgang mit den Inhalten und Bildern. Dies lässt sich als ein Rezeptionsmodus beschreiben. Die Rezipienten haben gewisse Erwartungen an das Dokumentarische und dessen Repräsentation im Film. Solange diese erfüllt werden, wird eine auf die Wirklichkeit verweisende Struktur des Films nicht in Frage gestellt.¹ Hierin liegt ein grundlegendes Problem, da die Konventionen zur „Stereotypisierung, Mythologisierung und Dramatisierung eines menschlichen Lebens“² oder eines historischen Moments führen können, die im Extremfall die wirklichkeitsverweisende Struktur zerstören, ohne auf Kritik zu stoßen, sodass ein problematisches Geschichtsbild entsteht, das wiederum instrumentalisiert werden kann.

Hinzu kommt die vieldiskutierte Kategorie der Indexikalität des Filmbildes. Dem Film wird als Abbildungsmedium die Fähigkeit zugeschrieben, Wirklichkeit direkt beziehungsweise ohne menschliche Eingriffe abbilden zu können. Menschliche Eingriffe in das Abbilden von Prozessen beziehungsweise von Wirklichkeit sind nicht nur in den naturwissenschaftlichen Disziplinen und der Medizin im Zuge der Technisierung verdächtig geworden. Mit der Entwicklung beispielsweise der Fotografie und des Röntgens am Ende des 19. Jahrhundert entsteht ein Ideal der maschinellen Abbildung.

¹ Eitzen, Dirk (1995): *When Is a Documentary? Documentary as Mode of Reception*. In: *Cinema Journal*. Jahrgang 35 Heft 1. University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies: Austin. 99 ff..

² Nichols, Bill (1994): *Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm*. In: montage/av Jahrgang 3 Heft 1. Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.: Berlin. 1. S. 39.

Die führende, interpretierende und grundsätzlich des Plagiiens verdächtige Hand des Wissenschaftlers beeinflusse den Abbildungsprozess nun nicht mehr und so könne die menschliche Intentionalität umgangen werden. Der vermeintlich objektive Apparat ersetzt das menschliche Auge. „Die Fotografie wurde zum Wahrzeichen für alle Aspekte der nicht intervenierenden Objektivität.“³ Die unverfälschte, da automatisierte Abbildung der Welt erscheint als perfektes Instrument beziehungsweise Medium zur Rationalisierung aller Forschungsverfahren, Arbeits- und Lebensvorgänge im Projekt der Moderne, und das bis heute.⁴

Die auf die wirklichkeitsverweisende Struktur fotografischer Bilder gesetzten Hoffnungen werden schnell diskutabel. Fälschungen, Manipulationsverfahren und Auswahl der Bilder bringen unweigerlich den Menschen als gestalterische Größe zurück in alle Bereiche der Bildproduktion. Dennoch wirkt das Ideal der indexikalischen Qualität des Filmbildes bis heute nach, allerdings haben sich im Zuge technischer Innovationen die ästhetischen Verfahren zur Plausibilisierung der Indexikalität verändert. Seit der Digitalisierung haben Amateuraufnahmen kompakter Handykameras Einzug in die größten Nachrichtensendungen der Welt gehalten. Dabei wird sogar oft die fragliche Referentialität der Bilder zu einem bestimmten Ereignis thematisiert, allerdings geben eine bestimmte Bildqualität (Körnung, Farbgebung et cetera) und eine dilettantische Bedienung ein Authentizitätsversprechen. Sie wirken unbearbeitet wie Rohmaterial, unprofessionell wie private Aufnahmen, ungeplant wie Schnappschüsse und erhalten so den Status als historische und juristisch verwertbare Dokumente.

„Als Element der Massenmedien regeln Fotografien unseren Zugang zur Welt. Sie werden im Alltag wie Fundstücke behandelt, die der Welt von der Kamera entrissen wurden. Trotz der herrschenden Medienskepsis lassen wir uns von ihnen mit Wissen versorgen. Sie erleichtern die Orientierung und speichern Erinnerungen.“⁵

³ Vgl. Lethen, Helmut (2004): *Der Schatten des Fotografen*. In: *Figurationen*. Jahrgang 6 Heft 2. Böhlau Verlag: Köln. S. 84.

⁴ Ebd. S. 83 f..

⁵ Ebd.. S. 83 f..

Zusammenfassen will ich diese medientheoretische Vorbemerkung mit einem Verweis auf W. J. T. Mitchell, der in seiner Beschäftigung mit den Verschiebungen von analoger zu digitaler Fotografie schreibt:

„Die Vorstellung, dass der digitale Charakter eines Bildes in einer *notwendigen* Beziehung zur Bedeutung des Bildes steht, zu seinen Wirkungen auf die Sinne, zu seiner Einwirkung auf den Körper oder den Geist des Betrachters, gehört zu den großen Mythen unserer Zeit. Sie beruht auf einer falschen Auffassung von Konkretheit, auf einer Art von vulgärem technischen Determinismus, der meint, die Ontologie eines Mediums sei durch die Beurteilung seiner Materialität und seines technisch-semiotischen Charakters angemessen festgelegt.

Ich gebe statt dessen Raymond Williams den Vorzug, der die Medien als ‚materielle soziale Praktiken‘ auffasst, die Kenntnisse, Traditionen, Genres, Konventionen, Gewohnheiten und Automatismen ebenso mit einschließen wie Materialien und Techniken.“⁶

Mitchell verweist auf den Betrachter als eine der konstituierenden Größen im Umgang mit Bildmedien. Dieser Betrachter wird als ein beobachtendes Subjekt verstanden. Der Status und das Selbstverständnis dieses Subjekt sind historisch wandelbar.

Welches Verhältnis dieses beobachtende Subjekt noch grundlegender zur Welt einnimmt, wie direkt dessen Zugriff zur Welt ist und welchen Status die Wahrnehmung dabei einnimmt, verhandelt sich stets im Rahmen komplexer Diskurse und in unterschiedlichen Dispositiven. Das beobachtende Subjekt ist in diese diskursiven Gefüge eingebettet und kann somit keine Außenperspektive einnehmen, auch wenn oft im Weltbild beziehungsweise Selbstverständnis der Menschen seit der Renaissance und insbesondere in den empirischen Wissenschaften von dieser idealisierten Position des Betrachters ausgegangen wird.⁷ Bis heute wird diese Vorstellung eines handlungsfähigen Subjekts, das eine objektive und alles überblickende Außenposition zur Welt einzunehmen vermag, oft naiv vorausgesetzt.

⁶ Mitchell, W. J. T. (2007): *Realismus im digitalen Bild. In: Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch.* Herausgegeben von Hans Belting. Aus der Reihe *Bild und Text*. Herausgegeben von Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Karlheinz Stierle. Wilhelm Fink: München. S. 241.

⁷ Crary, Jonathan (1996): *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert.* Aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein. Verlag der Kunst: Dresden. S. 16 ff..

Der Stellenwert und Diskurs des Dokumentarischen ist direkt von dieser Subjektvorstellung geprägt. Das Subjekt ist Ausgangspunkt der Kritik, die beispielsweise die Unzulänglichkeit der dokumentarischen Darstellung anprangert, wenn dessen Fähigkeit zur Objektivität negiert wird, oder Garant für eine plausible und angemessene Darstellung der Welt, wenn sie affirmiert wird.

„Computergraphik (CAD), synthetische Holographie, Flugsimulatoren, Computeranimation, maschinelle Bilderkennung, Strahlenaufzeichnung, Oberflächenberechnung, Bewegungssteuerung, Datenhelme, Magnetic Resonance Imaging und multispektrale Sensoren sind nur einige wenige Techniken, die das Sehen auf einer vom Betrachter und vom menschlichen Auge getrennten Ebene neu anordnen. Gewiß werden weiterhin andere ältere und vertrautere Formen des ‚Sehens‘ neben diesen neuen Formen bestehen bleiben, ohne recht dazu zu passen.

Es zeichnet sich jedoch ab, daß die neu entwickelten Techniken der Bildproduktion zu dominanten Visualisierungsmodellen werden und die wichtigsten sozialen Prozesse und Institutionen bestimmen. Sie sind natürlich mit den Bedürfnissen einer weltweiten Informationsindustrie und mit den expandierenden Anforderungen in der Medizin, beim Militär und der Polizei eng verknüpft.“⁸

3.2. Annäherungen an das Dokumentarische im Film

Um das Dokumentarische am Dokumentarfilm zu bestimmen, sind im Laufe der mehr als hundert Jahre Filmgeschichte unterschiedliche Kriterien entwickelt worden: Eine Rezeptionssituation und ein filmmacherisches Ethos sind die grundlegenden Größen, die die Repräsentation der Welt im Dokumentarfilm von der Repräsentation einer Welt im Spielfilm unterscheiden.

„Documentary offers access to a shared, historical construct. Instead of *a* world, we are offered access to *the* world. The world is where, at the extreme, issues of life and death are always at hand. History kills. Though our entry to the world is through webs of signification like language, cultural practices, social rituals, political and economic systems, our relation to this world can also be direct and immediate. [...] Documentary directs us toward the world of brute reality even as it also seeks to interpret it, and the expectation that it will do so is one powerful difference from fiction.“⁹

⁸ Crary 1996. S. 12.

⁹ Nichols, Bill (1991): Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary. Indiana University Press: Bloomington, Indianapolis. S. 109 f..

Ein Filmmacher offeriert seinen Blick auf die Welt und seine Interpretation der Ereignisse. Er wählt Bilder, Töne und Texte aus, um seinem Publikum einen bestimmten Sachverhalt zu vermitteln. Das Publikum ist sich dieser Repräsentationsebene bewusst und prüft diese nach besonderen Kriterien. Interessanterweise haben sich für die dokumentarische Erzählweise ganz ähnliche Erzähltechniken entwickelt wie für den Spielfilm. Die Kontingenz der Welt zu inszenieren oder mit zu thematisieren ist im Dokumentarfilm nicht die Norm.

Der Dokumentarfilm erzählt größtenteils linear und nach dem Prinzip der Kausalität. Die am Anfang beziehungsweise in der Einführung in die Thematik aufgeworfenen Fragen werden am Ende beziehungsweise in einem Schlussappell mindestens teilweise beantwortet. Störende Faktoren, welche die Kohärenz der erzählten ‚Wirklichkeit‘ trüben, unnötig verkomplizieren oder der Dramaturgie entgegenarbeiten, werden ausgelassen.

Dokumentarfilme arbeiten wie Spielfilme mit Protagonisten, deren Geschichten nach etablierten, oft mythischen Schemata inszeniert werden, und ermöglichen so Immersion.

Selbst die Nachrichtenberichterstattung, die man und die sich selbst als faktisch stilisiert, orientiert sich an der Heldenreise als narrativem Modell für die Informationsvermittlung, was aber nicht mit einer Fiktionalisierung gleichzusetzen ist.¹⁰

Im Dokumentarfilm werden unterschiedliche erzählerische Strategien und ästhetischer Verfahren zur Authentifizierung herangezogen, um eine Interpretation eines Sachverhalts oder eines Ereignisses und seiner Hintergründe zu plausibilisieren. Noël Carroll formuliert es in seiner Kritik des allgemeinen Skeptizismus gegen den Erkenntniswert des Dokumentarischen wie folgt:

„[...] die Unterscheidung zwischen dem Nicht-Fiktionalen und dem Fiktionalen beruhte zu keinem Zeitpunkt auf den Unterschieden formaler Techniken; also kann man auch die Differenz nicht durch eine Aufzählung gemeinsamer Techniken dekonstruieren. [...] Im allgemeinen muß man beim Besuch eines Films nicht anhand der Gestaltung von Bild und Ton erraten, ob es sich um Fiktion handelt oder nicht. [...] Der Film oder das Buch sind bereits vorher gekennzeichnet, oder, wie ich es ausdrücken würde, indiziert, so oder so.

¹⁰ Vgl. Bietz Christoph (2013): *Die Geschichten der Nachrichten. Eine narratologische Analyse telemedialer Wirklichkeitskonstruktion*. WVT: Trier. S. 369 ff..

Wenn ein Film [...] als Dokumentarfilm indiziert ist, verrät uns das etwas über seinen Verhaltenskodex; in diesem Fall hat er sich verpflichtet, einen bestimmten Standard wissenschaftlicher Genauigkeit und die entsprechenden Regularien von Objektivität einzuhalten. Unsere Einschätzungen eines solchen Films hängen deshalb zu großen Teilen davon ab, wie weit der Film diesem Standard und seinen Regularien, denen er aufgrund seiner dokumentarischen Darstellung verpflichtet ist, nachkommt.¹¹

Carroll stellt dar, dass für eine grundsätzliche Ablehnung der Möglichkeit zur Objektivität im Dokumentarfilm, zum Beispiel aufgrund eines ideologischen Überbaus oder einer Interessenorientiertheit, nicht plausibel argumentiert werden kann. Bestimmte Filme und bestimmte Genres des Dokumentarischen wie *Ansichten* oder *Informationsfilme* halten schlicht diesen Vorwürfen stand.

Dem allgemeinen postmodernen Skeptizismus gegenüber der Objektivität in der Geschichtsschreibung, wie er beispielsweise von Hayden White formuliert wurde, dass Geschichtsschreibung stets narrativisiert, fiktionalisiert und deshalb zwangsläufig verfälscht, hält Carroll entgegen: „Ein derart abstrakter Blick übersieht zwangsläufig, wie offensichtlich die narrative Struktur derjenigen des Ereignisverlaufs entspricht.“¹² Carroll macht darauf aufmerksam, dass Kausalität als Ordnungsprinzip von Geschichten beziehungsweise von Geschichte ebenso wie als Ordnungsprinzip von Welt in Erscheinung tritt und somit als Kategorie zur Diskreditierung des Dokumentarischen hinfällig wird. Des Weiteren behauptet er, dass eine Narrativisierung zum Erkenntnisgewinn beim Nachvollziehen historischer Ereignisse beitragen könne.¹³

¹¹ Carroll, Noël (1998): *Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus*. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Herausgegeben von Eva Hohenberger. Vorwerk 8: Berlin. S. 40.

¹² Carroll 1998. S. 45.

¹³ Vgl. ebd. S. 44 ff..

Unterschiedliche dokumentarische Filmformate haben sich etabliert, um Geschichte filmisch zu erzählen. Interviewfilme wie Claude Lanzmanns *Shoah* (FR 1985) inszenieren beispielsweise den Prozess des Erinnerns. Eine Inszenierung des Erinnerns verweist auf ein grundsätzliches Problem der Geschichtsschreibung und des historiografischen Dokumentarfilms: Erzählen von Geschichte passiert immer aus einem Jetzt heraus, dessen Horizont beispielsweise durch die zur Verfügung stehenden Quellen und die Perspektive, beispielsweise durch eine politische Ideologie, bestimmt wird.

Ohne Archivmaterial und erklärende Off-Stimme erzählt *Shoah* in 566 Minuten die Geschichten von Zeitzeugen im Gespräch mit dem Regisseur. Private Erinnerungen zeichnen ein Porträt einer vergangenen Zeit, die in einem filmischen Jetzt aufersteht. Die Gräueltaten des NS-Regimes werden nicht direkt verbildlicht, sondern es entsteht ein Projektionsraum für die Vorstellungskraft der Rezipienten, die mit den Protagonisten an die historischen Orte der Massenvernichtung zurückkehren. Die Monstrosität des Damals ist dem Jetzt der Orte nicht offensichtlich anzusehen, umso erschreckender erscheint der Prozess des Vergessens und umso dringlicher das Erinnern des Unvorstellbaren. Die Nichtdarstellbarkeit des unermesslichen Schreckens des größten Völkermords der Geschichte scheint eine ästhetische und moralische Entscheidung des Regisseurs.

In besonderer Weise wird hier ein Problem des historiografischen Dokumentarfilms zum ästhetischen Verfahren erhoben, und zwar die Annahme, dass „die sinnliche Präsenz der Filmbilder nur das Tempus des Präsens kennt“.¹⁴

Neben Dokumentar- und Spielfilm hat sich eine dritte Gattung als Zwischenform entwickelt, die in besonderer Weise die Schwierigkeit der klaren Abgrenzung vor Augen führt. Essayfilme wie Alain Renaiss *Nacht und Nebel* (FR 1955) nutzen Lyrik, Archivmaterial, Musik und aktuelle Aufnahmen der historischen Orte, und versuchen so aus einem komplexen Quellensystem eine Netzstruktur zu schaffen, die Vergangenheit vergegenwärtigt und gleichzeitig den Umgang mit ihr thematisiert.

„Dem Dokumentarfilm, der sich in diesem Sinne der Vergegenwärtigung von Geschichte verschreibt, ist demnach ein doppeltes, interdependentes Operationsprinzip zu eigen: das der

¹⁴ Heller, Heinz-B. (1997): *Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte*. In: *Der Film in der Geschichte*. Herausgegeben von Knut Hickethier, Eggo Müller und Rainer Rother. rainer bohn verlag: Berlin. S. 221.

Dekonstruktion der Zeugnisse, Vorstellungen, Fiktionen oder erinnerungstilgender Blockadezusammenhänge sowie das der Konstruktion, in der Vergangenes und Gegenwärtiges dialektisch aufeinander bezogen sind – gleichermaßen einander fremd und dennoch in der Weise verwoben, so daß die ‚Pulse‘ des Vergangenen ‚bis in die Gegenwart spürbar sind.‘¹⁵

Heller zitiert hier Walter Benjamin, dessen innovative Ideen zur Geschichtsschreibung bis heute relevant sind und im Verlauf der Interpretation von *Himmel über Srebrenica* nicht außen vorbleiben werden. Allein die Vorführsituation des Filmes *Himmel über Srebrenica* scheint diesen Anspruch zu erfüllen zu versuchen.

Bei der Gratis-Vorführung am 25.03.2015 im Wiener *Top Kino*¹⁶ waren Überlebende und Hinterbliebene zu Gast. Der Regisseur und künstlerische Leiter des ZPS, Philipp Ruch, leitet den Film kurz ein. Ein Gespräch mit einer Sprecherin des Wiener Opferverbands der Bosnier wird angekündigt. Hundert und eine Minute sind vergangen. In dem über das Maximum gefüllten Saal herrscht eine Stimmung des emotionalen Schocks (bei dem erstmals mit dem Thema auf diese Art und Weise konfrontierten cinephilen Szenepublikum) und der Trauer und des Gedenkens (bei den Zeitzeugen). Die Zeitzeugin versucht, den Tränen nahe, Worte zu finden, und vermag nicht mehr als einen Dank für das große Interesse und das Engagement des Filmemachers über die Lippen zu bringen. Die Thesen des Filmes stehen für sich. Die Zeitzeugin ist emotional aufgewühlt und die Schrecken des Krieges sind im Kinosaal auferstanden. In der leiblichen Kopräsenz der Zeugin entsteht eine Aura des Gedenkens und des Mahnens. Gleichzeitig entflammt ein Funke der Hoffnung: Menschen kommen zusammen und sind empathisch. Diese Form einer transnationalen Gedenkkultur entspricht der Zielsetzung des Mahnmalprojekts *Säulen der Schande*.

In der im Film dokumentierten Performance *Bergungsarbeiten auf Lethe* wird mit ästhetischen Strategien auch ein nicht direkt betroffenes Publikum über ästhetische Verfahren konfrontiert und sensibilisiert.

¹⁵ Heller 1997, S. 222.

¹⁶ Top Kino (o.J.): *Himmel über Srebrenica*. <http://www.topkino.at/jart/projects/top-kino/main.jart?rel=de&reserve-mode=&content-id=1107195251358&verid=1421765477614> [gesehen am 20.11.2015].

Im Folgenden werde ich die ästhetischen Verfahren herauskristallisieren, die in *Himmel über Srebrenica* verwendet werden, um die Zuschauer zu Beteiligten zu machen und ein transnationales Verantwortungsgefühl zu generieren. Vernetzung und Verzahnungsstrategien bilden dabei das Herzstück. Alles steht unter der Prämisse, die bereits Adorno als bildungspolitisches Leitprinzip vorgeschlagen hat und die das ZPS mit seinen Aktionen und Maßnahmen einer selbstorganisierten künstlerischen Bildungspolitik umzusetzen versucht.

„Die Forderung, daß Auschwitz nicht noch einmal sei, ist die allererste an Erziehung.“¹⁷ Adornos Forderung ist zwar beispielweise in Srebrenica und Ruanda gescheitert und scheitert im Kongo fortwährend, aber die Forderung muss erhalten bleiben, um die Bedingungen, die Zivilisationsbrüche ermöglichen, zu verändern, sodass sie zukünftig nicht stattfinden werden. Dieser Appell ließe sich als die utopische Forderung des ZPS postulieren.

3.3. *Himmel über Srebrenica*: Erzählstruktur und Quellen

Himmel über Srebrenica ist ein essayistischer Dokumentarfilm über den Völkermord in Srebrenica, der drei unterschiedliche Ausgangsmaterialien miteinander in einen argumentativen Zusammenhang bringt: Nie veröffentlichtes Originalvideomaterial, dessen Wert als historisches Dokument betont wird, die Medienberichterstattung kurz zuvor in Deutschland, mit dem Aufhänger des Rücktritts des Postministers Christian Schwarz-Schilling, und Aufnahmen der Performance *Bergungsarbeiten auf Lethe*, die die Kommunikation der UNPROFOR bezüglich der Verteidigung der UN-Schutzzone Srebrenica am Vorabend des Massakers nachspielt. Hinzu kommen Fernsehberichterstattungsmaterialien aus Bosnien und den serbischen Medien nach und während des Krieges, beispielsweise von den Aushebungen der Massengräber oder der heroisierenden Inszenierung des bosnisch-serbischen Kommandanten Ratko Mladić.

Unterschiedliche Quellen zum Hergang der Abläufe und deren Hintergründen argumentieren dafür, dass der Völkermord hätte verhindert werden können.

¹⁷ Adorno, Theodor W. (1977): *Gesammelte Schriften Band 10. Kulturkritik und Gesellschaft 2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Suhrkamp. S. 674.

Die Darstellung des damaligen Medienechos in Deutschland nimmt einen großen Teil der Spielzeit ein und sensibilisiert für den damaligen Diskurs.

Vorweg lohnt ein Verweis auf die geschichtswissenschaftliche Bewertung von Filmmaterial als relevanter Quelle der Geschichtsschreibung. Lange Zeit sind nur Filmdokumente in den Kanon der geschichtswissenschaftlichen Quellen aufgenommen worden und sie galten zudem als sogenannte Traditionsquellen, die in Abgrenzung zu Überresten bewusst für die Konservierung geschaffen wurden.

„Als ‚Filmdokumente‘ gelten vor allem Wochenschauen und Aufnahmen von staatspolitischen Ereignissen, die für die Rekonstruktion der vorfilmischen Realität insbesondere in der politikhistorischen Forschung nutzbar gemacht wurden. [...] Mit Anerkennung des ‚Filmdokuments‘ als Hilfsmittel der historischen Forschung ging die Forderung nach speziell für den Film geltenden Kriterien einer Quellenkunde und -kritik einher[...]. So wurde unter anderem beispielsweise auf die Notwendigkeit hingewiesen, die politischen Zusammenhänge der Filmproduktion zu berücksichtigen. Diese Kontextualisierung sollte Auskunft über den Aussagenwert des ‚Filmdokuments‘, d. h. über die Glaubwürdigkeit der Abbildung geben.

Die Filmaufnahmen, so wird hier deutlich, galten insofern immer nur als Ergänzung (und nie als Quelle mit eigenständigem Erkenntniswert) der historischen Erkenntnisse, da diese Voraussetzung für die historisch-politische Einschätzung des ‚Filmdokuments‘ waren.“¹⁸

Himmel über Srebrenica arbeitet großteilig mit Ausschnitten der Nachrichtenberichterstattung und Fragmenten, die nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren und deren Status als Dokument nach geschichtswissenschaftlichen Standards gewährleistet ist. Das Ethos des Historikers beim Umgang mit Filmdokumenten spiegelt sich in der Gestaltung des Films, wie an Beispielen im Folgenden belegt werden wird, wider. Die Filmdokumente werden mit Zeugenaussagen und offiziellen Stellungnahmen kontextualisiert.

¹⁸ Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (2003): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. In: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Herausgegeben von Eva Hohenberger und Judith Keilbach. Vorwerk 8: Berlin. S. 10.

Die unterschiedliche Herkunft der Filmdokumente wird durch Masken, Embleme und Text deutlich hervorgehoben. Diese historiografischen Verfahren verweisen auf die politischen Agenden, die bei der Entstehung des Ausgangsmaterials eine Rolle gespielt haben könnten, und geben dem Zuschauer eine Grundlage zur kritischen Reflexion. Welches Interesse haben die Bildproduzenten daran ein bestimmtes (Geschichts-)Bild zu erzeugen? Im weiteren Verlauf der Arbeit werde ich die politische Agenda, unter welcher der Film *Himmel unter Srebrenica* entstand, problematisieren.

Interessant ist auch, dass Dokumentarfilme, die kreativ und argumentativ mit Quellenmaterial und Filmdokumenten umgehen, lange Zeit von der Wissenschaft als ein relevanter Teil der Geschichtsschreibung skeptisch abgelehnt wurden.¹⁹ Nach den Kriterien der Geschichtswissenschaft wäre somit der Quellenwert von *Himmel über Srebrenica* mindestens diskutabel.

Drei Thesen entnehme ich dem filmischen Text: Der Rücktritt des Postminister Christian Schwarz-Schilling ist ein Akt politischer Schönheit, da er sein moralisches Verantwortungsgefühl über realpolitische Erwägungen stellt. Der Genozid wäre durch eine internationale Intervention zu verhindern gewesen.

Die Medienöffentlichkeit, die damit verbundene öffentliche Debatte und das verfügbare Wissen um genozidale Tendenzen in der Kriegsführung und die aggressiv-nationale Ideologie der bosnisch-serbischen Armee und des Milosevic-Regimes konnten das Stattfinden von Massakern im Jugoslawienkrieg nicht verhindern.

Als argumentative Stütze wird in Zwischentiteln und der Voice-Over-Narration auf die Aussagen großer Persönlichkeiten, Denker und Journalisten verwiesen, deren intellektuelle und sachkundige Expertise mit den großen Thesen des Films kontextualisiert wird.

Die drei inhaltlichen Thesen werden formal miteinander verzahnt und dabei unterschiedliche Bildquellen nahtlos miteinander montiert, die sowohl durch ihre Materialität (Bildformat, Körnung, Farbspektrum et cetera) als auch durch ihre Masken (Senderemblem, Quellenverweise et cetera) auf ihre eigene Historizität hinweisen.

¹⁹ Vgl. Hohenberger / Keilbach 2003. S.10 f..

Die drei Thesen dienen der Plausibilisierung einer allgemeineren und größeren These, die im Hintergrund der einzelnen Themenkomplexe mitschwingt: Genozid ist das größte Problem des 20. und 21. Jahrhunderts. Die intellektuelle Beschäftigung damit, wie dieses fundamentale Problem zu lösen ist, sollte im Mittelpunkt des Interesses von Wissenschaft und Politik, der Medien und der Zivilgesellschaft stehen.²⁰

An beispielhaften Analysen wird im Folgenden gezeigt werden, welche filmischen Mittel und ästhetischen Verfahren in *Himmel über Srebrenica* genutzt werden, um Mitgefühl, Verantwortungsgefühl und Empörung im Rezipienten zu generieren. Als Erstes wird eine Sequenz, die Exposition beziehungsweise der erste Akt des Films, näher untersucht. Da der Film essayistisch aufgebaut ist, ist es schwer den Film in klar abgegrenzte Abschnitte beziehungsweise Kapitel zu unterteilen, da die Übergänge zwischen den narrativen Schlüsselpunkten fließend sind.

Meine Strukturierung nach drei Akten verwendet drei markante Zeitsprünge als Ordnungsprinzip. Man kann allerdings den kompletten Film auch als eine Montagesequenz beziehungsweise einen *stream of consciousness* lesen, die/der ein Netzwerk aus Argumenten, Fakten und evozierenden Bildern knüpft, um den Rezipienten für das dahinterstehende Anliegen zu gewinnen. Ein Argument dafür ist, dass *Himmel über Srebrenica* durchgängig mit Wiederholungen und Variationen als ästhetischem Verfahren arbeitet. Dieses Verfahren kann als didaktisch oder manipulativ gedeutet werden. Der Zuschauer gewinnt in der Lektüre des Filmes ein Vorwissen, auf das immer wieder verwiesen wird und das so aufgrund der Spieldauer und der Informationsflut im späteren Teil der Sichtung als eigenes Vorwissen fehlinterpretiert werden könnte.

²⁰ Vgl. Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Lethe. Lethe 2*.
http://www.politicalbeauty.de/lethe_files/mappe1.pdf [gesehen am 06.12.2015].

3.4. Filmanalyse: Exposition

Der Film beginnt mit einer langsamen Rückwärtsfahrt in einer 3D-Animation einer topografischen Karte der Adria. Wolken dienen als innere Rahmung. Tiefe Bässe wummern, ein Surren als ein typisches tongestalterisches Element zum Spannungsaufbau ist zu hören.

Es erscheint der Titel des Films *HIMMEL ÜBER SREBRENICA* in großen Druckbuchstaben, begleitet von einem kurzen Motiv einer Gitarre, das an einen Italo-Western erinnert. Drei Zitate erscheinen auf schwarzem Grund als Zwischentitel, begleitet von schrillen Tönen und ächzenden Geräuschen.²¹ Das obere ist dem ICTY-Urteil gegen Radislav Krstiv aus dem Jahr 2001 entnommen.

Krstiv bekleidet während des Bosnienkriegs hohe militärische Ämter in der Armee der Republik Srpska und wurde für die Mitverantwortung am Genozid zu 35 Jahren Haft verurteilt, die er seit 2005 in Großbritannien verbüßt. „Die Ereignisse in Srebrenica in den neun Tagen vom 10. bis 19. Juli 1995 entziehen sich jeglicher Beschreibung in ihrem Grauen und ihrer Herausforderung an die Menschheit“. Das Zitat weist auf eine besondere Schwierigkeit hin, dass nämlich die Gräueltaten des Kriegs und insbesondere des Genozids sich einer angemessenen Darstellung widersetzen und dass die Tatsache des Genozids einen Zivilisationsbruch darstellt.

Im mittleren Zitat kommt der serbische Architekt und Essayist Bogdan Bogdanovic zu Wort, der in Jugoslawien viele Denkmäler gegen Faschismus und Militarismus entwarf. Seit dem Machtantritt Milosevics zog er sich aus seinen öffentlichen Ämtern zurück und ging 1993 ins Exil. „Hoffen wir darauf, dass die alten, reifen Völker Europas nicht nur die Tage des Ruhmes, sondern auch die Nächte der Schande der eigenen Geschichte im Gedächtnis zu behalten imstande sind.“ Dieses Zitat gibt Zündstoff zur Problematisierung des Selbstverständnisses und der Argumentation des ZPS. Die „alten, reifen Völker Europas“ ist eine problematische rhetorische Figur. Ein Verständnis von Völkern mit ihrem je spezifischen Charakter kommt darin zum Ausdruck, von Völkern, die sich zumindest in zwei Gruppen, nämlich ‚reife‘ und ‚unreife‘, kategorisieren ließen.

²¹ Himmel über Srebrenica. TC: 00:00:24.

Mit den ‚reifen‘ Völkern ist die westliche Gemeinschaft, mitsamt ihren Werten, gemeint. Eine postkolonialistische Lesart der darin aufblitzenden Ideologie könnte problematisieren, von welcher ‚Reife‘ gesprochen wird. Die Konstruiertheit dieses Selbstverständnisses des zivilisierten (West-)Europa, das sich gegenüber einem nichtreifen, sprich nichtzivilisierten Rest der Welt beziehungsweise dem ‚wildem‘ Balkan behauptet, könnte über markante Beispiele wie den Imperialismus und Faschismus mit ihren Fluchtlinien bis heute vorgeführt werden. Die Hierarchisierung, die diese selbst anklagende Formulierung tiefenstrukturiert, kann entlarvt werden. Die Stigmatisierung des Balkans als nichtzivilisiert reicht bis ins 19. Jahrhundert zurück.

„Viele sehr und weniger gut informierte Experten interpretieren die Geschehnisse im ehemaligen Jugoslawien, die von kaum jemandem vorhergesehen worden waren, daher als Ausbruch tief schlummernden zwischenethnischen oder religiösen Hasses und ‚balkanischer‘ Gewaltbereitschaft, die so fest in den lokalen Kulturen verankert gewesen wären, dass sie selbst von der *pax jugoslavica* und der kommunistischen Modernisierung nicht ausgemerzt worden waren.[...] Lokale Beobachter hingegen bemühten zur Beschreibung der Vorgänge weniger Geschichte und angeblich atavistische Traditionen, sondern die Terminologie des modernen *social engineering* (was nicht ausschloss, dass für die Rechtfertigung der Kriegshandlungen und Menschenrechtsverletzungen exzessiv auf nationalistische Geschichtsmymen zurückgegriffen wurde).“²²

Das ZPS nutzt oft Bilder, um die Fortschrittlichkeit und Macht Deutschlands zu beschwören, um dann eine moralischere Außenpolitik und eine couragiertere Zivilgesellschaft entsprechend unserem vermeintlichen ‚Entwicklungsstand‘ einzufordern. Das Wer-wenn-nicht-wir bekräftigt ein problematisches Selbstbild, das nicht falsifizierbar, aber einem Leitdiskurs entnommen ist.

Das dritte Zitat ist von Susan Sontag. Die Gesellschaftsphilosophin fragt sich: „*Warum so wenig Resonanz auf das, was in Bosnien geschah?*“ An der Kombination der Aussage beider Zitate lässt sich der Interventionspunkt des ZPS fixieren.

²² Brunnbauer, Ulf/Esch, Michael G. (2006): *Einleitung: Ethnische Säuberung in Ostmittel- und Südosteuropa im 20. Jahrhundert*. In: *Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. ‚Ethnische Säuberungen‘ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Ulf Brunnbauer, Michael G. Esch und Holm Sundhaussen. Aus der Reihe *Geschichte. Forschung und Wissenschaft*. Band 9. LIT Verlag: Berlin. S. 9.

Die unpopulären Diskurse, die im Verhältnis zu ihrem symbolischen und tatsächlichen Gewicht schnell aus der Aufmerksamkeitsagenda gestrichen werden, müssen durch künstlerische und (bildungs-)politische Aufarbeitung im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft erinnert und die mit den Ereignissen verbundenen tieferen Fragen müssen diskutiert statt verdrängt werden.

Es folgt ein weiterer Zwischentitel. Mit den Worten David Rieffs wird ein wesentlicher Aufhänger von *Himmel über Srebrenica* formuliert:²³ „Noch heute glauben viele, wenn die Welt nur vom Holocaust gewusst hätte, hätte sie auch etwas dagegen unternommen. Zwei Jahre in Bosnien haben mich eines anderen belehrt. Hätte es Bilder aus Auschwitz in der Welpresse gegeben, hätte die Welt genauso wenig gehandelt.“

In *Himmel über Srebrenica* wird Rieffs These durch prägnante Ausschnitte aus Talksendungen, Bildmaterial der damaligen Nachrichtensendungen und politischen Reden veranschaulicht.

Es folgt eine Collage aus Berichterstattungen der renommiertesten deutschen Nachrichtensendungen – *Tagesschau*, *heute* und *RTL aktuell* – zu Christian Schwarz-Schillings Rücktritt am 14. Dezember 1992,²⁴ den er mit der Außenpolitik der Bundesregierung in Bezug auf den Bosnienkrieg begründete. Eingeleitet wird diese Collage durch ein Zitat des ehemaligen Postministers: „Ich schäme mich dieser Bundesregierung anzugehören, wenn es bei diesem Nichtstun bleibt.“²⁵ Das Motiv der Scham für eine unmoralische Außenpolitik ist im Mahnmalprojekt *Säulen der Schande* wiederzufinden und ist eines der zentralen des Filmes. Schwarz-Schillings Empörung aus der politischen Mitte heraus wird konsequent für die Argumentation des Filmes nutzbar gemacht. Seine emotionale Empörung und sein Idealismus sowie seine damit verbundene Unnachgiebigkeit werden als Akte besonderer menschlicher Größe inszeniert.

²³ Anm.: Rieff war selbst Journalist im Bosnienkrieg und berichtet als Augenzeuge in seinem Buch *Schlachthaus*./Rieff, David (1995): *Schlachthaus. Bosnien und das Versagen des Westens*. Aus dem Amerikanischen von Yvonne Badal. Luchterhand: München.

²⁴ *Himmel über Srebrenica*. TC: 00:00:41 – 00:04:17.

²⁵ *Himmel über Srebrenica*. TC: 00:00:35 – 00:00:40.

Die Referenzen zu großen Persönlichkeiten durch Text, Sprache und Bilder lassen sich als ein ästhetisches Verfahren begreifen, das die Glaubwürdigkeit stützen soll. Man eignet sich für die eigene Interpretation der Fakten und Ereignisse möglichst viele Ideen, Personen und Bilder an, die die eigene Argumentation plausibel erscheinen lassen. Die Selektion der Aussagen und die Modi der Repräsentation generieren ein bestimmtes Geschichtsbild, das im gegebenen Fall sehr stark und beinahe populistisch polarisiert.

Die besonders markante Stellung, die Schwarz-Schilling dabei einnimmt, lässt sich als eine Praxis des Sprechens mit der Stimme der Macht interpretieren. Die Systemkritik wird von innen von einem der höchsten Vertreter selbst formuliert: Die passenden Aussagen des Vertreters werden rezipiert, neu kontextualisiert und die Persönlichkeit für ein Agenda-Setting instrumentalisiert. Die Fülle an Zitaten verstehe ich als ein einstimmendes Präludium für die wohl strittigste These des ZPS in Bezug auf Srebrenica, die sich direkt im Anschluss entfalten wird.

Es wird auf Standbilder der US-Luftwaffe vom Vernichtungslager Auschwitz aus dem Juni 1944 geschnitten. Dazu werden die Mitglieder des Filmstabs aufgelistet. Sprich, der Vorspann wird nachgereicht.

Das vom Regisseur und Leiter des ZPS Philipp Ruch gesprochene Voice-Over kommentiert die Bilder. Man hört das bedrohliche Ticken. „Zwei Bomben. Eine auf Krematorium zwei. Eine auf Krematorium drei. Die Tötungskapazität von Auschwitz wäre um 75 Prozent dezimiert worden. [...] Satellitenaufnahmen aus Srebrenica vom amerikanischen Geheimdienst. Diesmal sind es keine Juden. Es gibt auch keine Öfen oder Züge. Man benutzt Busse und verscharrt die Leichen in Massengräbern.“

Ruch stellt zwischen dem Holocaust und dem Genozid in Srebrenica eine direkte Verbindung her. Das Wissen der Mächtigsten der Welt, die auch noch dazu ein starkes moralisches Sendungsbewusstsein nach außen tragen, genügt nicht, um diese zur Intervention, zur Verteidigung der Menschenrechte zu bewegen. Die Nicht-Intervention wirkt so kalkuliert und so scheinen die moralischen Grundsätze korrumpiert. Bewusst wird hier eine Transfer-Emotion zum größten Zivilisationsbruch geschaffen. Das moralische Urteil über die Nicht-Intervention bei Genozid bleibt kategorisch dasselbe, unabhängig von den Ausmaßen der Katastrophe.

Ruchs Argumentation erscheint mir allerdings in einem anderen Punkt außerordentlich problematisch, und zwar die Verzahnung militärischer Interventionen der Großmächte durch Bombardierungen mit einer sicheren Verhinderung der Genozide unter der Flagge der Menschenrechte. Die nächsten Bilder zeigen Originalaufnahmen von Frauen in Srebrenica beim Klagen über ihre lebensbedrohliche Situation und die Nicht-Hilfe des Westens. Wir sehen einen hohen UN-Verantwortlichen, General Philippe Morillon, aus einem UN-Fahrzeug steigen. Die verzweifelten Frauen versuchen ihn festzuhalten, damit seine Anwesenheit die Sicherheit Srebrenicas garantiert. In Morillons folgender kurzer Rede sichert er den Menschen vor Ort den Schutz durch die UN-Armee zu. Applaus. Dann wird auf die Aufzeichnung der Performance *Bergungsarbeiten auf Lethe* vor dem Brandenburger Tor in Berlin geschnitten: Ein Megaphon und eine Attrappe einer Bombe sind zu sehen. Es folgt ein Schnitt zurück auf Morillon, der einem Journalisten erklärt, dass Srebrenica nun eine UN-Schutzzone sein werde, dann folgt ein altes Interview mit Jose Maria Mendiluce, dem UN-Unterhändler für Bosnien. Ton und Bild teilen sich.

Im Ton hören wir das Interview und sehen ein paar Bilder aus der Performance vor dem Reichstag in Berlin dazu. Dann kommen Bild und Ton wieder zusammen: Mendiluce behauptet, dass die bosnisch-serbische Armee die Schutzzone für ein riesiges Konzentrationslager unter ihrer Kontrolle gehalten habe. Dann wird zu einer damaligen Kundgebung der *Gesellschaft für bedrohte Völker* zur Lage in Srebrenica vor dem Massaker geschnitten. Es folgen Luftbilder, die den Standort von Srebrenica mit Animationen verdeutlichen, die an strategische Computerspiele wie *Starcraft* und die stereotype Darstellung von Geheimdienstüberwachungssoftware im Spielfilm erinnern. Teile der Kundgebung und ein Audiokommentar eines Fernsehbeitrags, der die humanitäre Lage vor Ort beschreibt, kommentieren die Bilder aus dem Off. Ein paar Bilder des Beitrags werden nachgereicht. Es wird zurück zur Morillon geschnitten, der einem Journalisten zusichert, dass die Schutzzone ihre Funktion erfüllen werde. Dann wird ins Schwarze abgeblendet und es erscheint ein Bild eines leicht bewölkten Himmels.

Dazu hört man die Einleitung der Rede Elie Wiesels zur Eröffnung des Holocaustdenkmals in Washington am 22. April 1993. Es folgt ein Ausschnitt des Archivmaterials, in dem Wiesel an den US-amerikanischen Präsidenten Bill Clinton inständig appelliert, in Ex-Jugoslawien zu intervenieren und dem Blutvergießen ein Ende zu setzen. Dann folgt ein nicht weiter gekennzeichnetes Interview: Ein älterer Mann, dessen Name nicht eingeblendet wird, spricht darüber, wie die Serben, denen er sich selbst zuordnet, durch die internationale Gemeinschaft hätten aufgehalten werden können. Er stellt es so dar, dass eine strategische Kriegsführung mit zehntausend Mann die Serben zur Kapitulation hätte zwingen können.

Daraufhin folgt eine Szene²⁶, die über Text versucht die offiziellen Abläufe kurz vor dem Massaker in Srebrenica darzustellen. Im oberen Bildteil sieht man eine körnige Aufnahme eines Himmels, der mal mehr, mal weniger bewölkt ist.

Standbilder, die wie im Pause-Modus angehalten erscheinen und sich in besonderen dramaturgischen Momenten kurz in Bewegung setzen. Dazu hört man das Geräusch eines Telegrafen und kleine Ausschnitte von unterschiedlichen nicht eindeutig zu identifizierenden Quellen mit dem Tonus von Radioberichten, Interviews et cetera.

Die Abläufe in der Kommunikation der UN-Verantwortlichen, der NATO und der stationierten Soldaten des Dutchbat werden mit Datum und Uhrzeit in Szene gesetzt. Diese Kommunikation ist auch das Material der Performance *Bergungsarbeiten auf Lethe*. Dabei wird sich auf prägnante Punkte beschränkt, die sich in ihrer Komplexität und ihrem Wortlaut im weiteren Verlauf des Filmes erschließen. Deutlich wird schon hier die komplizierte Organisationsstruktur der UN, insbesondere in Verbindung mit der NATO, und die Möglichkeit eines Gliedes in der Befehlskette, Entscheidungen hinauszuzögern. Wenn man dies im Kontext mit Schwarz-Schillings Aufruf zu einer schnellen Handlungsbereitschaft in Krisensituationen sieht, wirkt General Janvier in besonderer Weise als Mitschuldiger, da er die ohnehin komplizierte bürokratische Struktur in einem historischen Moment, dem Vorabend des Massakers in Srebrenica, verzögert und Informationen ignoriert.

²⁶ Himmel über Srebrenica. TC: 00:09:26 – 00:13:22.

Die Struktur der Performance *Bergungsarbeiten auf Lethe* und der eben beschriebenen Szene, sowie die Struktur des Filmes orientieren sich an David Rohdes Buch *Endgame – The Betrayal and Fall of Srebrenica*.²⁷ Rohde zeichnet detailliert die Abläufe in den letzten Tagen vor den Tagen des Massakers nach. Er beginnt mit dem 6. Juli 1995 und beendet die genaue Nachzeichnung mit dem 16. Juli 1995. Es folgt eine gröbere Beschreibung bis zum Abkommen von Dayton, das den Krieg beendet, was im Film aufgespart wird. Film und Performance weisen einige Analogien in der Gestaltung auf.

1. Der Aufbau nach Tagen
2. Multiperspektivische Wiedergabe der Kommunikationsprozesse zwischen den unterschiedlichen Verantwortlichen, die die Hierarchien, die zu bürokratischer Grausamkeit führen, aufzeigt.
3. Eine investigative Beweisführung und die Plausibilisierung durch Hintergründe und Darstellung der Interessenagenda der Beteiligten

Strukturell ist der Film komplizierter aufgebaut als Rohdes Buch. Man orientiert sich in den einzelnen Akten des Filmes zwar an einer chronologischen Aufarbeitung, allerdings gibt es zwischendrin Zeitsprünge und auch in den Akten selbst wird die chronologische Abfolge nicht immer gewahrt, sondern auch assoziativ ergänzt. Grob spielt die Exposition, der erste Akt, die kompletten Ereignisse durch. Er ist als ein Überblick und eine Einführung in das ästhetische Verfahren des Films zu verstehen. In dem zweiten Akt (circa 00:13:22 bis circa 00:55:34) werden die Geschehnisse detaillierter mit Schwerpunkt auf Bosnien ausgeführt. Im dritten Akt (00:55:34 bis Ende) springt man wieder zurück in der Zeit, und es wird der Schwerpunkt nach Deutschland, insbesondere auf den Umgang der deutschen Medien und der Gesellschaft mit dem Genozid ‚vor der Tür‘, verlagert. Der dritte Teil argumentiert für die Mitschuld der ‚Internationalen Staatengemeinschaft‘ und generiert Empörung über Deutschlands zurückhaltende Außenpolitik.

²⁷ Rohde, David (1998): *Endgame. The betrayal and fall of Srebrenica: Europe's worst massacre since World War II*. Westview Press: Boulder.

Die Aufarbeitung der Mitverantwortung der westlichen Wertegemeinschaft und ihrer Institutionen UNPROFOR (Schutztruppe der Vereinten Nationen), NATO und der besonders verwickelten Staaten Frankreich, Niederlande und USA ist Anliegen von Buch, Film und Performance. Rohde pointiert die herausragende politische Grausamkeit des Genozids wie folgt: „[...] the most likely explanation for the fall of Srebrenica and Žepa is that the tacit sacrifice of the two safe areas was in the interests of all the parties. The conspiracy was a passive one.”²⁸ Rohde zeigt die Mechanismen der Machtpolitik im Kriegszustand schonungslos und unparteiisch auf.

Film und Performance gehen dabei allerdings wesentlich weiter, da die Argumentation einseitiger geführt wird. Beispielsweise werden die Interessen der bosnischen Regierung nicht kritisch befragt. Sie schaffen besondere Aufmerksamkeit für die Rolle General Janviers, um die noch nicht aufgearbeitete Mitschuld Frankreichs auf die Agenda zu setzen.

Die Opferrolle der bosnischen Muslime, der Bosniaken, wird ungebrochen der Grausamkeit der bosnisch-serbischen Schlächter und der mutlosen, blasierten und barbarischen Weltgemeinschaft gegenübergestellt.

Der Opfer-Diskurs und die Identitätsstiftung über die (Selbst-)Viktimisierung der drei großen ethnischen Gruppen Bosniaken, Kroaten und Serben im Nachkriegsbosnien-Herzegowina ist von Ana Mijić in ihrem Buch *Verletzte Identitäten – der Kampf um den Opferstatus im bosnisch-herzegowinischen Nachkrieg* aus soziologischer Sicht und mit qualitativen Methoden untersucht worden. Relevant in Bezug auf die Täter-Opfer-Konstellation, die in *Himmel über Srebrenica* konstruiert wird, sind zwei Thesen von Mijić. Zum Selbstbild der Bosniaken schreibt sie Folgendes: „Ihre Position als das zentrale Kriegsoffer ist im Rahmen öffentlicher, politischer und wissenschaftlicher Diskurse außerhalb der Region *common sense*, insofern besteht innerhalb dieser Kategorie keine Notwendigkeit um die Anerkennung des eignen Opferstatus zu kämpfen.“²⁹

²⁸ Rohde 1998. S. 401.

²⁹ Mijić, Ana (2014): *Verletzte Identitäten. Der Kampf um den Opferstatus im bosnisch-herzegowinischen Nachkrieg*. Campus Verlag: Frankfurt, New York. S. 412.

Mijić nennt das Ideologem, das zur Identitätsstiftung herangezogen wird: die Jugoslawiennostalgie, sprich die Bekennung zu einer multiethnischen Nation, die konstitutiv für ein Bestehen Bosnien-Herzegowinas ist. Dabei wird stets auf die Aggressoren von außen als Ursache des Bosnienkriegs verwiesen und die innerstaatlichen Differenzen ausgeblendet.³⁰ In *Himmel über Srebrenica* wird dieses einfache Opfer-Täter-Schema herangezogen.

Beispielsweise wird die Verstrickung der bosnischen Regierung in die Ereignisse rund um Srebrenica nicht thematisiert, da man entweder den Ablauf nicht verkomplizieren wollte oder, und das ist sehr viel wahrscheinlicher, um klare Protagonisten und Antagonisten im Sinne einer Narrativisierung bilden zu können. Der Dokumentarfilm *Srebrenica – A Town Betrayed* (NOR 2011) von Ola Flyum und David Hebditch zeigt diese Verstrickungen detailliert und investigativ auf und versucht aus der Perspektive der bosnischen Muslime die Geschichte aufzuarbeiten.

Insbesondere ethnisch motivierte Verbrechen gegen die Menschlichkeit, die dem Kommandanten Nasir Orić auch in Den Haag angelastet wurden, werden ausführlich gezeigt, um eine Relativierung des statischen Opfer-Täter-Diskurses zu etablieren.³¹

Hieran lässt sich gut sehen, dass ein Dokumentarfilm und ein Historiker immer ganz bestimmte Leistungen für die Aufarbeitung geschichtlicher, insbesondere zeitgeschichtlichen Themen leisten können, und dass deren Auswahl und Form der Präsentation maßgeblich an der Konstruktion und Verbreitung eines Geschichtsbilds beteiligt sind. Was die Opferrolle der Bosnier im Bosnienkrieg angeht, entspricht die Darstellung des ZPS dem internationalen Commonsense. Der Film *Srebrenica – A Town Betrayed* stellt einen alternativen und ausdifferenzierteren Diskurs vor.

³⁰ Vgl. ebd. 413 f..

³¹ Anm.: Nasir Orić ist vom ICTY erst zu zwei Jahren Haft verurteilt worden. Im Berufungsverfahren wurde er dann 2008 freigesprochen. /Vgl. International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (2015): *Oric*. <http://www.icty.org/case/oric/4> [gesehen am 11.11.2015].

Ein weiterer Unterschied zu der Vorlage von Rohde ist die intensive Darstellung der deutschen Berichterstattung bezüglich der Empörung bestimmter politischer Akteure während des Zeitraums. Ein zentrales Anliegen des Films scheint es zu sein die Persönlichkeiten herauszustellen, die die Lage erkannt und sich sowohl über die Vorkommnisse als auch über den Umgang der Politik und der Gesellschaft mit ihnen empört haben. Dazu werden in gebetmühlenartiger Weise bestimmte Aussagen wiederholt und ausgewählte Politiker herangezogen. Christian Schwarz-Schilling wird besonders hervorgehoben. Schwarz-Schillings Rücktritt wird als Akt politischer Schönheit inszeniert und verweist auf die vom ZPS beschworene Rückbesinnung auf liberal-demokratische Werte und eine politische Verantwortung, die über Parteitagebeschlüsse hinausgeht und größere Ziele verfolgt.

Marieluise Beck, eine Bundestagsabgeordnete der Grünen, hielt eine Rede für die Parteinahme im Bosnienkrieg und die Absurdität von Peacekeeping in einem ‚dreckigen‘ Krieg.

„Peacekeeping in einem Land, wo der Krieg schon tobt, ist absurd, und mit diesem Debakel schlägt sich seit drei Jahren die UN herum, aber die Leidtragenden sind die Menschen in Bosnien. Der Krieg gegen die Menschen in Bosnien, Mord, Vergewaltigung, Konzentrationslager und Vertreibung folgen einem erklärten und offen ausgesprochenen Vernichtungswillen der serbischen Extremisten. Wir können das wissen. Ich meine, die Völkergemeinschaft hätte schon längst von der Position der Neutralität Abstand nehmen und sich parteilich auf die Seite der Opfer stellen müssen. [...] Auschwitz wurde von Soldaten befreit.“³²

In dem Zitat kommen klar zwei Thesen des ZPS heraus, die auch durch den Voice-Over-Kommentar vom künstlerischen Leiter des ZPS Philipp Ruch betont werden. Erstens: Genozid kann und muss auch mit militärischen Mitteln verhindert werden. Zweitens: Wir als Gesellschaft können um die Menschenrechtsverletzungen, Verbrechen gegen die Menschlichkeit und Genozid wissen. Die Möglichkeiten zur Information, zur gesellschaftlichen und politischen Intervention sind in unserer Zeit gegeben. *Wir können das wissen* ist einer der Aphorismen, mit denen der Film als Zwischentitel schließt. Hier situiere ich die bildungspolitische oder aufklärerische selbstaufgetragene Aufgabe des ZPS.

³² *Himmel über Srebrenica*. TC: 01:04:15 – 01:05:12.

Eine Gesellschaft muss für die großen Verbrechen in der Welt sensibilisiert werden, und die Verstrickung der eigenen Führungselite muss vor Augen geführt werden. Die bürokratische Grausamkeit soll nicht unbescholten bleiben, sondern die Gesellschaft muss die Verantwortlichen zur Rechenschaft ziehen.

General Philippe Morillon, Kommandeur der UNPROFOR, stationiert in Srebrenica, Yasushi Akashi, Chef-UN-Gesandter für Ex-Jugoslawien, Boutros Ghali, Ex-UN-General-Sekretär, und Thomas Karremans, der Kommandant von Dutchbat-Truppen während des Genozids, sind die Namen, die laut Ruch von den Opferverbänden ausgewählt wurden, um auf den *Säulen der Schande* verewigt und so beschämt zu werden. Sicher hätte das ZPS noch Bernard Janvier hinzugefügt, dessen Verhalten im Film als Verzögerungstaktik inszeniert wird und der in der Performance als besonders gleichgültig gegenüber dem Schicksal der Menschen in Srebrenica dargestellt wird.

3.5. Narrativisierung und Viktimisierung

Dem General der Armee der Republika Srpska, Ratko Mladić, wird im Rahmen der Anklage beim ICTY Folgendes zur Last gelegt: „[t]he killing of over 7,000 Bosnian Muslim men and boys of Srebrenica through both organised and opportunistic executions including the killing of over 1,000 men in a large warehouse in the village of Kravica and the execution of another 1,000 Bosnian Muslim men near the school in Orahovac.“³³

Seine Verteidigung hat am 19. Mai 2014 begonnen und dauert noch an. Im Rahmen dessen sind die künstlerischen Beiträge des ZPS noch immer hochaktuell.

„Der mythische Status historischer Figuren beruht nicht auf der Repräsentation ihrer Körper an anderer Stelle, sondern auf ihrer politischen oder ethischen Situierung in der Geschichte selbst sowie auf der Art und Weise, wie Texte – z. B.: Dokumentarfilme – diese Situierung vornehmen.“³⁴

³³ International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (2015): *Mladić*. http://www.icty.org/x/cases/mladic/cis/en/cis_mladic_en.pdf [gesehen am 16.11.2015].

³⁴ Nicholas 1994. S.42.

Mladić wird im Film als wesentlicher Täter und Antagonist inszeniert. Sein Kalkül und seine Verachtung der Bosniaken werden durch bestimmte ästhetische Verfahren unterstrichen. Er bekommt den Status des Bösen in der Welt. Er repräsentiert die Idee der genozidalen Grausamkeit.

Die Dichotomie zwischen Gut und Böse, Recht und Unrecht, legt das ZPS in vielerlei Hinsicht nahe und verweist darauf, dass der postmoderne Relativismus eine Gefahr für die humanistischen Werte einer liberal-demokratischen Gesellschaft darstellt.

„In Bosnien wurden wir vor die Wahl gestellt: Krieg oder Genozid. Die alten Griechen meinten, man müsste schon auf einer sehr tiefen Stufe der menschlichen Existenz stehen, um den Unterschied zwischen Recht und Unrecht nicht mehr zu kennen. Sind wir bereit Zivilbevölkerung in Kriegsgebieten mit unserem Militär zu schützen? Die Intellektuellen, die Politiker und die Medien wollen über diese Frage nicht reden. Wenn wir jetzt darüber nachdenken, wird auch beim nächsten Genozid erneut und im Vorbeigehen nebenher entschieden. Wären wir bereit einem Land den Krieg zu erklären, wenn es einen Genozid deckt oder verantwortet? Oder werden wir wieder erklären, was wir in Bosnien erklärt haben? Es gibt keine Guten und keine Bösen. Ein deutscher Außenminister äußerte 1999, als er eben dieser serbischen Führung den Krieg erklärt:

Ja, er habe geschworen, nie wieder Krieg, und er setzte hinzu, er habe auch geschworen, nie wieder Auschwitz.“³⁵

Eine markante Szene zeigt Mladić, wie er den Frauen und Kindern, die verängstigt zusammengetrieben auf ihre Deportation warten, Süßwaren schenkt und ihnen Unversehrtheit zusichert. Dies wurde vom serbischen Staatsfernsehen eingefangen. Im Anschluss werden die Bilder mit einer Zeugenaussage als Zwischentitel kontextualisiert. Der niederländische Soldat David Vaasen hat im Krstic-Prozess ausgesagt: *Was danach passiert ist, war schrecklich, er hat den Leuten die Süßigkeiten wieder weggenommen und sie getreten, sogar die Kinder, die vorne standen.*³⁶ Darauf folgen Filmdokumente mit integriertem Timecode, die zeigen, wie Menschenmassen panisch auf UN-LKWs stürmen und die Menschen versuchen sich einen Platz zu sichern.³⁷

³⁵ *Himmel über Srebrenica*. TC: 01:18:54 – 01:21:00.

³⁶ Ebd.. TC:01:09:18.

³⁷ Vgl. ebd. TC:01:08:06 – 01:10:10.

Mehrere Male sieht man Filmdokumente, die Mladić' Verachtung gegenüber den UN-Blauhelmen und dem stationierten Dutchbat, zum Ausdruck bringen. Mladic tritt siegessicher auf. Das Dutchbat wirkt hilflos und verängstigt. Mladic beleidigt offen die Generäle Nicolai und Karremans als menschlichen und militärischen Abschaum. Der Gipfel seiner Durchtriebenheit wird in Bildern deutlich, die den Abzug der UN-Soldaten dokumentieren: Mladić überreicht Karremans und Nicolai Geschenke und stößt mit ihnen auf eine gute Zusammenarbeit an. Das Material ist im Kontext schockierend, auch dass Nicolai sich beim Mladić für den gut organisierten Abzug der Truppen bedankt. Im Folgenden salutieren alle drei gemeinsam den abziehenden UN-Soldaten.³⁸

Ich assoziiere mit gut organisiertem Abzug der UN-Truppen die organisierte und planvolle Ermordung der Schutz suchenden Bosniaken. Die Nicht-Intervention ist Komplizenschaft. Die Komplizenschaft ist eines der stärksten Argumente für das Aufheben der Immunität der UN und ihrer Mitarbeiter.

Nicolai und Karremans hätten vom Staat der Niederlande zur Rechenschaft gezogen werden können, jedoch weist der Staat in den ersten Jahren der Aufarbeitung jede Schuld von sich. Die Militärs des Dutchbats wurden im Zuge dessen sogar mit Orden für ihre Verdienste im Bosnieninsatz ausgezeichnet. Karremans publizierte *Srebrenica, Who Cares?: een puzzel van de werkelijkheid*, in dem er seine eigene Verlassenheit und Hilflosigkeit zum Ausdruck bringt. Erst in den letzten Jahren bestätigte das Gericht in Den Haag die Mitschuld der Niederlande am Völkermord. Während des Prozesses wurde Karremans zum Zeugen berufen; seine Kost und Logis ließ er stets von den Klägern, sprich den Überlebenden des Völkermords, finanzieren.³⁹

³⁸ Vgl. *Himmel über Srebrenica*. TC: 01:24:40 -01:28:58.

³⁹ Vgl. Rühle, Alex (2013): *Und nichts als die Wahrheit. Ein Mann verklagt die Niederlande, weil deren Blauhelm-Soldaten 1995 das Massaker von Srebrenica nicht verhinderten*. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 271. Erschienen am 23. November 2013.

3.6. Massenmord und Tod im Dokumentarfilm: Darstellen des Nichtdarstellbaren

In *Himmel über Srebrenica* wird ein ganz anderes ästhetisches Verfahren als in dem in der Einführung beschriebenen Beispiel *Shoah* (FR 1985) verwendet, um sich der Nichtdarstellbarkeit des Massenmordens anzunähern. Es wird ein Beispiel einer Exekution herausgenommen und an einer zentralen dramaturgischen Position platziert, um den Rezipienten mit Grausamkeit zu konfrontieren, ohne eine Abstumpfung durch eine Bilderflut des Mordens zu provozieren. Die Erschießung ist eine von zwei Schockaufnahmen und die expliziteste.

Die Methode des Exemplifizierens wird im filmischen Text philosophisch begründet: *Günter Anders hat einmal auf die begrenzte Leistung unserer Gefühle hingewiesen. Ob einhundert Menschen sterben oder eintausend sterben oder eine Million, wir können nicht mehr als zehn Tote emotional begreifen. Genozide offenbaren die Grenzen unseres Fühlens.*⁴⁰ Hierin kommt außerdem zum Ausdruck, dass die Grenze der Darstellbarkeit auch immer im Rahmen der allgemeinen Wahrnehmungsfähigkeit und der Fähigkeit der Empathie des Menschen kontextualisiert werden muss.

„Die Darstellung des Todes ist ein indexikalisches Zeichen für etwas, das immer über die Repräsentation hinausgeht und jenseits der Grenzen von Codierung und Kultur liegt.“⁴¹

Die Exekution der unbewaffneten Menschen auf der Flucht durch die Sondereinheit *Skorpione* und deren kaltblütige Quälerei repräsentieren die Gräueltaten des Genozids und die Entmenslichung sowohl der Opfer als auch der Täter.

Diese doppelte Entmenslichung pointiert Adorno in seinem Aufsatz *Erziehung nach Auschwitz*: „[Erg. Walter] Benjamin spürte, daß die Menschen, die es *tun*, im Gegensatz zu den Schreibtischmördern und Ideologen, in Widerspruch zu ihren eigenen unmittelbaren Interessen handeln, Mörder an sich selbst, indem sie die anderen ermorden.“⁴²

⁴⁰ *Himmel über Srebrenica*. TC: 01:18:20 – 01:18:43.

⁴¹ Sobchack, Vivan (1998): *Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm*. Übersetzt von Mo Beyerle. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Herausgegeben von Eva Hohenberger. Vorwerk 8: Berlin. S. 190.

⁴² Adorno, Theodor W. (1977): *Gesammelte Schriften Band 10. Kulturkritik und Gesellschaft 2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: 1977. S. 690.

Die Filmbilder werden mittels eines Textelementes als juristische Dokumente ausgewiesen und zertifizieren so ihren historischen Wert und ihre Unverfälschtheit. Diese Bilder dienten dem ICTY als Beweisstücke im Prozess gegen Vujadin Popovic, dem Exekutionen muslimischer Männer rund um Srebrenica zur Last gelegt wurden.⁴³

Auf das filmische Beweisstück folgen TV-Bilder einer Aushebung eines Massengrabs in der Nähe Srebrenicas nach dem Krieg. Dann erscheint ein Zitat des UN-Generalsekretärs Kofi Annan aus dem Bericht zu Srebrenica als Zwischentitel, das die historische Gewichtung der Entscheidungen aus der Institution der UN selbst heraus beschwört. *Srebrenica stellt die größte Schande in der Geschichte der Vereinten Nationen dar.*

Wie gehen wir mit diesem Filmdokument einer Exekution um? Welche Konsequenzen ergeben sich aus der Indexikalität der Bilder. Was sagt es über die Filmer, was über die Rezipienten aus?

Vivan Sobchack untersucht in ihrem Essay *Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm* erstens das Problem der Darstellbarkeit des Todes, wenn wir ihn „als indexikalisch real erleben“⁴⁴, und zweitens die „ethischen Haltungen [...], die bestimmten ‚Codes‘ des dokumentarischen Blicks auf den Tod und das Sterben existenziell (und immer auch kulturell und historisch) zugrunde liegen“.⁴⁵

Sobchack stellt Amos Vogels These, dass die Darstellung des Todes, insbesondere des natürlichen Todes, das letzte Tabu unserer Zeit ist und subversiv die westliche Gesellschaft und ihre Werte angreift, voraus. Vogel interpretiert den kulturellen Verdrängungsmechanismus des Todes als darin begründet, dass er nicht wegrationalisierbar ist. Vogel umrahmt in seinen allgemeinen Thesen die Rezeptionssituation von *Himmel über Srebrenica*.

⁴³ *Himmel über Srebrenica*. TC: 00:43:30 - 00:45:52.

⁴⁴ Sobchack 1998. S. 183.

⁴⁵ Ebd. S. 184.

„Die Leiche gilt noch als derart ansteckend, dass nicht nur ihre tatsächliche Gegenwart, sondern sogar ihre fiktive Darstellung tief liegende Ängste freisetzt; denn indem sie die Illusion von Ewigkeit und Ordnung zerstört, auf der unsere Existenz aufgebaut ist, sowie alle die beruhigenden Sicherheiten wie Macht, Wohlstand und Ideologie, mit denen wir versuchen, das Nichts unter Kontrolle zu halten, unterbricht sie das Muster des normalen Lebens. [...] Aus diesem Grund gibt es so wenig Filmaufnahmen von Menschen, die eines natürlichen Todes sterben; Tode auf dem Schlachtfeld oder Exekutionen wurden schon eher gefilmt.

Doch selbst diese Filme werden selten gezeigt, ausgenommen zu feierlichen Anlässen, wenn sich die Zuschauer versammeln, um Schuld oder Reue zu demonstrieren oder feierliche, furchtlose Eide zu schwören, nie vergessen zu wollen.“⁴⁶

Die Exekutionsszene in *Himmel über Srebrenica* folgt genauso diesem Schema der Schuldzuweisung und der Erinnerungsarbeit. Entgegen der Romantisierung von Tod, Mord und massenhaften Schlachten im fiktionalen Film ist dieses Dokument in den Rahmen des Mahnens und Gedenkens eingekleidet und entfaltet so seine emotionale Wirkung als ein Seltengesehenes.

„Denn wenn wir im Kino Zeugen eines ungestellten, wirklichen Todes werden, erschrecken wir; wir sind in die süße und tödliche Falle des Voyeurs getappt, während wir ängstlich das tatsächliche Ende eines anderen Wesens beobachten und in seinem Gesicht nach Hinweisen auf das Geheimnis oder nach angebrachten Verhaltensnormen forschen.“⁴⁷

Solche ‚echte Tode‘ beziehungsweise Morde zu zeigen bedarf im ethischen Konsens unserer Gesellschaft eine weitreichende Begründung. Die Berechtigung des Zeigens dieses Filmdokuments besteht in der Notwendigkeit die Schwere dieses Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu vermitteln und herauszustellen, um den Aufarbeitungsprozess zu beschleunigen. Vogel betont genau wie Ruch, dass Massenmord unser Einfühlungsvermögen übersteigt, und fügt dem noch eine postkolonialistische Perspektive hinzu.

⁴⁶ Vogel, Amos (2000): *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. Rowohlt: Hamburg. S. 295.

⁴⁷ Ebd. S. 296.

„Diese Indifferenz gegenüber großen Zahlen (eine Million Vietnamesen... sechs Millionen Juden... zehn Millionen Pakistani) wird noch spürbarer, wenn es sich um Angehörige von ‚unterentwickelten Rassen‘ handelt. [...] Und weil wir ohnehin ‚Schwierigkeiten‘ haben, einen Asiaten vom anderen zu unterscheiden, können wir die Toten von Hiroshima oder Vietnam mit noch größerem Gleichmut ertragen.“⁴⁸

Das Ziel, das mit der Darstellung des Schreckens, der Exekutionen verbunden werden kann, beschreibt Vogel entsprechend dem formulierten Appell in *Himmel über Srebrenica*: „Sie [Erg.: Die subversiven Filmemacher] begannen, in diese letzte Festung des primitiven Tabus einzudringen, zerrten die Opfer von Kriegen, Folter, Staatsräson, neuen Waffen und Vernichtungslagern aus ihren Gräbern, um uns zu zwingen, diese Schrecken entweder anzusehen oder sie nicht mehr geschehen zu lassen.“⁴⁹

Eine Gegenthese zur Wirkmächtigkeit bei der Darstellung des Massenmords im Dokumentarfilm entgegen Unzulänglichkeit in der Romantisierung im fiktionalen Film ist beispielsweise von William Howard Gynn in seinen Essay *Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer* formuliert worden.

Gynn analysiert in Anlehnung an Christian Metz und Daniel Sibony die spezifischen Änderungen der Rezeptionssituation des Dokumentarfilms im Vergleich zum Spielfilm, und argumentiert dahingehend, dass der Dokumentarfilm nicht die gleichen affektiven Wirkungen zu entfalten vermag wie der Spielfilm. Denn die Identifikation sei erstens dadurch eingeschränkt, dass durch Kommentar eine interpretierende Instanz zwischengeschaltet wird, die die Unmittelbarkeit stört, und zweitens durch die institutionelle Rahmung, die Vergnügen (Film als Objekt des Begehrens) mit einer ernstesten Absicht (Film als Reflexionsangebot) ersetzt.

„Warum bleiben die Bilder des Horrors – Wahrnehmungen des Realen – erträglich, während die Bilder der Fiktion eine tiefe kathartische Erregung auslösen? [...] Warum lässt die dokumentarische Repräsentation des Holocaust den Zuschauer unerschüttert, während fiktionale Bilder in der Lage sind, eine rituelle, symbolische Verbrennung zu bewirken? [...] Ich kann darauf mit einer Art Tautologie antworten: Dokumentarfilme verfehlen die affektive Anteilnahme des Zuschauers deshalb, weil sie filmische Unlust produzieren.“

⁴⁸ Ebd. S. 297.

⁴⁹ Vogel 2000.. S. 298.

Aber man muß diese Unlust mit Bezug auf die psychischen Prozesse verstehen. Er oder sie geht mit dem Film eine Objektbeziehung ein: Die Bilder und erzählten Geschichten gefallen oder mißfallen ihm/ihr, je nachdem ob sie die Erfordernisse der ursprünglichen Phantasie befriedigen oder nicht.⁵⁰

Diese psychoanalytisch begründete These entwirft ein meiner Meinung nach eindimensionales Verständnis von Immersion im Kino. Bei Guynn erscheint das Kino exklusiv als Spiegel der eigenen Lüste und scheint kategorisch die Idee des Kinos als Fenster zur Welt und Portal in andere Subjektivitäten auszuschließen. Die These, die ich dem entgegenstellen will, ist, dass die dokumentarische Qualität des Bildes das Tabu des Todes erfahrbar macht und die Schatten des unbegreiflichen Schreckens, die vorher schlicht nicht vorhanden waren, in den Imaginationsraum des Subjekts eindringen lässt.

Das kulturelle Tabu des Todes beleuchtet Sobchak mit den Ideen des Historikers Philippe Ariès, der in seinem Buch *Studien zur Geschichte des Abendlandes*⁵¹ die Veränderung des Umgangs der Gesellschaft mit dem Tod und dem Sterben untersucht. Ariès zeichnet historische Wandlungsprozesse vom Mittelalter bis heute nach.⁵²

Für das 20. Jahrhundert ist maßgeblich, dass der Tod und das Sterben mediziniert, technisiert und institutionalisiert wurde. Der natürliche Tod verliert seine Repräsentation im Alltag, insbesondere im Leben junger Menschen. Der Tod wird im öffentlichen Diskurs nicht mehr als natürlicher Teil des Lebens, sondern als plötzlicher gewaltsamer Akt wahrgenommen.⁵³

⁵⁰ Guynn, William Howard (1998): *Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer*. Übersetzt von Eva Hohenberger. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Herausgegeben von Eva Hohenberger. Vorwerk 8: Berlin. S. 272.

⁵¹ Ariès, Philippe (1982): *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen. DTV: München.

⁵² Vgl. ebd. S. 184 ff..

⁵³ Anm.: Dies ist eine Simplifizierung, die nicht jedem Einzelfall gerecht wird, da besondere Persönlichkeiten, beispielsweise Lady Diana, die üblichen Repräsentationsformen sprengen und zu ritualisierten Trauerexzessen führen, die sowohl medial initiiert und inszeniert werden als auch dem Tod seine tabuisierte Repräsentation kurzfristig erlauben.

Kriegsopfer, Verkehrstote und Vergleichbares werden als Körper-Objekte in ihrem massenhaften Charakter exponiert und so entindividualisiert.⁵⁴ Dagegen verweisen Körper-Subjekte, deren Tod und deren Subjektcharakter durch filmische Bilder transportiert wird, direkt auch eine ethische Frage in Bezug auf Generierung und Rezeption der Bilder auf. Was unterscheidet ein Körper-Objekt vom Körper-Subjekt?

Körper-Objekte sind beispielsweise Leichen, deren einstige Lebendigkeit nicht über die Filmbilder transportiert wird. Wenn allerdings wie im Beispiel ein Mensch vor laufender Kamera erst gedemütigt und dann ermordet wird, kann man von einem filmischen Körper-Subjekt sprechen. Wir bezeugen, wie ein Mensch langsam Schritt vor Schritt setzt und der Mörder erst dann abdrückt, wenn der Mensch an dem Punkt des geplanten Ortes des Verscharrrens angekommen ist. Die Lebendigkeit und das plötzliche Entschwinden des intentionalen Subjekts werden ins Filmmaterial eingebrannt.

„D. h., der Moment des Todes kann nur durch die sichtbare, deutliche Kontrastierung von zwei Zuständen des physischen Körpers dargestellt werden: dem lebenden, intentionalen und beseelten Körper einerseits – und dem Körper als Leiche, als absichtsloses, unbeseeltes und unbewegliches Fleisch andererseits.“⁵⁵

Die beabsichtigte Aufnahme der Massenhinrichtung hat immer auch eine politische Dimension. Sie dient dem Ins-Bild-Setzen der Strafe der Exekutierenden oder Exekutierten.⁵⁶ Somit hat die zentrale Aufnahme in *Himmel über Srebrenica* eine moralisierende Wirkung. Die Täter werden dämonisiert, und das nicht zuletzt dadurch, dass wir durch die Konventionen der Berichterstattung nicht mit Exekutionen konfrontiert sind.

Die kontextualisierenden Einstellungen stellen die Amoralität der Taten heraus. Die Opfer werden als unbewaffnete Zivilisten gekennzeichnet und die Täter als Mitglieder der Sondereinheit *Skorpione*.

⁵⁴ Vgl. Sobchack 1998. S. 185.

⁵⁵ Sobchack 1998. S. 191.

⁵⁶ Vgl. ebd. S. 199.

Das Machtgefälle lässt die Taten besonders grausam erscheinen. Der Zusammenhang, in dem solche an sich tabuisierten Bilder gezeigt werden, ist üblicherweise der der Bildung und der Mahnung. Beide Komponenten sind in *Himmel über Srebrenica* maßgeblich. Dieses Grenzmoment, in dem die Menschlichkeit gleich zweifach entschwindet, mit der Beschämung der UN direkt zu verzahnen ist manipulativ. Das schockierende, stark emotionalisierende und polarisierende Material wird zur Beschämung der UN instrumentalisiert.

Eine andere Frage und Thematik, die sich an die moralische Bewertung des Materials, das den Tod dokumentiert, anschließt, ist die moralische Bewertung seiner Dokumentation. Der Filmer wird vom Publikum im Falle des Dokumentarfilms nicht von dem Gefilmten enthoben wahrgenommen. Ein Mord vor laufender Kamera wirft immer auch die Frage auf, welche Position der Filmemacher einnahm. Sobchack kategorisiert dazu fünf Formen des Blickes:

1. den zufälligen Blick,
2. den hilflosen Blick,
3. den gefährdeten Blick,
4. den eingreifenden Blick,
5. das menschliche Starren.⁵⁷

Hinzu kommt noch eine Kategorie: „der professionelle Blick“⁵⁸. In Bezug auf das Beispiel lassen sich zwei Kategorien näher in Augenschein nehmen: der hilflose Blick und der professionelle Blick.

„Der ‚hilflose Blick‘ auf den Tod ist durch Zeichen technischer und physischer Distanz zum Ereignis codiert. [...] Distanz und die sich darin spiegelnde Hilflosigkeit kommen nicht nur in Totalen, sondern häufig im Einsatz von Zoomobjektiven zum Ausdruck. Ohne Veränderung des tatsächlichen körperlichen Standpunkts wird der Tod näher herangeholt und mit mehr Aufmerksamkeit betrachtet. [...]

⁵⁷ Vgl. Sobchack 1998. S. 205 ff..

⁵⁸ Ebd. S. 205.

Die Kamera schwenkt, als suche sie mit visuellen Mitteln nach einem Fluchtweg, sie zoomt vor und zurück und kontextualisiert auf diese Weise das Ereignis des Todes innerhalb eines Raums, der den Blickenden eines aktiven Eingreifens enthebt.⁵⁹

Sobchack erwähnt in diesem Zusammenhang auch legale Hinrichtungen. Das hier analysierte Material ist zwar keine legale Hinrichtung, aber eine, die in der Ideologie des Großserbien und der bosnisch-serbischen Nationalisten als gerecht stilisiert wird.

Beispielhaft dafür ist Ratko Mladićs Aussage für das Fernsehen beim Einmarsch in Srebrenica: „Finally, after the rebellion against the Dahis, the time has come to revenge on the Turks in this region.“⁶⁰

Das Beweismaterial wurde höchstwahrscheinlich von einem Fernsighteam, das die rasanten Erfolge der bosnisch-serbischen Armee dokumentieren sollte, aufgenommen. Das Übel und die Grausamkeiten, mit denen die Journalisten konfrontiert waren, übersteige das, was sie erwarteten – in einer wohlwollenden Lesart des Entstehungsprozesses des Materials.

Der hilflose Blick wäre eine ethische Bewertung, die die Dokumentierenden entlastet und sogar einen Mehrwert behauptet, der darin bestehe, dass die Aufnahme als juristisches Dokument zur Festsetzung von Tätern geführt hat. Für eine solche Lesart spricht die Art und Weise, wie das Material gefilmt wurde. Die von Sobchack entwickelten Kameraoperationen zur Kennzeichnung des hilflosen Blicks lassen sich eins zu eins übertragen.

Die investigativen Fragen, in der Einstellung vor der Exekution, legen eine andere, weitaus mehr verstörende Lesart nahe. Der Mann hinter der Kamera fragt: „Sind Sie unbewaffnet?“ Der Gefilmte antwortet: „Ja, ich bin Zivilist.“ Der Mann fragt: „Haben Sie Angst.“ Der Gefilmte antwortet: „Ja, natürlich habe ich Angst.“ Um ihn herum sind die bosnisch-serbischen Soldaten. Dann folgt ein Schnitt auf die Exekutionen. Dann kommen die Bilder der Ausgrabung eines Massengrabs.

⁵⁹ Ebd. S. 206.

⁶⁰ *Himmel über Srebrenica*. TC: 01:06:57 -01:07:01.

Drei örtlich voneinander getrennte Einstellungen werden durch die Montage in einen argumentativen Zusammenhang gebracht. Diejenigen, die das erste Bild aufgenommen haben, erscheinen als sadistisch. Es folgt die sadistische Folter, deren Aufnahme als Steigerung des ersten Bildes betrachtet werden kann. Dann folgen die Bilder der Ausgrabung des Massengrabs. Die Kombinatorik ist wie ein Schlag gegen den Zuschauer, der den Panzer der Abstumpfung, die oftmals in Bezug auf den Bosnienkrieg durch Fernsehquellen der Zeit beschworen wird, durchbrechen soll – und meiner Meinung nach gelingt dies.

Zurück zum professionellen Blick: Es gibt Journalisten, die es als Teil ihrer Profession betrachten, sich nicht durch moralische Bewertungen bei ihrer Arbeit beeinflussen zu lassen, die sich selbst als Aufzeichnungsapparate betrachten und sich streng als Beobachter und nicht als Beteiligte verstehen. Demgegenüber gibt es die idealistischen Journalisten, die immer an erster Stelle Mensch und an zweiter Stelle Journalist zu bleiben als ihr journalistisches Ethos propagieren.⁶¹

Wenn das Beweismaterial der Exekutionen von Journalisten für das Fernsehen aufgenommen wurde, dann entpuppt sich der Journalist als Komplize der exekutierenden Regime und ihrer aggressiv-nationalistischen Ideologie. Allgemein formuliert Sobchack die moralische Problematik des professionellen Blicks wie folgt:

„Der Wunsch, ein klares, eindeutiges Bild zu erzielen, und der Glaube, es sei möglich, dieses Bild, diese Darstellung von menschlichen und moralischen Gesichtspunkten zu befreien, um sie ‚objektiv‘ zu machen, verweisen unweigerlich auf die problematische moralische Haltung, die der professionelle Blick sowohl gegenüber der menschlichen Sterblichkeit als auch gegenüber einem visuellen Tabu einnimmt.“⁶²

Im Rahmen von *Himmel über Srebrenica* erscheinen die Aufnahmen der Exekutionen als historische Dokumente, da sie nicht gestaltet sind und im Rahmen des insgesamt verwendeten Archivmaterials ‚roh‘ wirken.

⁶¹ Vgl. Sobchack 1998. S. 210 f..

⁶² Ebd. S. 211.

Deshalb wirken sie besonders unmittelbar und schockierend, „weil sie uns unvorbereitet, nicht vom Kopf gesteuert und ganz körperlich mit der plötzlichen Gewalt konfrontieren, die im Moment in unserer Kultur menschliches Sterben charakterisieren“⁶³.

Der Schock würde laut Sobchack durch die Kontextualisierung und Moralisierung entschärft werden. Ein Argument dafür ist, dass der individuelle Tod, wenn er politisiert wird, auch abstrahiert wird.

Andererseits kann die Szene des Interviews mit dem vogelfreien Flüchtenden zuvor als Verstärkung des Kontrasts zwischen unbeseeltem, nicht-intentionalem Körper-Objekt und zielorientiertem, sich bewegendem Körper-Subjekt begriffen werden, die die Immersion befördert und Schock vervielfacht.

Die vorliegende Analyse hat gezeigt, welche zentrale Position das Filmdokument/Beweismaterial für die Argumentation und Wirkung des vorliegenden Filmbeispiels hat, und hat darüber hinaus analysiert, welche besonderen Schwierigkeiten sich auftun, wenn der Tod im Dokumentarfilm visualisiert wird.

„Auch wenn der Tod letztendlich jede indexikalische Darstellung und alle dokumentarische Codes übersteigen und außer Kraft setzen kann, bringt er doch Formen visueller Darstellung hervor, die visuell und moralisch besonders aufgeladen sind.“⁶⁴

⁶³ Ebd. S. 212.

⁶⁴ Sobchack 1998. S. 212.

4. Schluss

4.1. Zusammenfassung und Ergebnisse

Wie kann Theater, Film und Medienkunst Geschichte als Mittel des politischen Engagements thematisieren? Um diese Frage zu beantworten, sind drei Beispiele der Künstlergruppe ZPS zu dem Genozid in Srebrenica genauer untersucht worden: das im öffentlichen Raum aufgeführte Dokumentartheaterstück mit Performanceelementen *Bergungsarbeiten auf Lethe*, die Medienaktion *Säulen der Schande* und der Film *Himmel über Srebrenica*. Jedes der Beispiele wurde mit gattungsspezifischen Methoden und Modellen sowie im Kontext der Entgrenzung der Künste in seinen inter- und transmedialen Verknüpfungen untersucht. Die Erkenntnisse, die daraus gewonnen werden konnten, geben nicht nur Aufschluss über die ästhetischen Verfahren des ZPS, sondern auch darüber, in welchen Verhältnissen Geschichte, Kunst und Politik gedacht werden.

Die Diskussion der Diskurse des Dokumentarischen hat sich dabei als ein interessanter Ideenspender herausgestellt, der sowohl die Grenzen der Darstellbarkeit konturiert als auch die politischen Implikationen von Quellenmaterial und Quellenaufarbeitung theoretisch fundiert. Das Dokument hält nicht erst beim ZPS, sondern schon in der politischen Kunst der 1960er Jahre Einzug in ästhetische Konfigurationen. In einem Krisenmoment der Darstellbarkeit greifen Künstler auf das Dokument als einen Einbruch des Realen zurück. Prozessakten, Videobeweismaterial und geheime Protokolle werden eins zu eins in die Inszenierungen integriert. So fließen unterschiedliche Standpunkte und moralische Dilemmata teilweise unkommentiert mit ein.

Der Status der Repräsentativität und Authentizität der Dokumente wird vom ZPS in den Aktionen nicht explizit reflektiert. Das Dokument ist Garant für die Plausibilität und Wahrhaftigkeit des Geschichtsbilds des ZPS, die Montage der Dokumente ist stringent argumentativ, deshalb zwingend selektiv und steht so in der Tradition politischer Propaganda. Dieses unkritische Verhältnis zum eigenen Erkenntnisprozess und der Ideenbildung dient der Vereinfachung und Mobilisierung der Öffentlichkeit und ist im Einzelnen kritisch angemerkt worden. Die vom ZPS entworfene humanistische Elite hält einer postkolonialen Kritik nicht stand. Das Sendungsbewusstsein ist trotz aller Solidaritätsbeschwörungen kolonialistisch.

Die Argumentationen und moralischen Belehrungen sind oft polarisierend und monokausal. Die überzeichnete und häufig überspitzt formulierte Ideologie hat diskursiv kritisches Potenzial, dass sich Phänomene wie Shitstorms gerade an Polemiken entfachen.

Die philosophische Qualität liegt nicht so sehr in den Inhalten als vielmehr in den ästhetischen Formen und den offenen und partizipativen künstlerischen Anordnungen. Letztere sind insbesondere interessant, wenn man die Forderungen Guy Debords und Joseph Beuys' ernst nimmt, Kunst und Leben zu verschmelzen. Die Situation als aktivistisches Feld, das künstlerisch gestaltet werden kann, und die Gesellschaft als Material dieser Interventionen haben sich als die großen Traditionslinien der Arbeit des ZPS gezeigt. Die Aktionen des ZPS schaffen es auf verblüffende Weise die Grenze zwischen Realität und Fiktion zu destabilisieren und punktuell aufzulösen. Beispielsweise greifen die Fakes und die Bildmanipulationen das Authentizitätsversprechen der Medien und das Selbstverständnis der Gesellschaft an. Implizit wird so die Frage nach der Authentizität von Dokumenten wie Erlässen, amtlichen Stellungnahmen und vielem mehr in den Aktionen gestellt. Darüber hinaus schaffen die Fakes durch das Vortäuschen falscher Tatsachen wahre Ereignisse. Die Grenze zwischen künstlerischer und aktivistischer Intervention verschwimmt. Die Kollektivierung der kreativen und aktivistischen Prozesse wird insbesondere durch soziale Netzwerke getragen und ist somit auf gewisse Gatekeeper wie *facebook* angewiesen.

In der Form und dem Gestus orientiert sich das ZPS an Christoph Schlingensief, der in der jüngsten Geschichte auch direkter Bezugspunkt des ZPS ist. Viele Aktionen, wie beispielsweise *1 aus 100 – Nur ein Kind gewinnt!*, sind direkt von Aktionen Schlingensiefs inspiriert.

Das ZPS lässt sich mit Nicolas Bourriaud in die aktuelle Kunstströmung der relationalen Kunst einordnen. Kunst wird hier als ein soziales Experiment verstanden und widersetzt sich dem postmodernen Relativismus durch die situative Verwirklichung eines anderen Miteinanders und schafft Denkräume für neue Utopien. Museale Kontexte werden dazu verfremdet. Bourriauds Ideen lassen sich aber auch auf Aktionen wie *Säulen der Schande* oder *Kindertransporte des Bundes* übertragen, da ihre Relationalität ihr alleinstellendes und konstitutives Merkmal ist.

Bei der Analyse *Bergungsarbeiten auf Lethe* (2009) wurde der Schwerpunkt auf eine theaterwissenschaftliche Bearbeitung gelegt. Wie können theatrale Praxen Geschichte auf die Bühne bringen? Der Ansatz des ZPS lässt sich in der Tradition des Dokumentartheaters verorten. Historische Quellen werden reinszeniert und durch eine Aufführung im öffentlichen Raum neu kontextualisiert. Der Ort der Aufführung, repräsentative Orte der deutschen Geschichte, und der Rahmen, in dem die Aufführung stattfand, eine Gedenkveranstaltung für die Opfer des Genozids in Srebrenica, schaffen eine einmalige und unkonventionelle Schauanordnung und Rezeptionssituation. Kulturinteressierte Berliner treffen auf Hinterbliebene und Überlebende.

Die offene und direkte Ansprache des Publikums durch den Regisseur und Mitveranstalter Philipp Ruch macht die Anwesenden zu Zeugen. Die Zuschauer werden Zeugen eines künstlerischen Reenactments einer historischen Situation und der Aufarbeitung der zeitnahen Geschichte.

Die stummen Zeugen des Genozids, die Überlebenden, werden mit der Entscheidungsebene des UN-Krisenstabs konfrontiert. Die Emotionen der Hinterbliebenen und eine Stimmung des Gedenkens tragen zu einer Politisierung des distanzierten Großstadtpublikums bei.

Die Künstler bearbeiten die Gesellschaft als ihr Material und verwirklichen punktuell eine transnationale Gedenkkultur. Der Werkbegriff ist hierin schwer zu konkretisieren, da ein relationales Gefüge eine flüchtige soziale Praxis herbringt. Die Künstler sind hier mehr organisierende Beteiligte als alleinstehende Autoren, auch wenn sie den Rahmen schaffen und dabei anleitend und sensibilisierend gestalterisch tätig sind.

Nach der Aufführung gibt es die Möglichkeit am ‚Kriegsbuffet‘ zu naschen. Die gedankliche, körperliche und sinnliche Konfrontation mit dem Kriegsalltag und dem Kriegstrauma sind ästhetische Verfahren, die in *Bergungsarbeiten auf Lethe* verwirklicht worden sind. Die leibliche Kopräsenz von Publikum, Betroffenen, Journalisten und Künstlern verstärkt die affizierende Wirkung der interaktiven Angebote und der im Stück vermittelten Inhalte. Das zentrale politische Anliegen, das in dem Beschämen der Weltgemeinschaft und in der Anklage des UN-Verantwortlichen General Janvier besteht, werden faktisch untermauert und in einem emotionalisierenden Rahmen vermittelt: Gedenken wider das Vergessen, Gedenken für ein Verantwortungsbewusstsein.

Säulen der Schande (2010) ist eine Medienaktion mit dem Ziel der Errichtung eines Mahnmals gegen die UN als Teil der Gedenkstätte Srebrenica-Potočari. Ein Spendenaufruf sollte das Mahnmal finanzieren. Schuhe der Hinterbliebenen, Überlebenden und Toten wurden, um als Relikte an den Genozid zu erinnern, gesammelt. Insgesamt konnten 16744 Schuhe – das entspricht einem Paar pro Opfer – binnen kurzer Zeit gesammelt werden. Der Großteil der Schuhe stammt von Spendern aus Bosnien. Sie sandten Botschaften in Form von Fotos, Texten und Ähnlichem an die deutsche Öffentlichkeit. Zum Jahrestag wurden diese Schuhe vor dem Brandenburger Tor als Aktion namens *Berg aus Trauer* aufgetürmt. Medienwirksam wurde die bisher größte deutsche Gedenkveranstaltung an den Genozid in Srebrenica inszeniert. Der von Barbara Gronau geprägte Begriff der Theaterinstallation lässt sich für die Aktion fruchtbar machen.

Das performative Auftürmen der Schuhe, die nicht nur ein Opfer, sondern auch einen Hinterbliebenen symbolisieren, schafft einen einmaligen Begegnungsraum und wird durch seine mediale Reproduktion eine Sprungfeder der Aufmerksamkeitslenkung und Öffentlichkeitsbildung. Gronaus Begriff betont die Einmaligkeit des Ereignisses, die Kollektivität des Schaffensprozess und die niederschwellige Begegnungszone.

Die prozessorientierte ästhetische Konfiguration gibt ein Beispiel dafür, dass Menschen mit ganz unterschiedlichen Hintergründen gemeinsam situativ schwierig verwirklichtbare Prozesse wie Anerkennung, Gedenken und Beschämung verwirklichen können.

Die Theaterinstallation ist als sogenannte ‚Medienwaffe‘ gegen die UN konzipiert und ist Kern der Gedenkveranstaltung am 10.07.2010 zum 15. Jahrestag des Genozids in Berlin. Ruch bekommt insbesondere in Bosnien große Resonanz für diese Aktion.

Die punktuell verwirklichte transnationale Gedenkkultur wird mediatisiert, in der Hoffnung, sie so im kulturellen Gedächtnis zu verankern. Dabei ist der etablierte Täterdiskurs – die bosnisch-serbische Miliz unter Führung von General Mladić werden gemeinhin als die Hauptverantwortlichen für den Genozid betrachtet – um einen Komplzendiskurs – das ZPS entwirft einen alternativen Geschichtsdiskurs, der die Mitschuld der UN und des Westens plausibilisiert – ergänzt worden.

Die interaktive Kunstaktion schafft es, Unbeteiligte mit Opfern eines Genozids in Kontakt zu bringen und gemeinsam die Öffentlichkeit auf ein Thema hin zu sensibilisieren.

Die Vernetzung unterschiedlicher Gruppen findet durch das Flaschenpostprinzip und durch die öffentlichen Seiten der Social-Media-Plattformen statt. Die kritische Frage, die sich anschließt, ist allerdings, welche Bedürfnisse eine solche interaktive Spenden- und Mahnaktion in der deutschen Bevölkerung befriedigt. Mit dem Begriff der Interpassivität des österreichischen Philosophen Robert Pfaller konnte das tiefverwurzelte Bedürfnis, sich als ein guter Mensch vor einem naiven Beobachter zu fühlen, plausibilisiert werden. Eine tiefe Anteilnahme schließt die Inszenierung eines humanistischen Charakters nicht aus. In einem einmaligen Akt kann der Teilnehmer oder Spender seine Empörung über die Geschichte an das ZPS beziehungsweise an das Mahnmal abgeben und sich daraufhin mit angenehmeren Dingen beschäftigen. In einer Eventgesellschaft können wiederum diese Spender und Helfer interpassive Medien sein, deren mediale Inszenierung den Zuschauern die Möglichkeit gibt ihr Verantwortungsgefühl und Pflichtbewusstsein an die bereits bestehende engagierte Zivilgesellschaft abzugeben.

Inwieweit sich Formen der politischen Partizipation via elektronische Medien weiter entwickeln, bleibt abzuwarten. Momentan gibt es einen Boom an Online-Plattformen, die für unterschiedliche politische Themen, insbesondere Menschenrechte und Umweltschutz – diese beiden Themen sind immer schwerer voneinander zu trennen –, politisieren und Petitionen erstellen, die direkt auf gesellschaftliche Entscheidungsträger wie Politiker, Firmenchefs und Lobbyisten einwirken sollen. *Avaaz – The World in Action*, *Open Petition* und viele mehr versuchen mehr Bürgerbeteiligung aus der Zivilgesellschaft heraus zu verwirklichen. Die persönliche Beteiligung an einer E-Petition wird in sozialen Netzwerken wie *twitter* und *facebook* geteilt und so Teil der Identitätskonstruktion der digitalen Persona.

Wenn man sich in unterschiedlichen Plattformen vernetzt, kann man einen Großteil der meinungsbildenden Arbeit an die Netzwerke abgeben und mit einem einfachen Klick seine Zustimmung erteilen und sich selbst ohne eine tiefere emotionale Beteiligung einen moralischen Ablasszettel schreiben. Wenn man Online-Petitionen als interpassive Medien begreift, eröffnen sie die Möglichkeit, einerseits die eigene Weltsicht und Moral leicht zu verbreiten und andererseits zu vielen unterschiedlichen Themen seine Meinung einzubringen, und dies in einem Ausmaß, wie es vorher nicht denkbar gewesen ist.

Die Qualität dieser Form der Partizipation und Delegation eines Teils der Arbeit, die zur Meinungsbildung und politischen Partizipation nötig ist, ist kontextabhängig und noch schwer zu beurteilen, da das Phänomen sich in einem Ausdifferenzierungsprozess befindet und sich die Gesellschaft im Zuge der Digitalisierung wandelt. Erst die Generation der digital natives wird Aufschluss über das Wirkungspotenzial interpassiver Medien geben. Über den derzeitigen Einfluss von E-Petitionen auf die Politik ist wenig bekannt. Sie scheinen wie die künstlerischen Aktionen des ZPS eher meinungsbildend zu wirken als direkte Partizipation und Bürgerbeteiligung zu verwirklichen.

Der Film *Himmel über Srebrenica* inszeniert wie keines der vorherigen Beispiele das Geschichtsbild selbst. Wie debattierten die Menschen in Deutschland über den Bosnienkrieg im Vorfeld des Genozids? Am Beispiel des Rücktritts des Postministers Christian-Schwarz Schilling wird verdeutlicht, wie stark der Unwille des Kabinetts zur Intervention gewesen ist.

Schillings plakativer Satz – „Ich schäme mich dieser Bundesregierung anzugehören, wenn es bei diesem Nichtstun bleibt“¹ – wird aufgegriffen und gebetsmühlenartig wiederholt. Beschämung ist ein Leitmotiv in allen drei Beispielen. Nach dem französischen General Janvier und der UN rückt nun die deutsche Politik und Zivilgesellschaft mit in das Zentrum der Beschämung.

„Wir können das wissen!“ ist einer der Aphorismen, welche am Ende des Filmes den Zuschauer belehren und zu Engagement aufrufen: Engagiere dich, indem du dich bildest und deine privilegierte Position als weißer Mitteleuropäer für den Humanismus einsetzt, und sei kreativ im Bewahren der Werte Europas.

Die Collage ist das zentrale ästhetische Verfahren des Film: Ausschnitte aus nichtfiktionalen Fernsehbeiträgen wie Nachrichten, Interviews, Talksendungen und Bundestagssitzungen werden rhythmisiert. Die Collage arbeitet mit Variationen und Wiederholungen. Bestimmte Ausschnitte werden erst nur angespielt, um zu einem späteren Zeitpunkt pointiert wiederholt zu werden. Für sich genommen sind die Ausschnitte Filmdokumente. Ihr argumentativer Zusammenschnitt ist filmische Historiografie. Zitate großer Denker, Journalisten und Politiker dienen einer Plausibilisierung des gezeichneten Geschichtsbildes.

¹ *Himmel über Srebrenica*. TC: 00:00:35 – 00:00:40.

Eine Einstellung sticht dabei besonders in ihrer wirklichkeitsverweisenden Struktur heraus: die Bilder der Erschießung bosnischer Zivilisten durch die serbische Sondereinheit *Skorpione*, die als Beweismaterial beim ICTY gedient haben. So wird versucht die Schrecken des Völkermords zu exemplifizieren. Der Tod hat sich als etwas gezeigt, das sich der visuellen Darstellung grundsätzlich entzieht, und dennoch birgt jeder Repräsentationsversuch eine faszinierende Ausdrucksstärke und eine moralische Brisanz. Welchen Status die Filmbilder haben und wie man und ob man darauf aufmerksam macht, hat sich als konstitutiv für die Gattung Dokumentarfilm herauskristallisiert. Der Status beeinflusst die Rezeptionssituationen und verändert den Umgang und die Bewertungskriterien der Bilder. Um einen bestimmten Status zu authentifizieren, gibt es sich stetig im Wandel befindliche Kriterien, die sich in ästhetischen Verfahren verwirklichen und nicht genuin an der Ontologie des Mediums festzumachen sind.

Die Werkanalysen haben bestimmte ästhetische Verfahren, wie das Sprechen mit der Stimme der Macht oder die Neukontextualisierung von Dokumenten, zum Vorschein gebracht. Der Fake als Mittel der Öffentlichkeitsarbeit stellt die subversivste und medienwirksamste Methode unter den ästhetischen Verfahren des ZPS dar.

Das Vortäuschen falscher Tatsachen zum Schaffen wahrer Ereignisse zeigt sich als ein wirksames Mittel der Gegenöffentlichkeit, die allerdings nicht als linkspolitische, sondern als liberal-demokratische gedacht werden muss.

Die Diskursanalyse legt nahe, wie sehr die Medien an der Wahrnehmung einer Künstlergruppe mitbeteiligt sind. Das ZPS wurde nicht zuletzt wegen seiner formal-progressiven und strittigen ästhetischen Verfahren als Vereinigung linker Aktionskünstler missverstanden. Das ZPS eignet sich allerdings vor allem Gedanken von Idealisten der politischen Mitte als seine Inspirationsquelle an. Die mediale Reproduktion hat sich als konstitutiv für die Wirkung der Aktionen des ZPS bewiesen. Missverständnisse und Fehldeutungen sind sogar noch förderlicher als eine fundierte und gut recherchierte Kategorisierung. Erst im Jahr 2015 hat sich mit dem bisherigen Höhepunkt der medialen Präsenz des ZPS eine klarere Einordnung als liberal-demokratische Utopisten oder als das moralische Gewissen Deutschlands durchgesetzt. Das ZPS inszeniert sich selbst als Antwort auf desillusionierte Realpolitik und anhaltende Politikverdrossenheit.

Das ZPS ruft direkt dazu auf, auf postdemokratische Tendenzen, wie beispielsweise die Liberalisierung des Strommarktes oder die europäische Grenz- und Asylpolitik, zu reagieren. Ideelle Anschauungen sollten bei der politischen Entscheidungsfindung mehr ins Gewicht fallen und so auch eine neue Politisierung der Gesellschaft ermöglichen. Im Geist von Julianne Rebentisch ließe sich die zentrale Aufgabe der Aktionskunst im Allgemeinen und des ZPS im Speziellen wie folgt postulieren: Das Selbstverständnis der mitteleuropäischen und demokratischen Gesellschaft muss ästhetisiert werden, damit ihre demokratischen Strukturen erhalten bleiben. Kunst kommt so eine tragende Rolle bei der Konstituierung der Gesellschaft, ihrer Werte, ihrer Strukturen und ihres Erhalts zu. Außerdem konfrontiert Aktionskunst die Gesellschaft mit ihren ethischen Paradoxa und moralischen Dilemmata, für die sie Lösungen entwirft oder zumindest eine Diskussion initiiert.

Dabei wird die Möglichkeit zum Bewirken einschneidender Veränderungen vom ZPS einer politischen und gesellschaftlichen Elite zugeordnet, die zu den bereits entwickelten humanistischen Werten radikal zurückkehren müsse, um die Welt und den Menschen zum Besseren zu verändern.

Dabei werden vom ZPS immer wieder Figuren der Geschichtsträchtigkeit vorgestellt und entworfen, die nicht wenig inspiriert von klassischen Helden scheinen. Interessant dabei ist, dass das ZPS den Vermittler von Information, Wissen und zwischen den gesellschaftlichen Protagonisten auch dieser Sphäre der Geschichtsträchtigkeit und des humanistischen Heldentums zuordnet. Die eigene Arbeit wird heroisiert. Um es zu überspitzen, lockt der Appell, in den Aktionen mitzuwirken, den Rezipienten mit süßem Duft des humanistischen Heldentums.

Nicht nur Robert Pfallers Konzept der Interpassivität, sondern auch die Aktionen des ZPS legen nahe, dass Kontemplation, Reflexion und Gedenken unverzichtbare Größen zum Erhalt demokratischer Werte sind und zu einem fundierten Verständnis der Tagespolitik und Zeitfragen ihren Beitrag leisten. Künstlern kommt dabei die Aufgabe zu, utopische Konzepte zu entwerfen und Ideen aus der Geschichte zu reanimieren, und so bewusstseinsbildend zu wirken, Kritik zu üben und Partizipation und gesellschaftlichen Wandel zu befeuern. In Fakes und Bildmanipulationen wird utopisches Denken veranschaulicht. Die Hoffnung, dass der Menschheit eine große Zukunft bevorsteht, trotz der hedonistischen Resignation.

Der Wunsch nach Anerkennung als herausragendes Individuum und nach der eigenen Bedeutung für den großen Lauf der Geschichte kontrastiert vordergründig mit der utilitaristisch-humanistischen Ideologie des ZPS. Dieser Widerspruch ist darüber hinaus ein Merkmal der jungen vernetzten globalen Elite.

4.2. Reflexion der Forschungsmethode

Die in den Werken sich darstellenden Thesen konnten durch einen transdisziplinären Zugang überprüft und kritisch hinterfragt werden. Beispielsweise konnte der schematische Opfer-Täter-Diskurs durch soziologische (Ana Mijić) und journalistische Quellen (David Rohde und David Rieff) ausdifferenziert werden. Am Beispiel des Umgangs unterschiedlicher Gattungen mit Geschichte hat sich auch gezeigt, dass die epochale Geschichtsschreibung, die vom historischen Materialismus geprägt wurde, interdisziplinär problematisiert wird.

Über die unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen hinweg hat sich ein kritischerer Umgang mit der komplexen Konfiguration aus Quellen, Quellmaterialien und Diskursen als der Anspruch an eine Historiografie aufzeigen lassen. Die Dispositive – Buch, Theater Film und viele mehr – strukturieren und filtern. Sie geben einen bestimmten Zugang zu den tatsächlichen Ereignissen und wirken so auf das Geschichtsbild ein. Dabei ist in dieser Arbeit die Gegenwart, aus der heraus die Geschichte geschrieben wird, mit einer Benjamin-Lektüre als politisches Moment betont worden.

Die Geschichtsschreibung wird als ein produktiver Augenblick, der berücksichtigt werden muss, verstanden. Fragmente der Vergangenheit werden montiert, um für die Gegenwart fruchtbar gemacht zu werden – sei es um eine bestehende Ordnung zu legitimieren oder um für gesellschaftlichen Wandel oder Revolution zu argumentieren.

Der interdisziplinäre Zugang zum Thema der Geschichtsaufarbeitung, der sich sowohl aus Theater- (Barbara Gronau, Brian Barton, Brigitte Marschall), Film- (Eva Hohenberger, Bill Nichols und Vivan Sobchack), Medien- (Sonja Brünzels, Annette Jael Lehmann und Lutz Goertz), Bild- (W.J.T. Mitchell und Hans Belting) Geschichts- (Ulf Brunnbauer, Klaus Bergmann und Michael G. Esch) und Kulturwissenschaft (Helmut Lethen) sowie aus Jura (Oliveria Simić) und Philosophie speist, hat nicht nur vielfältige Ergebnisse geliefert, sondern auch die Überschneidungen und die wechselseitige Beeinflussung der universitären

Disziplinen gezeigt, wie sie sich in einem zeitlosen, vielseitigen und von vielen Disziplinen angeeigneten Denker wie Walter Benjamin personifizieren. Die oben vorgenommene Zuordnung der Wissenschaftler zu den einzelnen Disziplinen ist nicht in jedem Fall eindeutig, da die meisten interdisziplinär arbeiten. Die Philosophie hat eine besondere Stellung in dieser Arbeit eingenommen. Die Ideen von Marshall McLuhan, Slavoj Žižek, Robert Pfaller, Julianne Rebentisch und anderen haben zu einer anregenden Lesart der Werke inspiriert und zu einer kritischen Reflexion der Ideologie des ZPS beigetragen.

In dieser Arbeit sind teilweise Fragen aufgeworfen worden, die nur ansatzweise beantwortet werden konnten. Fragen führten zu vertieften Fragen und zu neuen Forschungsfeldern.

Teilweise konnten nur Annäherungen an Sachverhalte und diskursive Gefüge einen Kontext geben, um die ausgehenden Fragestellungen zu ergründen. So konnte und wollte diese Arbeit keine Antwort auf die Schuldfrage in Bezug auf den Genozid in Srebrenica geben, sondern vielmehr die Diskussion und den Umgang mit solchen komplexen Fragen darstellen. Dabei konnten gestalterische Verfahren wie die Transfer-Emotion oder das Sprechen mit der Stimme der Macht aufgezeigt werden, die vereinnahmende und emotionalisierende Wirkung haben können. Der Prozess des Forschens selbst wird in Analogie zum entworfenen Zugang zur Beschäftigung mit Geschichte als unabgeschlossenen und aus einem bestimmten Moment heraus begriffen. Es geht um eine Vertiefung im Sinne des hermeneutischen Zirkels, um ein Sammeln, Argumentieren und Reflektieren.

4.3. Ausblick

Bei der Untersuchung der Beispiele haben sich bestimmte ästhetische Verfahren herauskristallisiert, die man für eine Untersuchung weiterer Aktionen des ZPS und anderer Schwellenphänomene zwischen Kunst und Aktivismus anwenden kann. Die zentralen ausgewählten Beispiele liegen bereits einige Jahre zurück. Mittlerweile hat sich das ZPS zu einem der markantesten Protagonisten der deutschen Aktionskunst entwickelt. Die großen Medien berichteten über ihre Aktionen, die insbesondere die Flucht und Flüchtlingspolitik thematisierten.

Mit der Aktion *Die Toten kommen* konnten sie regelrecht ein marginalisiertes Thema erstmals einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen: Die Existenz von Massengräbern an der Schengen-Außengrenze, gefüllt mit Menschen, die beim Versuch, das Mittelmeer zu überqueren, starben und an europäischen Küsten angespült wurden, wurde durch die Inszenierung der Exhumierung eines Flüchtlings und seine erneute Beerdigung in Berlin publik. Inwieweit Bundeskanzlerin Angela Merkels aktuelle Polemik in der Flüchtlingspolitik durch die Aktion und den initiierten Diskurs beeinflusst ist, bleibt spekulativ. Dennoch kann man festhalten, dass die Kanzlerin sich zeitweise vom europäischen Konsens und ihrer Partei absetzte, indem sie keine Obergrenze für die Aufnahme von Flüchtlingen durchsetzen wollte.

Mit der Medienaktion *Die Jean-Monnet-Brücke* aus dem Jahr 2015 wird ein utopisches Konzept einer Brücke zwischen Europa und Afrika durch digitale Bildherstellungsverfahren in die Köpfe der Menschen projiziert. Das Bauprojekt wird dem Staat Österreich unterstellt. Der Flüchtlingskoordinator der Republik Österreich Christian Wolf initiiert angeblich das Projekt und den Aufruf an die europäische Gemeinschaft, das 230 Milliarden Euro schwere Projekt zu unterstützen. Um vorausdeutend ein Zeichen der Humanität zu setzen, werden angeblich 1000 Rettungsplattformen vom Staat Österreich im Mittelmeer installiert.

De facto hat das ZPS im Rahmen der *Wien Woche* am 04. Oktober, 2015 eine Rettungsplattform in internationalen Gewässern verankern können. Die Kosten dafür wurden durch ein Crowdfunding gestemmt. Eine ähnliche Aktion wurde bereits unter dem Titel *Seerosen für Afrika* im Jahr 2009 konzipiert.

2015 wurde außerdem die Dortmunder neonationalsozialistische Szene ins Visier genommen. Im Vorfeld des Theater-Projekts *2099* am Dortmunder Stadttheater beschämt das ZPS Mitglieder der Szene vor ihrem Wohnhaus. Diese Aktion wird zu der Bewerbung des Bühnenstücks genutzt, und das erfolgreich. Das ZPS inszeniert die Zeitreise von vier Philosophen, die vor den zukünftigen Katastrophen des 21. Jahrhunderts warnen, und polemisiert so für eine Neubewertung der Gegenwart und eine Beeinflussung der Zukunft. Mit dieser Inszenierung im klassischen Rahmen des Theaters betritt die Künstlergruppe Neuland.

Kritiker reagieren auf die Inszenierung verhalten. Christine Dössel kommentiert die Aufführung im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* beispielsweise wie folgt:

„Ob das Unbehagen, dass dabei entsteht, als eine Qualität dem Abend anzurechnen ist oder eher daher rührt, dass man moralisch krass in Geiselhaft genommen wird, und zwar mit den schlichsten Mitteln, muss jeder mit sich ausmachen. Theatralisch jedenfalls ist der Abend eine Enttäuschung: belehrend, didaktisch, von oben herab. Agitatorische Mitmachtheater ohne Zünder. Eine rührige Dame aus Reihe zwei wird zu einem Eid auf den Humanismus gebeten, Leichenbilder flackern über die Bühne, über das Portal läuft ein digitaler Newsticker. Erst nach einer Stunde öffnet sich überhaupt der Blick aufs Bühnenbild, ein drehbares Sperrholzgebilde mit Treppenaufgang und Wänden zur Videofilmbespielung. Davor wird eine Fassbombe gebaut, Ingenium für den ‚Zivilisationsbruch des 21. Jahrhunderts‘.“²

Dössels Beschreibung verdeutlicht, dass das ZPS weiterhin in der Tradition des Dokumentartheaters und des politischen Theaters arbeitet. Die großen Themen wiederholen sich, wobei die Beispiele variieren. Das ZPS arbeitet ganz plakativ als moralische Instanz und bringt Aktualitäten didaktisch in den Bühnenraum ein. Selbstkritisch wird die eigene Ideologie nie hinterfragt, sondern Kunst wird zu politischer Meinungsmache instrumentalisiert.

Die Schminke bildet eine der stärksten Kontinuitäten im Oeuvre des ZPS. Ruß der verbrannten Hoffnungen wird wie Kriegsbemalung bei beinahe jedem noch so kleinen Medienauftritt und so auch in 2099 aufgetragen.

Auch die Kostüme der Männer scheinen sich immer zu wiederholen: Anzüge sollen Glaubwürdigkeit und Souveränität vermitteln. Alles ein wenig bieder und angepasst, könnte der Kritiker vermerken, und ja, die Forderungen, Inhalte und der belehrende Duktus erinnern an die ethischen Belehrungen des Theaters des 17. und 18. Jahrhunderts. Das verwundert nicht, wenn man das Aktualisieren des Humanismus als zentrales Motiv betrachtet.

Teilweise haben die Aktionen des ZPS sogar instruierenden Charakter, der typisch für das ideologisch aufgeladene politische Theater der Moderne ist. Bemerkenswert ist, dass in unserer heutigen Zeit diese ethischen Belehrungen und die Biederkeit subversiv erscheinen.

² Dössel, Christine (2015): *Tut endlich was gegen das Leid der Welt!* In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 217, Montag, 21. September. S.11.



(Abb. 13: Utopische Bildmanipulation: *Säulen der Schande*)

Flucht und Genozid sind die immer wiederkehrenden Themen des ZPS. Die Tatsache, dass ältere Konzepte wie die *Seerosen* zu späteren Zeitpunkten verwirklicht wurden, könnte man als ein Signal dafür deuten, dass sich das Mahnmal *Säulen der Schande* in Zukunft doch noch realisieren lassen wird. Dann würde die Grenze zwischen Kunst und Lebenspraxis erneut verschwimmen, und sich so das klassische Anliegen der Avantgardebewegungen wie der Situationisten und der politischen Kunst realisieren.

Das Oeuvre des ZPS ist gekennzeichnet von einer wachsenden Popularität und Medienwirksamkeit. Es werden immer mehr Menschen erreicht, allerdings werden die *Fakes* immer schneller durch die Medien entlarvt und so das gesellschaftskritische Potenzial der Aktionen eingedämmt. Alles in allem wird sich in Zukunft zeigen, welche neuen Praktiken und Strategien vom ZPS entwickelt werden, um seine Gesellschaftskritik und seine humanistischen Ziele weiterhin erfolgreich in die Öffentlichkeit zu tragen und mit Hilfe einer in seinem Sinne instruierten Zivilgesellschaft zu verwirklichen.

Quellen

Literatur

- Adorno, Theodor W.** (1977): *Gesammelte Schriften Band 10. Kulturkritik und Gesellschaft* 2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Agamben, Giorgio** (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Aus dem Italienischen von Stefan Monhardt. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Ariès, Philippe** (1982): *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen. DTV: München.
- Arns, Inke** (2008): *Strategien des Reenactment*. In: *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Herausgegeben von Derselben und Gabriele Horn. 2. Auflage. Revolver – Archiv für aktuelle Kunst: Frankfurt am Main.
- Arns, Inke & Horn, Gabriele** (2008): *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. 2. Auflage. Revolver – Archiv für aktuelle Kunst: Frankfurt am Main.
- Austin, John Langshaw** (2005): *Zur Theorie der Sprechakte. How to do things with Words*. Aus dem Englischen von Eike von Savigny. Reclam: Stuttgart.
- Bader, Erwin** (Hrsg., 2007): *Terrorismus. Eine Herausforderung unserer Zeit*. Peter Lang: Frankfurt am Main, Berlin, u. a. m.
- Barton, Brian** (1987): *Das Dokumentartheater*. Metzler: Stuttgart.
- Belting, Hans** (Hrsg., 2007): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Aus der Reihe *Bild und Text*. Wilhelm Fink: München.
- Benjamin, Walter** (1989): *Gesammelte Schriften*. Band V. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gersholm Scholem. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Benjamin, Walter** (2007): *Kairos. Schriften zur Philosophie*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ralf Konersmann. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

- Bergmann, Klaus** (2009): *Gedenktage, Gedenkjahre und historische Vernunft*. In: *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen* herausgegeben von Sabine Horn und Micheal Sauer. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen. S. 24 – 31.
- Beuys, Joseph** (1978): *Aufruf zur Alternative*. In: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. 3. erweiterte und ergänzte Auflage. Herausgegeben von Volker Harlan, Rainer Rappmann & Peter Schata. Achberg Verlag: Achberg. S.129 – 136.
- Beuys, Joseph** (1984): *Ich durchsuche Feldcharakter*. In: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. 3. erweiterte und ergänzte Auflage. Herausgegeben von Volker Harlan, Rainer Rappmann & Peter Schata. Achberg Verlag: Achberg S. 122.
- Beuys, Joseph** (1984): *Eintritt in ein Lebewesen*. In: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. 3. erweiterte und ergänzte Auflage. Herausgegeben von Volker Harlan, Rainer Rappmann & Peter Schata. Achberg Verlag: Achberg. S.123 – 128.
- Bideleux, Robert & Jeffries, Ian** (2007): *The Balkans. A Post-Communist History*. Routledge: London, New York.
- Bierdel, Elias & Lakitsch, Maximilian** (Hrsg., 2013): *Wege aus der Krise. Ideen und Konzepte für Morgen*. Aus der Reihe *Dialog* Band 63. LIT-Verlag: Wien, Münster.
- Bietz, Christoph** (2013): *Die Geschichten der Nachrichten. Eine narratologische Analyse telemedialer Wirklichkeitskonstruktion*. WVT: Trier.
- Blissett, Luther/Sonja Brünzels** (2001): *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. 4. Auflage. Assoziation A: Berlin.
- Blitz, Brad K.** (Hrsg., 2006): *War and Change in the Balkans. Nationalism, Conflicts and Cooperation*. Cambridge University Press: Cambridge, New York, u. v. m..
- Bourriaud, Nicolas** (2009): *Radikant*. Aus dem Französischen von Katarina Grän und Ronald Voullié. Merve Verlag: Berlin.
- Bourriaud, Nicolas** (2009): *Relational Aesthetics*. Übersetzt von Simon Pleasance & Fronza Woods. Les presses du reel: O.A.
- Brauneck, Manfred** (Hrsg, 2009): *Theater im 20.Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Rowohlt: Hamburg.

- Bredenkamp, Horst** (2005): *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*. Carl Friedrich von Siemens Stiftung: München.
- Brunnbauer, Ulf/Esch, Michael G.** (2006): *Einleitung: Ethnische Säuberung in Ostmittel- und Südosteuropa im 20. Jahrhundert*. In: *Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. ‚Ethnische Säuberungen‘ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Ulf Brunnbauer, Micheal G. Esch und Holm Sundhaussen. Aus der Reihe *Geschichte, Forschung und Wissenschaft* Band 9. LIT Verlag: Berlin. S. 7 – 20.
- Brunnbauer, Ulf/Esch, Michael G.** (Hrsg., 2006): *Definitionsmacht, Utopie, Vergeltung. ‚Ethnische Säuberungen‘ im östlichen Europa des 20. Jahrhunderts*. Aus der Reihe *Geschichte, Forschung und Wissenschaft* Band 9. LIT Verlag: Berlin.
- Carroll, Noël** (1998): *Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus*. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Herausgegeben von Eva Hohenberger. Vorwerk 8: Berlin. S. 35 – 68.
- Chakrabarty, Dipesh** (2010): *Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung*. Aus dem Englischen von Robin Cackett. Aus der Reihe *Theorie und Gesellschaft* Band 72. Herausgegeben von Jens Beckert, Rainer Forst, u.a. Campus Verlag: Frankfurt, New York.
- Crary, Jonathan** (1996): *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein. Verlag der Kunst: Dresden.
- Debord, Guy** (1957). *Rapport über die Konstruktion von Situation und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz*. In: *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*. Aus dem Französischen übersetzt Gallissaires, Hanna Mittelstädt und Roberto Ohrt. Herausgegeben von Pierre Gallissaires. Nautilus: Hamburg.
- Forsyth, Alison/Megson, Chris** (2009): *Introduction*. In: *Get real. Documentary theatre past and present*. Herausgegeben von denselben. Palgrave Macmillan: New York.
- Forsyth, Alison/Megson, Chris** (Hrsg., 2009): *Get real. Documentary theatre past and present*. Palgrave Macmillan: New York.

- Fukuyama, Francis** (1992): *The End of History and the Last Man*. The Free Press: New York, Toronto.
- Gallissaires, Pierre** (1995): *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*. Aus dem Französischen übersetzt Gallissaires, Hanna Mittelstädt und Roberto Ohrt. Nautilus: Hamburg.
- Goertz, Lutz** (2004): *Wie interaktiv sind Medien?* In: *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Herausgegeben von Christoph Bieber und Claus Leggewie. Campus Verlag: Frankfurt, New York.
- Grampp, Sven** (2011): *Marshall McLuhan. Eine Einführung*. UVK: Konstanz, München.
- Gronau, Barbara** (2010): *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*. Wilhelm Fink: München.
- Günzel, Stephan & Mersch, Dieter** (Hrsg., 2014): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar.
- Guynn, William Howard** (1998): *Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer*. Übersetzt von Eva Hohenberger. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Herausgegeben von Eva Hohenberger. Vorwerk 8: Berlin.
- Harlan, Volker/ Rappmann, Rainer & Schata, Peter. Achberg** (Hrsg., 1984): *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. 3. erweiterte und ergänzte Auflage. Achberg Verlag: Achberg.
- Heller, Heinz-B.** (1997): *Vergangenheit im filmischen Präsens. Anmerkungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm und Geschichte*. In: *Der Film in der Geschichte*. Herausgegeben von Knut Hickethier, Eggo Müller und Rainer Rother. rainer bohne verlag: Berlin. S.220 – 227.
- Hickethier, Knut/ Müller, Eggo & Rother, Rainer** (Hrsg., 1997): *Der Film in der Geschichte*. rainer bohne verlag: Berlin.
- Hohenberger, Eva** (Hrsg., 1998): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Herausgegeben von Eva Hohenberger. Vorwerk 8: Berlin.

- Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith** (2003): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. In: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Herausgegeben von Eva Hohenberger und Judith Keilbach. Vorwerk 8: Berlin. S. 8 – 23.
- Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith** (Hrsg., 2003): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Vorwerk 8: Berlin.
- Horn, Sabine & Sauer, Micheal** (Hrsg., 2009): *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen.
- Kolstø, Pål** (Hrsg., 2009): *Media Discourse and the Yugoslav Conflicts. Representations of Self and Other*. Ashgate: Burlington, Farnham.
- Kramer, Sven** (2004): *Walter Benjamin. Zur Einführung*. Junius: Hamburg.
- Kreuzer, Helmut** (Hrsg., 1974): *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*. Max Niemeyer Verlag: Tübingen.
- Münkler, Herfried & Hacke, Jens** (Hrsg., 2009): *Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation*. Campus Verlag. Frankfurt, New York.
- Leggewie, Claus/ Bieber Christoph** (2004): *Interaktivität. Soziale Emergenzen im Cyberspace?* In: *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Herausgegeben von denselben. Campus Verlag: Frankfurt, New York.
- Leggewie, Claus/ Bieber, Christoph** (Hrsg., 2004): *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Herausgegeben von denselben. Campus Verlag: Frankfurt, New York.
- Lehmann, Annette Jael** (2008): *Kunst und neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*. A. Francke Verlag: Tübingen, Basel.
- Lehmann, Hans-Thies** (2006): *Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters). Überlegungen zum post-dramatischen Theater*. In: *Kunst—Fortschritt—Geschichte*. Herausgegeben von Christoph Menke und Julianne Rebentisch. Kadmos: Berlin.
- Manovich, Lev** (2001): *The Language of New Media*. 2. Auflage. The MIT Press: Cambridge, London.

- Marris, Paul & Thornham, Sue** (1999): *Media Studies. A Reader*. 2. Auflage. Edinburgh University Press: Edinburgh.
- Marschall, Brigitte** (2007): *Terrorismus, künstlerischer Aktivismus und die Ästhetik der Destruktion*. In: *Terrorismus. Eine Herausforderung unserer Zeit*. Herausgegeben von Erwin Bader. Peter Lang: Frankfurt am Main, Berlin, u. a. m. S.117 – 130.
- Marschall, Brigitte** (2010): *Politisches Theater nach 1950*. Böhlau: Wien, Köln, Weimar.
- Marshall, McLuhan** (2001): *Understanding Media. The extensions of man*. Routledge Classics: London, New York.
- Menke, Christoph & Rebentisch, Julianne** (Hrsg., 2006): *Kunst—Fortschritt—Geschichte*. Kadmos: Berlin.
- Menze, C.** (1974): *Humanismus, Humanität*. In: *Historischen Wörterbuch der Philosophie* herausgegeben von Joachim Ritter. Band 3. Schwabe & Co.: Basel. S. 1217 – 1232
- Mijić, Ana** (2014): *Verletzte Identitäten. Der Kampf um den Opferstatus im bosnisch-herzegowinischen Nachkrieg*. Campus Verlag: Frankfurt, New York.
- Mitchell, W. J. T.** (2007): *Realismus im digitalen Bild*. In: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Herausgegeben von Hans Belting. Aus der Reihe *Bild und Text*. Wilhelm Fink: München. S. 237 – 256.
- Nichols, Bill** (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press: Bloomington, Indianapolis.
- Rebentisch, Julianne** (2013): *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Suhrkamp: Berlin.
- Richard, Birgit** (2008): *Art 2.0: Kunst aus der YouTube! Bildguerilla und Medienmeister*. In: *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur?* Herausgegeben von Birgit Richard und Alexander Ruhl. Campus Verlag: Frankfurt/New York.
- Richard, Birgit** (Hrsg., 2008): *Konsumguerilla. Widerstand gegen Massenkultur?* Herausgegeben von Derselben und Alexander Ruhl. Campus Verlag: Frankfurt/New York.

- Rieff, David** (1995): *Schlachthaus. Bosnien und das Versagen des Westens*. Aus dem Amerikanischen von Yvonne Badal. Luchterhand: München.
- Ritter, Joachim** (Hrsg., 1974): *Historischen Wörterbuch der Philosophie*. Band 3. Schwabe & Co.: Basel.
- Rohde, David** (1998): *Endgame. The Betrayal and Fall of Srebrenica: Europe's worst massacre since World War II*. Westview Press: Boulder.
- Ruch, Philipp** (2015): *Wenn nicht wir, wer dann? : Ein politisches Manifest*. Ludwig: München.
- Ruch, Philipp** (2013). *Aggressiver Humanismus. Von der Unfähigkeit der Demokratie, große Menschenrechtler hervorzubringen*. In: *Wege aus der Krise. Ideen und Konzepte für Morgen*. Herausgegeben von Elias Bierdel und Maximilian Lakitsch. Aus der Reihe *Dialog* Band 63. LIT-Verlag: Wien, Münster. S. 105 – 119.
- Schiller, Friedrich** (1967): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Wilhelm Fink: München.
- Schwartz, Michael** (2013): *Ethnische ‚Säuberung‘ in der Moderne. Globale Wechselwirkungen nationalistischer und rassistischer Gewaltpolitik im 19. Und 20. Jahrhundert*. Aus der Reihe *Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte* Band 95. Oldenbourg Verlag: München.
- Sobchack, Vivan** (1998): *Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm*. Übersetzt von Mo Beyerle. In: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Herausgegeben von Eva Hohenberger. Vorwerk 8: Berlin.
- Perniola, Mario** (2011): *Die Situationisten. Prophetie der ‚Gesellschaft des Spektakels‘*. Aus dem Italienischen von Laura Albers. Verlag Turia+Kant: Wien, Berlin.
- Pfaller, Robert** (2008): *Ästhetik der Interpassivität*. Philo Fine Arts: Hamburg.
- Pfaller, Robert** (Hrsg., 2000): *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*. Springer-Verlag: Wien, New York.
- Vogel, Amos** (2000): *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. Rowohlt: Hamburg.

Weiss, Peter (1968): *Dramen 2*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

Weiss, Peter (1974): *Notizen über das dokumentarische Theater*. In: *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*. Herausgegeben von Helmut Kreuzer. Max Niemeyer Verlag: Tübingen.

Weiss, Peter (2009): *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Herausgegeben von Manfred Brauneck. Rowohlt: Hamburg. S. 557 – 561.

Žižek, Slavoj (1991): *Liebe dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Merve Verlag: Berlin.

Žižek, Slavoj (2000): *Die Substitution zwischen Interaktivität und Interpassivität*. Übersetzt von Karl Bruckschwaiger und Michael Wiesmüller. In: *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*. Herausgegeben von Robert Pfaller. Springer-Verlag: Wien, New York.

Zeitschriften

Bierdel, Elias/Ruch, Philipp (2010): *Utopie*. In: *Gorki Planet*. Jahrgang 5 Heft 4. Maxim Gorki Theater: Berlin. S. 24 – 27.

Demandt, Barbara (2004): *Metamorphosen eines Tores. Handreichungen zur Erklärung des Brandenburger Tores*. In: *Pegasus-Onlinezeitschrift* Jahrgang 4 Heft 1. o. A. München, Berlin. S. 26 – 53.

Eitzen, Dirk (1995): *When Is a Documentary? Documentary as Mode of Reception*. In: *Cinema Journal*. Jahrgang 35 Heft 1. University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies: Austin. S. 81 – 102.

Forrest, Tara (2008): *Mobilizing the public sphere: Schlingensiefel's reality theatre*. In: *Contemporary theatre review: An International Journal*. Jahrgang 18 Heft 1. Routledge Journals: Abingdon. S. 90 – 98.

Karel, Thomas A. (1997): *Endgame: The Betrayal and Fall of Srebrenica, Europe's Worst Massacre since World War II*. In: *Library Journal*. Jahrgang 122 Heft 8. o. A. New York. S. 126.

Lethen, Helmut (2004): *Der Schatten des Fotografen*. In: *Figurationen*. Jahrgang 6 Heft 2. Böhlau Verlag: Köln. S.83 – 101.

Nichols, Bill (1994): *Geschichte, Mythos und Erzählung im Dokumentarfilm*. In: *montage/av* Jahrgang 3 Heft 1. Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.: Berlin. S. 39 – 60.

Schoenberger, Gerhard (2010): *Denkmalsdebatten. Ein Rückblick auf 2010*. In: *Gedenkstättenrundbrief 158* Stiftung Topographie des Terrors: Berlin. S.35 –38.

Simić, Olivera/Kathleen Daly (2011): *‘One Pair of Shoes, One Life’: Steps towards Accountability for Genocide in Srebrenica*. In: *The International Journal of Transitional Justice*. Jahrgang 5. Oxford University Press. o.O. S.478 – 491.

Simić, Olivera (2013): *‘Pillar of Shame’. Civil Society, UN Accountability and Genocide in Srebrenica*. In: *Transitional Justice and Civil Society in the Balkans*. Herausgegeben von Dieselbe und Zala Volčič. Springer: New York, Heidelberg, Dordrecht, London.

Simić, Olivera & Volčič, Zala (2013): *Localizing Transitional Justice: Civil Society Practices and Initiatives in the Balkans*. In: *Transitional Justice and Civil Society in the Balkans*. Herausgegeben von Olivera Simić und Zala Volčič. Springer: New York, Heidelberg, Dordrecht, London.

Simić, Olivera & Volčič, Zala (Hrsg., 2013): *Transitional Justice and Civil Society in the Balkans*. Springer: New York, Heidelberg, Dordrecht, London.

Zeitungen

Dössel, Christine (2015): *Tut endlich was gegen das Leid der Welt!* In: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 217. Erschienen am Montag, 21. September. S.11.

Taz (2014): *„Das muss man prüfen“*. In: *Taz*. Ausgabe Berlin. 36. Jahrgang. Nr. 10421. Erschienen am 28./29. Mai 2014. S. 3 – 4.

Ullrich, Wolfgang (2015): *Das Erdbeben der Schönheit*. In: *Die Zeit*. Nr. 48. Erscheinen am 26. November 2015. S.53.

Rühle, Alex (2013): *Und nichts als die Wahrheit. Ein Mann verklagt die Niederlande, weil deren Blauhelm-Soldaten 1995 das Massaker von Srebrenica nicht verhinderten.* In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 271. Erschienen am 23. November 2013.

Internetquellen (Artikel)

Aljazeera (2010): *Srebrenica's lessons for the UN. Creator of a monument to the victims of Srebrenica explains why he is singling out the UN. Ein Interview von Mirella Sidro.* In: Aljazeera. News. Erschienen am 11.07.2010. <http://www.aljazeera.com/news/2010/07/201071173346764963.html> [gesehen am 13.10.2015].

Cadenbach, Christoph (2014): *Spuren der Gewalt.* In: Süddeutschen Zeitung Magazin. Heft 14. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/41786/1/1> [gesehen am 30.11.2015].

Catrin Lorch (2014): *„Truth is Concrete“. Kunst verändert die Welt.* In: Süddeutsche Zeitung. Erschienen am 17.05.2014. http://politicalbeauty.de/press_kt/sz_theoria.pdf [gesehen am 03.02.2016].

Die Welt (2010): *Attacke auf George Bush. "Schuhwerfer von Bagdad".* In: Die Welt Erschienen am 10.12.2010. Berlin. <http://www.welt.de/politik/ausland/article11634507/Schuhwerfer-von-Bagdad-will-wegen-Folter-klagen.html> [gesehen am 25.08.2015].

Grabovac, Alem (2010): *15. Jahrestag des Völkermords.* In: Freitag. Erschienen am 13.07.2010. Berlin. <https://www.freitag.de/autoren/alem-grabovac/15-jahrestag-des-volkermords> [gesehen am 28.08.2015].

Lichterbeck, Philipp (2010): *Streit um Mahnmal in Berlin. 16 744 Schuhe.* In: Tagesspiegel erschienen am 08.07.2010. Berlin. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/streit-um-mahnmal-in-berlin-16-744-schuhe/1877478.html> [gesehen am 28.08.2015].

McRobie, Heather (2010): *What stands in the way of Bosnia reconciliation.* In: The Guardian. Erschienen am 21.06.2010. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/jun/21/bosnia-still-waits-reconciliation> [gesehen am 13.10.2015].

Tagesanzeiger (2010): ‚*Schuhwerfer von Bagdad*‘ verklagt in der Schweiz den Irak.

Erschienen am 14.12.2010. <http://www.tagesanzeiger.ch/ausland/asien-und-ozeanien/Schuhwerfer-von-Bagdad-verklagt-in-der-Schweiz-den-Irak/story/31496132> [gesehen am 25.11.2015].

Interquellen (Seiten)

Berlin.de (o.J.): *Brandenburger Tor*.. <http://www.berlin.de/sehenswuerdigkeiten/3560266-3558930-brandenburger-tor.html> [gesehen am 10.12.2105].

BHT1 (2010): *News*. Vom 11.07.2010. <https://youtu.be/8xXQaKkQIEU> [gesehen am 13.10.2015].

Das Erste (2010): *Tagesschau*: 20.00 Sendung vom 11.07.2010.

<https://youtu.be/PydPY9Q-hwI> [gesehen am 13.10.2015].

Facebook (o.J.): **Erol Avdović**. Journalist and writer. https://www.facebook.com/pages/Erol-Avdovic-Journalist-and-writer/129771670416642?sk=info&tab=page_info [gesehen am 10.09.15].

iMAGE iN MOTION GmbH (2015): *Daniel Chretien*. <https://www.e-talenta.eu/members/profile/daniel-chretien> [gesehen am 04.12.2015].

International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (2015): *Orić*. <http://www.icty.org/case/oric/4> [gesehen am 11.11.2015].

International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (2015): *Mladić*.

http://www.icty.org/x/cases/mladic/cis/en/cis_mladic_en.pdf [gesehen am 16.11.2015].

Kunst-Werke Berlin e.V.(2016): *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in*

der zeitgenössischen Kunst. http://www.kw-berlin.de/de/exhibitions/history_will_repeat_itself_strategies_of_re_enactment_in_contemporary_art_91 [gesehen am 15.01.2016].

National Cable Satellite Corporation (2016): *June 12, 1987. President Reagan at the*

Berlin Wall. <http://www.c-span.org/video/?110723-1/president-reagan-remarks-berlin-wall-1987> [28.08.2015].

- Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie** (2002): *Srebrenica Reconstruction, background, consequences and analyses of the fall of a 'safe' area*
http://publications.niod.knaw.nl/publications/srebrenicareportniod_en.pdf [gesehen am 09.12.2015].
- Nienstedt, Jussi** (2012): *Marita Nienstedt*. <http://www.marita-nienstedt.com/> [gesehen am 04.12.2015].
- Overdorf, Jason** (2014): *Day: 1,156: Artists want to save Syria's children by fostering them in German homes*. <http://www.globalpost.com/dispatches/globalpost-blogs/meanwhile-syria/these-artists-want-germany-save-syrias-children> [gesehen am 03.08.2015].
- Top Kino** (o.J.): *Himmel über Srebrenica*. <http://www.topkino.at/jart/projects/topkino/main.jart?rel=de&reserve-mode=&content-id=1107195251358&verid=1421765477614> [gesehen am 20.11.2015].
- Woelky, Max** (o.J.): *Max Woelky*. <http://www.maxwoelky.de/> [gesehen am 04.12.2015].
- Zentrum für politische Schönheit** (o.J.): *16.744 Shoes: The Pillar of Shame Project*. https://www.facebook.com/politicalbeauty1/info?tab=page_info [gesehen am 10.09.2015].
- Zentrum für politische Schönheit** (o.J.): *16.744 Shoes. Weltorganisation vor Gericht*. http://www.politicalbeauty.de/pics/DE_A4_PRESSEKIT.pdf [gesehen am 26.08.2015].
- Zentrum für Politische Schönheit** (2010): *16.744 Shoes: The Pillar of Shame Project*. <https://www.youtube.com/watch?v=EuAXdr-UoAk> [gesehen am 16.09.2015].
- Zentrum für politische Schönheit** (o.J.): *25000 Euro Belohnung*. <http://www.politicalbeauty.de/25000.html> [gesehen am 05.12.2015].
- Zentrum für politische Schönheit** (2010): *3sat. Kulturzeit vom 05.07.2010*. <https://www.youtube.com/watch?v=MGwFcLSDUlk> [gesehen am 29.09.2015].
- Zentrum für politische Schönheit** (2014): *Bericht Kindertransporthilfe des Bundes*. https://www.youtube.com/watch?v=E_wR3X3Ex3M [gesehen am 12.10.2015].

Zentrum für politische Schönheit (2014): *Kindertransporthilfe des Bundes*.

<https://youtu.be/O19DTzwKWss> [gesehen am 04.08.2015].

Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Die Kindertransporthilfe des Bundes*.

<http://www.politicalbeauty.de/kindertransporte.html> [gesehen am 30.08.2015].

Zentrum für politische Schönheit (o. J.) : *Kontakt*.

<http://www.politicalbeauty.de/Kontakt.html> [gesehen 04.12.2015].

Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Lethe. Lethe 1*.

<http://www.politicalbeauty.de/lethe.html> [gesehen am 06.12.2015].

Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Lethe. Lethe 2*.

http://www.politicalbeauty.de/lethe_files/mappe1.pdf [gesehen am 06.12.2015].

Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Säulen der Schande*.

<http://www.politicalbeauty.de/pillar.html> [gesehen 24.08.2015].

Zentrum für politische Schönheit (o.J.): *Zentrum für Politische Schönheit*

http://www.politicalbeauty.de/Zentrum_fur_Politische_Schonheit.html

[gesehen am 20.10.2015].

Filme

Himmel über Srebrenica. Regie: Philipp Ruch. D 2012 101 Min.

Mr. Deeds goes to Town. Regie: Frank Capra. USA 1936. 115 Min.

Nacht und Nebel. Nuit et brouillard. Regie: Alain Resnais. FR 1955.32 Min.

Shoah. Regie: Claude Lanzmann. FR GB 1985. 566 Min.

Srebrenica – A Town Betrayed. Regie: Ola Flyum & David Hebditch NOR 2011. 58 Min.

Standard Operating Procedure. Regie: Errol Morris. US 2008. 118 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Max Woelky	25
Abbildung 2: Daniel Chrétien	25
Abbildung 3: Marita Nienstedt	25
Abbildung 4: Nina van Hagen	25
Abbildung 5: <i>Bergungsarbeiten auf Lethe</i> , Bundestagswiese	46
Abbildung 6: <i>Bergungsarbeiten auf Lethe</i> , Brandenburger Tor	48
Abbildung 7: So schmeckt der Krieg – Rezepte und Mahlzeiten aus dem belagerten Srebrenica	49
Abbildung 8: Entwurf der <i>Säulen der Schande</i>	59
Abbildung 9: Beispiele für ‚Flaschenpost‘	61
Abbildung 10: Erol Avdovics	62
Abbildung 11: <i>Säulen der Schande</i> am Brandenburger Tor	66
Abbildung 12: Die Bundesfamilienministerin kommt!	84
Abbildung 13: Utopische Bildmanipulation: Säulen der Schande	146

Quellen: Alle Bilder sind mir vom künstlerischen Leiter des *Zentrums für politische Schönheit* Philipp Ruch zur Verfügung gestellt worden und werden mit dessen Einverständnis in dieser Arbeit abgedruckt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Anhang

Bergungsarbeiten auf Lethe (unveröffentlichter Aufführungstext)

Quelle: Der Abdruck des Aufführungstexts wurde vom künstlerischen Leiter des Zentrums für politische Schönheit genehmigt.

KRISENSTAB

GENERAL BERNARD JANVIER	UNPF-KOMMANDEUR
OBRIST THIERRY MONE	BERATER JANVIERS
OBERST HARM DE JONGE	CHEF DES PLANUNGSSTABES
OBERST JEAN-RENE ROBERT	UN-LEITER VON LUFTOPERATIONEN

19.50 UHR

DE JONGE

VOR EINER VIERTELSTUNDE HABEN 60 BOSNISCH-SERBISCHE INFANTERISTEN DEN SÜDLICHEN TEIL SREBRENICAS ANGEGRIFFEN.

2 PANZER MIT LASTWAGEN STEHEN HINTER IHNEN.

SIE RÜCKEN AUF DIE STADT VOR.

JANVIER

WIE SCHNELL KÖNNEN IHRE FLUGZEUGE EINSATZBEREIT SEIN?

ROBERT

IN WENIGER ALS EINER STUNDE.

ICH KANN ANFORDERN, DASS DIE PILOTEN IM COCKPIT IN ALARMBEREITSCHAFT GEHEN.

JANVIER

SIE SOLLEN SICH BEREITHALTEN. GESTERN ABEND HABEN WIR DEN SERBEN EIN ULTIMATUM GESTELLT. MLADIC HAT ES IGNORIERT.

ABER UNSER PROBLEM IST, DAB WIR KEINE ZIELOBJEKTE
FÜR LUFTANGRIFFE HABEN.

DE JONGE

GENERAL JANVIER, WIR HABEN DIESE 2 PANZER.

ROBERT

UND WENN DIE FLIEGERLEITOFFIZIERE DIE SERBISCHEN
PANZER NICHT SEHEN KÖNNEN, KÖNNEN WIR MIT EINEM
FLIEGERLEITOFFIZIER AUS DER LUFT ARBEITEN.

DE JONGE

WIR HABEN 2 GRUPPEN VON FLIEGERLEITOFFIZIEREN IN
DEM GEBIET. DIE KÖNNEN GENUG ZIELE FÜR
LUFTANGRIFFE LIEFERN.

ROBERT

UND WIR KÖNNEN ARTILLERIE AUS DER LUFT AUSMACHEN.

JANVIER

SIND WIR IN EINEM VERTEIDIGUNGSRING MIT
SERBISCHEN BODEN-LUFT-RAKETEN?

ROBERT

WIR WISSEN ES NICHT. ABER WIR FLIEGEN MIT EINER
FORMATION, DIE SEAD-MASCHINEN BEINHALTET.

DE JONGE

DIE KÜMMERN SICH UM FEINDLICHE FLUGABWEHR.

MONE

WIRD ES PRÄVENTIVANGRIFFE AUF SAM-STELLUNGEN
GEBEN?

ROBERT

NICHT BEVOR SIE AUF UNS AUFGESCHALTET SIND, SIR.

JANVIER

WIE IST DIE HALTUNG DER NIEDERLÄNDISCHEN
REGIERUNG?

DE JONGE

ES GEHT IHR VOR ALLEM DARUM, OPFER UNTER IHREN
EIGENEN SOLDATEN ZU VERMEIDEN.

JANVIER

(LACHT) DIE SERBEN HABEN 30 HOLLÄNDISCHE SOLDATEN
IN IHRER GEWALT. WENN WIR AUS DER LUFT ANGREIFEN,
KEHREN DIE SOLDATEN MIT FLAGGE AUF DEN SÄRGEN
NACH HOLLAND, NICHT AN DEN UN-SITZ IN NEW YORK,
ZURÜCK.

VERSICHERN SIE SICH BEI IHRER REGIERUNG, WIE DIE
UN ZU VERFAHREN HAT.

ROBERT

DAS GESAMTE DORTIGE UN-KONTINGENT IST IN GEFAHR.
WIR MÜSSEN HANDELN. AUCH WENN DAS EIN RISIKO FÜR
DIE GEISELN IST.

ROBERT WIRD ANGERUFEN.

MONE

ES GIBT KEINE ANDERE WAHL, WENN DAS KONTINGENT
ANGEGRiffEN WIRD. WENN ES NICHT ANGEGRiffEN WIRD,
SIEHT DIE SACHE ANDERS AUS.

DANN IST DIE FRAGE, WIEVIEL BESCHUSS DIE
ZIVILISTEN AUSHALTEN KÖNNEN?

JANVIER

ES IST UNBEDINGT ERFORDERLICH, MIT MONSIEUR AKASHI
ZU SPRECHEN.

ROBERT

ICH HABE MIT DEM NATO-KOORDINATIONSZENTRUM IN
NEAPEL GESPROCHEN. 40 FLUGZEUGE KREISEN ÜBER DER
ADRIA, OHNE VON UNS ANGEFORDERT ZU WERDEN.

ADMIRAL SMITH WILL JETZT ERST EINE
UNTERSCHRIEBENE ANFORDERUNG SEHEN, BEVOR ER
WEITERE FLUGZEUGE STARTEN LÄSST.

JANVIER

SIND IHRE MASCHINEN IN ALARMBEREITSCHAFT?

ROBERT

WENN SIE SIE ANFORDERN, SIND DIE MASCHINEN
BEREIT.

MONE

TROTZ DER RISIKEN IST DAS EINE SITUATION, IN DER
LUFTNAHUNTERSTÜTZUNG NOTWENDIG IST. ABER DIE
ZIELE MÜSSEN BESTÄTIGT WERDEN. DER
FLIEGERLEITOFFIZIER HAT DAS LETZTE WORT ÜBER DEN
ANGRIFF.

JANVIER

(ZU MONE)

ICH WILL MIT SARAJEVO TELEFONIEREN. GEBEN SIE MIR
GENERAL GOBILLIARD.

ROBERT

SIR, GOBILLIARD HAT DIE ANFORDERUNG DOCH LÄNGST
UNTERSCHRIEBEN.

MONE

GOBILLIARD IST NICHT ZU ERREICHEN.
ABER GENERAL NICOLAI WÄRE DA.

JANVIER
NEIN, DANKE.

MONE
ICH BIN FÜR LUFTNAHUNTERSTÜTZUNG.
ABER NICHT HEUTE ABEND.
SOBALD DIE SERBISCHE INFANTERIE VORRÜCKT,
HERRSCHT CHAOS. ZUDEM GIBT ES EIN PROBLEM MIT DEN
ZIELOBJEKTEN.
MORGEN FRÜH IST DER BESSERE ZEITPUNKT.

JANVIER TELEFONIERT.

DE JONGE
WIR MÜSSEN JETZT HANDELN. ES WIRD SCHON DUNKEL.

ROBERT
WIR KÖNNEN AUCH INFANTERIE MIT DER LUFTWAFFE
ANGREIFEN.
WIR BRAUCHEN F-18S, DIE SOFORT HINFLIEGEN.

DE JONGE
WIR MÜSSEN HANDELN.

ROBERT
DER FLUG DAUERT 20 MINUTEN FÜR DIE KAMPFJETS.

MONE
SIR, GENERAL GOBILLIARD.

JANVIER TELEFONIERT MIT GOBILLIARD.

SCHLENDERT AUF DEM PARISER PLATZ.

20.45 UHR

DE JONGE

DIE SPERREN AUF DEN ZUFAHRTSSTRASSEN WURDEN SCHON
HEUTE MITTAG ANGEGRIFFEN. NIEMAND GREIFT DIE
SPERREN AN, WENN ER NICHT IN DIE STADT WILL.
DIE HOLLÄNDER RUFEN ALLE VIERTEL STUNDE IN
SARAJEVO AN, WO DIE LUFTUNTERSTÜTZUNG BLEIBT.

ALLE AUGEN AUF JANVIER.

ROBERT

ICH HABE GERADE MITTEILUNG ERHALTEN, DASS UNSERE
LEUTE INZWISCHEN DIREKT AUF DIE SERBEN SCHIESSEN.

DE JONGE

ICH HABE MIT DER NIEDERLÄNDISCHEN REGIERUNG
TELEFONIERT. ICH SOLL IHNEN MITTEILEN, DASS DAS
LEBEN VON 30 UN-SOLDATEN GLEICHRANGIG BETRACHTET
WERDEN SOLL WIE DAS LEBEN VON 30'000 MUSLIMEN.
DIE UN-SCHUTZZONE SOLL VERTEIDIGT WERDEN, GANZ
GLEICH, WAS DAS FÜR DIE GEISELN BEDEUTET.

21.00 UHR

JANVIER TELEFONIERT.

JANVIER

MONSIEUR AKASHI ...

5 MINUTEN WARTEN!

JANVIER

MEINE HERREN, ICH WILL ERST NOCH MIT DER
SERBISCHEN FÜHRUNG TELEFONIEREN.

GEBEN SIE MIR DEN STELLVERTRETER VON MLADIC.

2 MINUTEN WARTEN.

21.40 UHR

MONE TELEFONIERT.

JANVIER

MEINE HERREN, WIR SIND IN DER LAGE, IN EINER
HALBEN STUNDE ANZUGREIFEN. DIE NACHT-OPTION IST
OKAY, SOBALD PANZER ODER ARTILLERIE ANGREIFEN.
ABER WIR HABEN DAS ABENDESSEN VERSÄUMT. WIR
HÄTTEN GERNE ETWAS HIER HOCHSERVIERT.

MONE

DIE KÄMPFE HABEN AUFGEHÖRT. DIE SERBEN HABEN SICH
AUS SREBRENICA ZURÜCKGEZOGEN.
DER KOMMANDIERENDE SERBISCHE OFFIZIER HAT UNS EIN
ULTIMATUM GESTELLT: DIE VEREINTEN NATIONEN SOLLEN
IHRE WAFFEN AUSLIEFERN. DANN SEIEN UNSERE
SOLDATEN FREI. AUCH DIE MUSLIME SOLLEN INNERHALB
VON 48 STUNDEN DIE SCHUTZZONE VERLASSEN.

JANVIER

WAS MEINT KARREMAN?

ROTWEIN UND HÄPPCHEN WERDEN SERVIERT.

MONE

ER HÄLT ES NICHT FÜR SINNVOLL, HEUTE NACHT
LUFTANGRIFFE ZU FLIEGEN. ER MÖCHTE SIE MORGEN
FRÜH HABEN.

(PAUSE)

KARREMAN WILL WISSEN, OB ER DIE
BEOBACHTUNGSPOSTEN RÄUMEN SOLL. ER SAGT, DAS SEI
KEINE TAKTISCHE, SONDERN UNSERE ENTSCHEIDUNG.
WEGEN DER MILITÄRISCHEN UND POLITISCHEN BEDEUTUNG
BLABLA.

JANVIER

DAS IST INAKZEPTABEL. DAS IST EINE ENTSCHEIDUNG,
DIE ER VOR ORT TREFFEN MUSS.

ROBERT

GENERAL JANVIER.

MONE

ES KOMMT OHNEHIN NICHT IN FRAGE, DIE POSTEN
NACHTS ZU RÄUMEN.

ROBERT

GENERAL JANVIER. DIE MASCHINEN SIND JETZT ÜBER
DER ADRIA.

JANVIER

KÖNNEN SIE SIE DIE NACHT ÜBER OBEN HALTEN?

ROBERT

NEIN. DANN HÄTTEN SIE KEINEN TREIBSTOFF FÜR
MORGEN ÜBRIG.

JANVIER

WENN DIE KÄMPFE AUFGEHÖRT HABEN, IST DER ANGRIFF
VIELLEICHT BEENDET. VIELLEICHT HAT MLADIC DEN
BEFEHL ERTEILT?

DE JONGE

WENN DAS FEUER EINGESTELLT IST, GEHT DAS NICHT
AUF EINEN BEFEHL ZURÜCK. WENN DIE DAS FEUER
EINGESTELLT HABEN, DANN NUR, WEIL SIE WEGEN DER
NIEDERLÄNDISCHEN SPERREN NICHT VORRÜCKEN KÖNNEN.

ROBERT TELEFONIERT.

JANVIER

SEIEN SIE NICHT SO PESSIMISTISCH. WENN JEMAND
FRAGT, WARUM ES KEINE LUFTANGRIFFE
GEGEBEN HAT, ERKLÄREN WIR: ES WAR EIN
INFANTERIEANGRIFF UND LUFTNAH-
UNTERSTÜTZUNG SEI ZU GEFÄHRLICH GE-
WESEN.

DE JONGE

DIE FRAGE IST, WESHALB SICH MLADIC SO VERHÄLT,
WIE ER SICH VERHÄLT. WILL ER SREBRENICA EROBERN?
WENN JA, DANN GEHT DER ANGRIFF WEITER.

ROBERT

MORGEN FRÜH SIND LUFTANGRIFFE NICHT MÖGLICH. ES
IST DICHTER NEBEL FÜR SREBRENICA GEMELDET.

JANVIER

ICH DENKE NICHT, DASS MLADIC DIE SCHUTZZONE
BESTRAFEN WILL. ER WILL BOSNIEN BESTRAFEN.
NICHT DIE SCHUTZZONE.

DIE SERBEN STEHEN DOCH IN FRIEDENSVERHANDLUNGEN.
ES WÄRE ÄUSSERST MERKWÜRDIG, WENN SIE JETZT EINE
STADT EINNEHMEN WOLLEN.

MONE

ÄUSSERST MERKWÜRDIG. JA.

DE JONGE

DER ANGRIFF HAT VOR 4 TAGEN BEGONNEN. HEUTE WAREN
SIE DIREKT AN DER STADT.

MONE

ICH BIN DAGEGEN, LUFTNAHUNTERSTÜTZUNG
EINZUSETZEN. ICH DENKE, WIR HABEN JETZT EINE GUTE
FEUERPAUSE.

JANVIER

GENAU. ICH HABE MIT TOLIMIR GESPROCHEN. ER HAT
GESAGT, DASS SIE NICHT VORHABEN, DIE ENKLAVE
EINZUNEHMEN.

ICH GLAUBE IHM.

ROBERT

TOLIMIR HAT VOR ZWEI TAGEN AUCH BESTRITTEN, DASS
SREBRENICA ÜBERHAUPT VON SEINEN TRUPPEN
ANGEGRIFFEN WIRD.

JANVIER

WENN SIE SREBRENICA DOCH EINNEHMEN, ZEIGE ICH
MEINE KONSEQUENZEN. UM 8.00 UHR FORDERTEN DIE
NIEDERLÄNDER LUFTANGRIFFE AN.

UM 9.00 UHR TEILTE MAN IHNEN MIT, SIE HÄTTEN
EINEN FALSCHEN ANTRAG - FÜR LUFTANGRIFFE -
EINGEREICHT. NICHT FÜR LUFTNAHUNTERSTÜTZUNG.

2 WEITERE MALE KORRIGIEREN DIE HOLLÄNDER IHREN ANTRAG. DIESMAL, WEIL ER KEINE VOLLSTÄNDIGE ZIELLISTE ENTHALTE.

UM 10.45 UHR TRIFFT DIE KORREKTE ANFORDERUNG EIN.

DOCH UM 10.00 UHR GING DEN NATO-FLUGZEUGEN ÜBER DER ADRIA DER SPRIT AUS. SIE FLIEGEN AUF IHRE STÜTZPUNKTE ZURÜCK.

12.00 UHR. DER HIMMEL ÜBER SREBRENICA BLEIBT LEER.

12.05 UHR UNTERZEICHNETE GENERAL JANVIER DEN EINSATZBEFEHL DER NATO-LUFTSTREITKRÄFTE. ES WAR DIE SECHSTE ANFORDERUNG NACH LUFTUNTERSTÜTZUNG IN SECHS TAGEN.

DA DIE FLUGZEUGE ERST STARTEN MÜSSEN, ERREICHEN SIE SREBRENICA UM 14.30 UHR.

UM 14.40 UHR WIRD DIE ERSTE BOMBE AUF EINEN SERBISCHEN PANZER ABGEWORFEN. DIE DETONATION IST 8 KILOMETER WEIT IN DIE SCHUTZZONE ZU HÖREN.

IN SUMME GREIFT DIE FLUGSTAFFEL AN: 2 SERBISCHE PANZER.

UM 15.00 UHR WIRD EINE FLUGABWEHRRAKETE AUF SIE ABGESCHOSSEN. DIE NATO-FLUGZEUGE DREHEN SOFORT AB.

UM 15.30 UHR ZIEHT SICH DIE UN AUS SREBRENICA ZURÜCK.

UM 16.00 UHR NÄHERT SICH EINE MAUER VON 30'000 ZIVILISTEN, „MENSCHEN, SOWEIT DAS AUGE REICHT“, DEM STÜTZPUNKT DER VEREINTEN NATIONEN IN POCARI.

UM 16.15 UHR FÄLLT DIE ERSTE UN-SCHUTZZONE DER
WELT.

Abstract in deutscher Sprache

Das *Zentrum für politische Schönheit* (ZPS) hat sich 2015 zu einem der wichtigsten Protagonisten der deutschen Gegenöffentlichkeit entwickelt. Die Themen des ZPS sind Genozid, Vertreibung und die Menschenrechte. Diese Arbeit beschäftigt sich hauptsächlich mit der Schaffensperiode rund um den Genozid in Srebrenica. Wie wird Zeitgeschichte thematisiert um für aktuelle Ereignisse und politische Entscheidungen zu sensibilisieren? Welche politische Ideologie wird vom ZPS vertreten? Welche ästhetischen Formen werden gewählt? Wie bewertet die Medienöffentlichkeit das Künstlerkollektiv?

Das ZPS arbeitet trans- und intermedial. Es nutzt Film, Theater und neue Medien, um Aufmerksamkeit und ein Bewusstsein zu generieren sowie darüber hinaus für Aktionen zu mobilisieren. Die gewählten Beispiele werden durch fachspezifische und interdisziplinäre Methoden untersucht. Die Forschung hat gezeigt, dass Medienaktionen wie *Säulen der Schande* komplexe ästhetische Konfigurationen darstellen, die sowohl die Zivilgesellschaft interaktiv mit in den kreativen Prozess einbindet und gleichzeitig eine temporäre Allianz zwischen Zivilgesellschaft, Medien und Künstlern verwirklicht und so die politischen Vertreter unter Handlungsdruck setzt. Außerdem kann eine transnationale Gedenkkultur zumindest temporär als verwirklicht betrachtet werden.

Eine Diskursanalyse legt nahe, dass aufgrund der Verwendung bestimmter ästhetischer Verfahren wie des Fakes und der sozialen Würgeplastik das ZPS als linkes bis linksradikales Künstlerkollektiv eingeordnet wurde. Dieses Bild wurde bei wachsender Aufmerksamkeit und durch das politische Manifest des künstlerischen Leiters Philipp Ruch *wenn nicht wir, wer dann?* revidiert. Das ZPS stellt sich als ein Vertreter westlicher und liberal-demokratischer Werte dar. Beschworene Ikonen sind Ex-Postminister Christian Schwarz-Schilling und Willy Brandt, deren besondere Persönlichkeit sich in Akten – sogenannter politischer Schönheit – wie Brandts Kniefall und Schwarz-Schillings Rücktritt niederschlagen. Medienwirksam setzen sie sich für eine moralischere Politik ein. Diese Persönlichkeiten eignet sich das ZPS in Collagen und Texten an und suggeriert eine Verbindung zwischen altruistischer Aufopferung und Geschichtsträchtigkeit des Individuums.

Das ZPS will eine moralische Avantgarde ins Leben rufen, die sich für die Menschenrechte mit mutigen und unkonventionellen Mitteln einsetzt. Der vordergründige Widerspruch zwischen altruistischer Aufopferung und dem Streben nach individueller Anerkennung und Geschichtsträchtigkeit prägt nicht nur die Ideologie des ZPS, sondern ist darüber hinaus ein Merkmal einer jungen urbanen globalvernetzten Elite des 21. Jahrhunderts.

Abstract

This master thesis depicts a specific variety of widespread and often discussed phenomena revisiting history for political purpose as unknown for a broad scale of areas of life from education over memorials to art and science especially history as an academic discipline. The key question of this work is, can film, theatre and media initiatives contribute to remembrance, commemoration and therefore to the collective memory, and if so, how?

The german artist collective *Center for political Beauty* (ZPS) uses and conducts alternative history discourses to destabilize the hegemonic conception of history. This work successfully shows their artistic working methods and their self-conceptualisation as moral avant-garde self-titling its ideology as “aggressive humanism”. The major thesis of the *Center of political Beauty* is that a moral duty to fight oppression, genocide and ethnic violence is the only acceptable result of a high state of wealth and education. In the center of its critic are the major national and international institutions like the german Office of the Federal Chancellor and the UN, but also the civil society and NGOs like *amnesty international* are harshly criticized.

This work focuses the group of works of art concerning the genocide of Srebrenica during the Bosnian War in 1995. The documentary theatre play with elements of performance *Bergungsarbeiten auf Lethe*, the media initiative *Säulen der Schande* and the essayistic film *Himmel über Srebrenica* refer to the major juridical and journalistic investigations and try to message their interpretation to broader audiences and pressure those responsible. The two major claims are: the UN and the French state shall finally admit its complicity for the genocide and make amends for the misjudgments and wrong doings in the past (as the state of the Netherlands did). Another problematic and discussed thesis of the ZPS is that bombing the attacking Bosnian Serb Army under the lead of General Mladić at the right time could have prevented the genocide of Srebrenica.

The approach of the thesis is inter- and transdisciplinary using methods of film, theatre and media studies, as well as sources from various disciplines. How can art and media picture, reflect and contribute to philosophic discourses? The German philosopher Juliane Rebentisch uses the transdisciplinary method of arts-based philosophy. In order to understand the idea of the need to re-democratize our as she claims post-democratic society is referred to her publication *The Art of Freedom - On the Dialectics of Democratic Existence*.

The German philosopher Walter Benjamin is consulted to understand the aesthetics and conception of history as an always anew construction. Highlighting story as the central element of history Benjamin concludes that history is always being told in need to stabilize the present at a certain moment of time. He claims that this moment is always an emergency situation with particular demands.

The Austrian philosopher Robert Pfaller develops the counter-concept to interactivity: Interpassivity. His ideas are used to discuss the problems and new control mechanisms created through the rise of new media. The utopic potential of new media and art are discussed with the ideas of the Canadian philosopher and cofounder of media studies Marshall McLuhan. His central idea – that media are extensions of men – is reconsidered and discussed concerning the use of new media by the civil society in relation to arrangements of the artist collective.

All philosophic ideas are discussed with case studies of the projects of the *Center of Political Beauty* showing their complexity and elaboration. Another strong influence for this work is the discourse about the documentary. How can the world be depicted through texts, pictures or theatre? Which boundaries exist? And which demands have to be fulfilled that we accept the representation of the world as real? The discussed concepts of documentary film making, documentary theatre and documentary media show that the demands vary through the decades and that they have to be always renewed. There is an ongoing compromise between the reality and the authenticity of its depiction.

The *Center of political Beauty* is a major part of the german counter-public and the most discussed artist collective of 2015. Their attitude has often been misinterpreted as left-winged, but on closer inspection it portrays itself as an ideology of an artist collective that tries to moralize the society with more or less basic liberal-democratic ideas. The most problematic often repeated thought is that the Germans as a nation of greatness and a dark past have the duty to intervene in world politics when genocide and displacement occurs. The moral duty as perpetrator of the holocaust seems logic, but the construction of greatness simplifies the reality of the german society and does not sustain a postcolonial reading. The *Center of political Beauty* is part of the german elite and projects itself as moral pioneers.