

Jitka A. Wößner

Dokumentation als (Re-)Produktion von Wirklichkeit

Eine vergleichende Betrachtung von Repräsentationsmodi dreier künstlerischer Arbeiten zum Thema Prekäre Arbeitsverhältnisse

1. Einleitung

Situationen und Ereignisse, Aktionen und Fragestellungen können auf vielfältige Weisen wiedergegeben werden. Spezifische Strategien, Konventionen und Beschränkungen prägen dabei die Relation zwischen dem historischen Text und seiner Repräsentation innerhalb einer dokumentarischen Form¹. Interessant wird die Betrachtung unterschiedlicher dokumentarischer Darstellungsmodi insbesondere dann, wenn ein konfliktreicher historischer Moment repräsentiert wird. Innerhalb prekärer Arbeitsverhältnisse und daraus resultierenden Streiksituationen ist dies beispielsweise der Fall, da hierbei unterschiedliche politische Positionen aufeinandertreffen und sich verschiedene Perspektiven auf eine spezifische Begebenheit ergeben. In künstlerischen Kontexten genügt es scheinbar seit langem nicht mehr, arbeitende Menschen lediglich abzubilden. Vielmehr verfolgen konzeptuelle Ansätze eine strukturelle Untersuchung von Arbeitsgefügen und den hierin enthaltenen Subjekten². Eine ästhetische Bearbeitungsform der Thematik Arbeit bildet die dokumentarische Kunst. Dass der Begriff des Dokumentarischen allerdings schwer zu fassen ist, kommt bei Wöhrers (2015) Versuch einer Begriffsbestimmung zum Ausdruck – nach ihr liegt das einzig konstituierende Element in einem „spezifischen Referenzverhältnis [...] dokumentarischer Bildformen auf außerbildliche Realitäten“³.

In der folgenden Untersuchung werden drei künstlerische Werke aus dem Bereich der Dokumentation prekärer Arbeitsverhältnisse bzw. daraus resultierten Streiksituationen in Hinblick auf ihre spezifischen Modi der dokumentarischen Darstellungen sowie deren Umgang mit der Wirklichkeit analysiert. Betrachtet wird demnach, wie – das heißt mit welchem Inhalt und in welcher Form – das dokumentarische Produkt aus der Wirklichkeit hervorgeht bzw. eine spezifische Wirklichkeit produziert.

Das Zentrum der Untersuchung bildet die vielschichtige Dia-Installation *Après la reprise, la prise* (2009) der niederländischen Künstlerin Wendelien van Oldenborgh. Insbesondere zur Konturierung des Darstellungsmodus innerhalb dieser künstlerischen Position werden zwei in einem intertextuellen Verhältnis stehende Arbeiten genutzt: die Filmsequenz *La Reprise du trivial aux usines Wonder* (1968) von Studenten der Pariser Filmhochschule IDHEC und das dokumentarische Theaterstück *501 Blues* unter der dramaturgischen Leitung des Regisseurs und Drehbuchautors Bruno Lajara.

Nach der ersten Beschreibung und einer historischen Kontextualisierung der drei künstlerischen Arbeiten werden die Konzeptionen der Darstellungsstrategien innerhalb der einzelnen Werke herausgestellt. In den vergleichenden Schlüssen werde ich die Konsequenzen der spezifischen Darstellungsmodi für das Verhältnis zur Wirklichkeit sowohl voneinander abgrenzen als auch deren Überschneidungen aufzeigen. Anhand des herausgearbeiteten spezifischen Referenzverhältnisses von *Après la reprise, la prise* auf außerbildliche Realitäten diskutiere ich im Fazit, welche Position die künstlerische Arbeit in Bezug auf die Aufzeichnung historischer Begebenheiten einnimmt.

2. Die künstlerischen Werke in ihrem historischen Kontext

Am 10. Juni 1968 versammelte sich eine größere Gruppe von Arbeiter*innen, Gewerkschaftler*innen und sich mit diesen solidarisierenden Menschen vor den Fabrikanten der Firma Wonder im Pariser Vorort Saint-Ouen. Vorausgegangen war dieser Zusammenkunft ein drei Wochen andauernder Streik und die Besetzung der Batterie-Fabrik Wonder im Rahmen des sogenannten Pariser Mai. Mit den Studierendenprotesten im Mai 1968 gingen Solidarisierungserklärungen der Arbeiter*innenbewegungen einher; die Revol-

te der Studierenden verband sich mit Streikaktionen der Arbeitenden und brachte einen wochenlangen Generalstreik mit sich. Die ersten Anzeichen der Wiederaufnahme der Arbeit gab es Anfang Juni. Trotz des Zweifels an der Korrektheit des Arbeitenden-Votums bezüglich der Wiederaufnahme der Arbeit erklärten die Gewerkschaften den Streik infolge des ebenso zweifelhaften Abkommens von Grenelle für beendet; die Fabrik-Vorsitzenden forderten die Arbeitenden am 10. Juni auf sich in die Fabrik zu begeben. Gemeinsam warteten die versammelten Menschen auf die Wiederaufnahme der Arbeit in den Werken. Zu diesem Zeitpunkt traf ein Film-Team der Pariser Filmhochschule IDHEC vor den Toren der Firma Wonder ein⁴.

Ausgestattet mit lediglich einer Filmrolle von 11 Minuten begann das Film-Team um Jacques Willemont eine ununterbrochene Sequenz zu filmen. Im Mittelpunkt der Sequenz steht eine junge Arbeiterin, die sich vor den Toren der Fabrik weigert, ihre Arbeit wiederaufzunehmen. Sich mit dem Verlauf der Ereignisse nicht abfinden wollend und könnend, erklärt die Arbeiterin wütend und verzweifelt, dass sie nicht wieder in das Werk gehen wird. Unnachgiebig hält sie den Gewerkschaftsfunktionären, die sie von dem großen Sieg der Arbeiterklasse überzeugen wollen, die schlechten Arbeitsbedingungen und Löhne entgegen⁵.

Die dokumentarische Filmsequenz ist eine „Momentaufnahme eines [Hervorhebung JW] Kampfes, der mit Nichten entschieden ist, der als realer tobt“⁶; er ist damit lediglich ein Zeitdokument in einer Reihe vieler Streiks der Arbeiter*innenschaft. Im Einzelnen beendet, ist die grundlegende Geschichte streikender Arbeiter*innen nicht abgeschlossen, wiederholen sich derartige geschichtliche Ereignisse doch bis heute. Während sich die historischen Umstände und Forderungen unterscheiden, ist ihnen der Wille und die Fähigkeit zum „gemeinsamen Widerstand gegenüber den Zumutungen fremdbestimmter Arbeits- und Lebensverhältnisse“⁷ gemeinsam.

Andere künstlerische Arbeiten, die sich von der bloßen Narration und Dokumentation der Ereignisse lösen und explizit zu einem „allgemeinen Ausdruck kollektiver Aktion und Auseinandersetzung“⁸ werden, entstanden während des Streiks nach der unerwarteten Ankündigung des Jeansproduzenten Levi-Strauss aus Gründen von Überkapazität und hoher Personal-

kosten vier seiner zwölf europäischen Fabriken zu schließen, um sie in ein Niedriglohnland zu verlagern. Im französischen La Bassée wurden im Jahr 1998 die Nähereien geschlossen, im März 1999 schloss die gesamte Levi's-Fabrik und brachte 541 Entlassungen mit sich⁹. Eine Arbeiterin der Näherei übernahm die Verantwortung für den Kampf um den Erhalt ihrer Arbeitsplätze und organisierte Demonstrationen, Streiks und weitere Aktionen. Die Situation ergriff die Bevölkerung von La Bassée, unter ihnen der Regisseur und Drehbuchautor Bruno Lajara. Er entschied, sich diesem Konflikt dramaturgisch zu nähern und wählte den Zugang über das Konzept des Dokumentartheaters. In Zusammenarbeit mit Expert*innen stellte er umfassende Forschungen hinsichtlich der wirtschaftlichen und soziologischen Dimensionen der Restrukturierung in den Levi's-Werken an. Anschließend lud er alle Arbeiter*innen ein und präsentierte ihnen sein Projekt; es begann mit einer Schreibwerkstatt unter der Leitung des Schriftstellers Christophe Martin, an der 25 Freiwillige teilnahmen. Basierend auf den entstandenen Texten, Interviews und Gesprächen mit Gewerkschaftler*innen und Arbeiter*innen realisierte Bruno Lajara in Kooperation mit der Theatergruppe Viesàvies daraufhin eine Theaterproduktion, in der fünf der ehemaligen Arbeiter*innen der Levi's-Fabrik in La Bassée die Protagonisten darstellten. Begleitet von Berichterstattungen wird das Stück *501 Blues* im März 2001 erstmals aufgeführt¹⁰.

Im Jahr 1998 sah van Oldenborgh einen Nachrichtenbeitrag, der jener Arbeiterin, die für den Kampf um den Erhalt ihrer Arbeitsstätte Verantwortung übernahm, in eine der von Schließung bedrohten Levi's-Fabriken folgte¹¹. Die daraufhin im Jahr 2009 entstandene ortsspezifische Dia-Installation *Après la reprise, la prise* dokumentiert das von der Künstlerin organisierte Zusammentreffen zweier ehemaliger Fließbandarbeiterinnen der Levi's-Fabriken und einer Gruppe von Berufsschüler*innen der technischen Sekundarschule Koninklijk Technisch Atheneum in Mechelen. Bei diesem Event traten beide Gruppen miteinander in Dialog; den Ausgangspunkt boten dabei die Berichte der ehemaligen Arbeiterinnen von ihrem Streik und dem darüber entstandenen Theaterstück *501 Blues*, in dem die Frauen nach der Schließung mitspielten.

3. Dokumentarische Repräsentationsmodi

Dass dokumentarische Formen eingesetzt wurden, um auf gesellschaftliche Problembereiche zu verweisen, die in vorherrschenden gesellschaftspolitischen Zusammenhängen keinen dezidierten Platz erhalten, ist den drei Arbeiten gemeinsam. Denn indem Arbeiterinnen in prekären Beschäftigungsverhältnissen im Mittelpunkt der drei künstlerischen Werke stehen, werden die sogenannten Subalternen repräsentiert: Menschen, die aufgrund ihrer „mehrfachen Unterdrückung von politischen Prozessen abgeschnitten“¹² sind. Indem die drei künstlerischen Positionen jedoch mit je unterschiedlichen dokumentarischen Repräsentationsstrategien operieren, zeichnen sie sich durch eine „Diversität in der konkreten Umsetzung [des] politischen Stoffes und den epistemologischen Verortungen“¹³ aus. Während *La Reprise du travail aux usines Wonder* als weitgehend unbearbeitetes Videodokument aus künstlerisch-aktivistischen Zusammenhängen in die Filmgeschichte des militanten 68-Kinos einging¹⁴, übernimmt das Dokumentartheater *501 Blues* lediglich das authentische Material und gibt dies dann „im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder“¹⁵. *Après la reprise, la prise* dient dasselbe authentische Material wie dem dokumentarischen Theater als Ausgangspunkt. Doch anstatt sich um die Darstellung der Ereignisse aus dem Jahr 1999 zu bemühen, werden hier mittels unterschiedlicher strategischer Aspekte Zweifel am Realitätsgestus und Objektivitätsanspruch des Genres der Dokumentation generell zum Ausdruck gebracht. Hierbei wird mit den von van Oldenborgh eingeladenen historischen Protagonistinnen neue Geschichte produziert und diese dokumentiert. Jedoch geschieht dies nicht über eine passive Aufnahme des Geschehens wie im Videodokument oder über die theatrale Bearbeitung eines Stoffes hin zu einer „Verdeutlichung [seines] Sinnes“¹⁶, sondern über performative Strategien, die in einem reflexiven Modus Geschichtsschreibung im Allgemeinen infrage stellen.

Die folgenden Unterkapitel beschäftigen sich dementsprechend mit den spezifischen dokumentarischen Darstellungspraktiken mit denen die drei künstlerischen Arbeiten auf außerbildliche Realitäten verweisen. Begrifflich werden diese Praktiken mit den von Nichols (1991) eröffneten – ursprünglich insbe-

sondere auf filmische Dokumente bezogenen, in diesem Kontext jedoch davon abstrahierten – Kategorien von dokumentarischen Repräsentationsmodi gefasst¹⁷. Während *La Reprise du travail aux usines Wonder* aus einem ‚beobachtenden Dokumentationsmodus‘ heraus entstand, lässt sich *Après la reprise, la prise* der Gattung der ‚reflexiven Dokumentation‘ zuordnen. Aufgrund der Gattungsspezifika von *501 Blues* habe ich Nichols System um die ‚theatrale Dokumentation‘ erweitert, deren genannte Merkmale auf den Ausführungen von Barton (1987) beruhen¹⁸.

3.1. Die beobachtende Dokumentation *La Reprise du travail aux usines Wonder* (1968, IDHEC)

Im Anschluss an die Projekt-Idee von Willemont, einen Film zu drehen, der die verschiedenen politischen Organisationen präsentiert, die sich an der Bewegung im Rahmen des Pariser Mais beteiligten, schlug die Organisation communiste internationaliste (OCI) vor, ein Treffen der Firma ‚Wonder‘ in Saint-Ouen am 10. Juni zu filmen¹⁹. Das Film-Team um Jacques Willemont traf in dem Augenblick vor den Toren der Fabrik ein, als die Wiederaufnahme der Arbeit gerade beschlossen worden war und begann zu drehen. Hieran wird deutlich, dass dem beobachtenden Status der Kamera im sogenannten Direct Cinema das Studium des Alltags sowie die Planung hinsichtlich des Zeitpunkts des Filmens gegenübersteht: die Beobachtung und Antizipation des Zeitpunkts und Ortes von Krisen- und Entscheidungsszenen, von Zeiten der Spannung, die die dramaturgische Struktur des Films ausmachen²⁰. Der Kameramann Pierre Bonneau berichtete, dass das Film-Team an den Wonder-Werken in Saint-Ouen vorbeikam, „deren Bestreikung wir aufmerksam verfolgt hatten. Wir wollten wissen, wie es aussah“²¹. Die Krisensituation stellt in diesem Fall eine Fabrikarbeiterin dar, die wegen des bevorstehenden Verrats an dem revolutionären Wunsch nach einem anderen Leben durch die Gewerkschaft außer sich vor Wut ist²². Im Folgenden wird insbesondere anhand formaler Aspekte betrachtet, in welcher Form die künstlerische Arbeit aus der Wirklichkeit hervorgeht.

Indem *La Reprise du travail aux usines Wonder* bereits in den Texttafeln des Vorspanns das folgende „document“²³ als ursprünglich geplante Teilsequenz

des Films *Sauve qui peut Trotski* herausstellt und in diesem Zusammenhang ebenfalls von dem mysteriösen Verschwinden des restlichen Filmmaterials berichtet, werden die nachfolgenden Filmbilder in vorausgehende sowie darauffolgende reale Geschehnisse und damit in seinen Entstehungskontext eingebettet. Dieser Akt suggeriert die Relevanz des Kontextes für die Sequenz und stellt diese damit in direkten Austausch mit den realen Begebenheiten – die Umgebung des Realen scheint sich dadurch auf die Sequenz selbst zu übertragen.

Auch die in der Postproduktion eingebauten, den Kontext erläuternden Worte des Erzählers während des ersten – statischen – Filmbilds dienen dazu, das nachfolgende gefilmte Geschehen vor Beginn der bewegten Bilder in der „historical world“²⁴ zu verankern. Das für den beobachtenden Dokumentarfilm charakteristische „rezeptive Verhalten der Regie und der Kamera gegenüber der vor-filmischen Realität“²⁵, gegenüber den Personen und Ereignissen, wird dabei unter anderem durch faktische Angaben begrifflich zum Ausdruck gebracht: Angegeben wird sowohl der genaue Zeitpunkt der Aufnahme („Dans la matinée du 10 Juin 1968“²⁶) als auch der konkrete Ort des Geschehens, sowie die anwesenden Personen („les ouvriers de Wonder à Saint-Ouen“²⁷). Mit dem letzten Wort des unvollendeten Satzes „Le jour même à 13h30...“²⁸ löst sich das Standbild aus seiner Starre; die zusätzlichen textbasierten Erläuterungen sollen „nicht mehr [...] bewirken als die beobachteten Szenen, die beobachteten Menschen, ihr Reden, die Zeit und den Ort der Handlung begreifbar“²⁹ zu machen. Sobald der verbale Text seine Aufgabe als Informant erfüllt hat und seine „Anweisung zur Durchführung der dokumentarisierenden Lektüre“³⁰ des Nachfolgenden erteilt hat, wird er vom filmischen Bild abgelöst. Die filmische Fortsetzung der sprachlich begonnenen Einheit erweckt den Anschein, als habe die Realität auf die Bereitschaft der Rezipierenden gewartet, um sich daraufhin zu ereignen und suggeriert damit ein unmittelbares Realitätserleben.

Inszenierungen von räumlichen und zeitlichen Arrangements und Handlungen sowie Interviews, weitere Kommentare und externe Musik sind in beobachtenden Dokumentationen ausgeschlossen. Jegliche Beeinflussung der vorgefundenen Situation durch

Interventionen der filmischen Instanz ist untersagt; denn gerade durch die „Spontaneität der Beobachtung“³¹ erwächst nach Wildenhahn (1975) die „authentifizierende Kraft des beobachtenden Films“³². Zwar ist die Kadrierung der gefilmten Situation von der Subjektivität der filmischen Instanzen geprägt, doch übernehmen sie während des Filmakts keine Kontrolle der Situation; der beobachtende Dokumentarfilm ist damit einhergehend nur in „sehr geringen Maße Herr seines Stoffes“³³.

Am Anfang der Filmsequenz die diskutierende Menschenmenge fokussierend, verfolgt die Kamera ab dem Zeitpunkt des Auftretens die aufgeregte Stimme einer Arbeiterin, die sich weigert, zurück in die Fabrik zu gehen. Nicht nur die Kamera, sondern auch der*die Zuschauer*in verfolgt die junge Frau durch die Menschenmasse. Statt eine beobachtende Dokumentation zu sehen, scheint es, als hätten wir selbst „the ability to take the position of an ideal observer, moving among people and places to find revealing views“³⁴. Hierüber und durch die manuelle Verankerung der Filmbilder in die ‚historical world‘ vermittelt die beobachtende Dokumentation das Gefühl des unmittelbaren und uneingeschränkten Zugriffs auf die Welt³⁵.

Indem die Filmsequenz dabei unter anderem einen Gewerkschaftsfunktionär, einen linksradikalen Studenten, einen Betriebsleiter sowie einer Menge von (zumeist stummen) Fabrikarbeiter*innen zeigt, wird in ihr eine Ansammlung von gesellschaftlichen Akteuren präsentiert, wie sie mit dem „üblichen ‚Schauspiel‘ des Mai 68 assoziiert“³⁶ werden. Die Sequenz hat eine Spannung eingefangen, die die ‚damalige Wirklichkeit‘ scheinbar verdichtet wiedergibt. Während die Kamera jedoch die junge Fabrikarbeiterin fokussiert und nicht etwa den Gewerkschaftsfunktionär, schafft die Filmsequenz – nachträglich – eine Plattform für jene, die nicht zu Wort kommen, die sonst nicht an Diskussionen teilnehmen³⁷.

3.2. Die theatrale Dokumentation

501 Blues (2001-2003, Bruno Lajara)

Gemeinsam mit den Arbeiter*innen der Levi's-Werke gestaltete Bruno Lajara ein dokumentarisches Theater, das sich zwischen zwei Schlüsselmomenten bewegt: auf der einen Seite der Zeitleiste die Arbeit in

der Fabrik vor der Ankündigung des Levi's-Vorstands die Fabrik zu schließen, auf der anderen das Werk bzw. die Arbeiterinnen nach der Schließung. Im rückblickenden direkten Vergleich der zwei Zeit- und Lebensabschnitte kristallisierte sich innerhalb der Diskussionen über die Geschehnisse während der Schließung der Levi's-Fabrik der Begriff der ‚Störung‘ als zentral heraus: Störungen begleiteten den Restrukturierungsprozess – sowohl den der Fabrik als auch den der Leben der Arbeiter*innen, die ihren Arbeitsplatz verloren hatten. Hinsichtlich rechtlicher Aspekte wurden die Störungen in den Vertragsbrüchen offenkundig, von einem psychologischen Standpunkt aus manifestierten sie sich auch in den Traumata der Arbeiter*innen nach Ankündigung der Schließung der Werke³⁸. Im Folgenden wird anhand zweier Szenen untersucht, mit welchen Inszenierungsstrategien das Dokumentartheater *501 Blues* aus den historischen Ereignissen eine spezifische Wirklichkeit produziert.

Die erste Szene porträtiert die sich krankfühlende ehemalige Fabrikarbeiterin Linda in einem Bühnenraum, der weder Fabrik, noch ihr Zuhause darzustellen scheint. „[M]oving in slow gestures“³⁹ sind im Hintergrund zwei Frauen zu beobachten, die den „usual frenetic rhythms of their work“⁴⁰ langsame Bewegungen gegenüberstellen und entgegensetzen. Sich im monologischen Sprechakt symbolisch manifestierend ist die Isolation, die Linda seit dem Verlust ihres Arbeitsplatzes erfährt bzw. empfindet, Gegenstand ihrer Rede. Sowohl Krankheit als auch Stellenverlust werden hierbei als ‚Störungen‘ herausgestellt, die jeweils zu einer gesellschaftlichen Isolation führen. Indem die Vereinzelung des Individuums innerhalb der Gesellschaft bei Arbeitslosigkeit und bei Krankheit gleichgesetzt wird, zeichnet sich die Pathologisierung von Arbeitslosigkeit als ein Motiv des Theaterstücks ab.

Analog zu der Verbreitung von krankhaften Zellen im Körper während einer Krankheit breitet sich die anfangs nur auf die Berufslaufbahn bezogene ‚Störung‘ auf weitere Lebensbereiche aus: Linda berichtet von Störungen im sozialen, familiären und freundschaftlichen Bereich und kulminiert in dem Satz ‚Nobody needs me anymore.‘. Gefühle der Nutzlosigkeit im öffentlichen Raum übertragen sich auf den privaten; als ginge mit dem Verlust des Arbeitsplatzes die ‚Wertlo-

sigkeit‘ ihrer Person in sozialen und familiären Bereichen einher. Sich von der Notwendigkeit vom Publikum verstanden zu werden scheinbar befreiend, wiederholt Linda den Monolog in ihrer Muttersprache portugiesisch. Zum Ausdruck kommt die primäre Notwendigkeit „for hanging on to her roots as a way to preserve a decaying identity“⁴¹.

Andere Szenen bearbeiten die mit dem Restrukturierungsprozess einhergehende physische und materielle Dimension der ‚Störung‘ durch die Inszenierung von „rhythm disruptions“⁴²:

*rhythm[disruption] of the choreography at the beginning of the play, increasingly frenetic body and gestures rhythms when working on an assembly-line, slow motions gestures of disenchanted workers sweeping the empty factory floor*⁴³.

Neben dem Identitätsverlust geht mit der Entlassung aus der Fabrik ein radikaler Wandel des ‚life rhythm‘ und des Tagesablaufs einher. Hinzu kommt die Veränderung der ‚body rhythms‘; bei der Aufnahme der Fabrikgeräusche nahm Lajara die Synchronisation aller Arbeiterinnen wahr:

*They all were following the same rhythm in their body. These gestures, this factory, are inside of them. At the factory [...] you are just a vibrato, you are the rhythm*⁴⁴.

Während die Berichterstattung von Restrukturierungsprozessen für gewöhnlich auf distanzierte Art und Weise, meist anhand numerischer Fakten in Bezug auf die Anzahl der Entlassungen, finanziellen Auswirkungen auf den lokalen Bereich, Kosten für Abfindungen etc. erfolgt, zeigt *501 Blues* die Arbeiter*innen und ihre persönlichen Geschichten, die hinter diesen abstrakten Angaben stehen und dem Sichtfeld der Öffentlichkeit oft verborgen bleiben. Indem das Theater die Individuen fokussiert, deren Situation oft heruntergespielt, vernachlässigt oder sogar unsichtbar gemacht wird, dokumentiert das Stück die menschliche Dimension innerhalb von Restrukturierungsprozessen⁴⁵.

501 Blues nimmt sich den historischen Text von 1991 demnach erneut vor und analysiert ihn kritisch. In Zusammenarbeit mit den ehemaligen Fabrikarbeiterinnen wird das historische Material nicht passiv aufgenommen und reproduziert, sondern bearbeitet, um

das durch die Massenmedien überlieferte Bild der Wirklichkeit in Frage zu stellen.

Relevant ist bei der Konzeption des Stücks die Tatsache, dass das historische Geschehen aufgrund der zeitlichen Distanz nun in seiner Gesamtheit betrachtet werden kann. Das historische Material wird bei der nachträglichen Betrachtung aus seinem ursprünglichen Kontext gerissen, es wird vereinfacht, zusammengefasst, umgeschrieben, erklärt, ergänzt und von Schauspielenden auf der Bühne gesprochen⁴⁶. Mit diesen Montagetechniken werden Bedeutungen und Zusammenhänge bloßgelegt, die weder aus der zeitlichen Nähe erkannt noch im Rahmen einer abstrakten Berichterstattung hätten gezeigt werden können. Beispielsweise kristallisierten sich der Identitätsverlust und die Veränderungen des Tages- und Körperrhythmus der ehemaligen Fabrikarbeiterinnen als zentral innerhalb der am Individuum orientierten Aufarbeitung des historischen Geschehens heraus. Die genannten Details inszenierend, beinhaltet diese Art der Dokumentation demnach die „Destillation von [historischen] Fakten“⁴⁷. Bei dem Bühnendokument handelt es sich folglich um eine „andere Art von Authentizität als bei einer primären historischen Quelle“⁴⁸, wie im Fall des beobachtenden Dokumentarfilms: Indem das Stück die ‚Störung‘ innerhalb der sozialen sowie der industriellen Strukturen als hinter den Fakten liegendes Konzept herausarbeitet und auf die Bühne bringt, inszeniert dieser Dokumentationsmodus den „latenten Zeitstoff“⁴⁹. Das wichtigste strukturelle Merkmal des Dokumentartheaters ist demnach die Montage, bei der Partikel der Wirklichkeit durch ihre Auswahl und Zusammensetzung in der künstlerischen Arbeit neue Bedeutungen und neue Funktionen erhalten⁵⁰. Die Auswahl spezifischer Partikel kann jedoch nicht mit einer bestimmte Aspekte ausgliedernden Selektion gleichgesetzt werden; vielmehr wird der Stoff im Dokumentartheater reduziert und derart bearbeitet, dass die herausgegriffenen Partikel in ihrer neuen Form induktiv auf nicht explizit thematisierte Aspekte verweisen. Ein solches herausgegriffenes Partikel ist der von der Arbeit an den Nähmaschinen vorgegebene Rhythmus. Sowohl durch die Auswahl als auch durch die Tatsache, dass ihm eine eigene Szene verliehen wird, erhält er eine exponierte Stellung. Dadurch und durch die eindrucksvolle Inszenierung über

das Konzept der Synchronisation wird für die Zuschauer*innen die Relevanz dieses Partikels, die Arbeit in der Fabrik und die Solidarität unter den Arbeiter*innen wahrnehmbar gemacht.

3.3. Die reflexive Dokumentation *Après la reprise, la prise* (2009, Wendelien van Oldenborgh)

Entlang der Frage, wie eine „dokumentarische Distanz“⁵¹ zurückgewonnen werden kann, die „den Blick auf die Welt wieder freigibt“⁵² entwickelt van Oldenborgh ein Verfahren, durch das die Referenz auf die außerbildliche Realität erfahrbar gemacht wird. Wie sie unter Verwendung dieser medienreflexiven Verfahrensweise die Normen des dokumentarischen Genres unterwandert, stelle ich im Folgenden heraus.

Für die Dia-Projektion *Après la reprise, la prise* organisierte sie ein Event, in dessen Rahmen sie zwei der ehemaligen Mitarbeiterinnen der Levi's-Fabrik, aktuell Schauspielerinnen, und Schüler*innen einer technischen Schule zusammenbringt. Während sie die Bedingungen für ein Treffen schafft, spielen beim weiteren Produktions-Prozess alle eingeladenen Menschen eine wichtige Rolle; das kollaborative Schaffen und Machen steht bei van Oldenborgh im Mittelpunkt des künstlerischen Arbeitens⁵³. Die Arbeit besteht folglich aus zwei eigenständigen, gleichwertigen Komponenten bzw. Phasen: Sie beinhaltet zum einen das Live-Event, zum anderen die anschließende Dia-Installation, die das Zusammentreffen beider Gruppen dokumentiert.

Anstatt bei der Dokumentation historischen Materials das Endprodukt zu fokussieren – wie es in klassischen Produktionen für gewöhnlich der Fall ist –, ist für van Oldenborghs Praxis die Verschiebung vom Produkt zur Produktion entscheidend⁵⁴: der Prozess des (Dokumentationsmaterial-)Machens trägt bei dieser Art Participatory Cinema eine größere Bedeutung. Statt historische Geschehnisse lediglich wiederzugeben, wird Vergangenheit und Gegenwart dabei miteinander verknüpft. Folgender Dialog entspannt sich zwischen den zwei ehemaligen Fabrikarbeiterinnen, die ihre Erfahrungen mit dem Verlust des Arbeitsplatzes bereits in die Theaterproduktion eingebracht hatten:

- Wir sind genauso weit wie zuvor.
- Nach der Entlassung [aus der Fabrik, JW] wurden wir drei Jahre lang bezahlt.
- Diesmal [nach Beendigung des Theaterengagements, JW] aber gab es nichts.
- Nichts.
- Früher wurden wir bezahlt. Weil wir aber mit unseren Auftritten nicht genug Stunden ansammelten, erhalten wir nun kein Geld. [...]
- Das ist ein prekärer Job.
- Es ist prekär, Gelegenheitsarbeiter zu sein.
- Es ist, was es ist: Gelegenheitsarbeiter im Theater.

Van Oldenborgh arbeitet nicht mit Momenten die vergangen sind, sondern vielmehr mit Momenten der Vergangenheit, die reaktiviert werden können. Die historischen Ereignisse werden dabei als Ausgangspunkt für die Untersuchung gegenwärtiger sozialer Zustände genutzt⁵⁵. Indem im Dialog das Prekäre als Gemeinsamkeit beider Berufe, sowohl der Arbeit in der Fabrik als auch im Theater, herausgestellt wird, zeigt sich, dass sich die Konditionen für die Arbeiterinnen im Wesentlichen nicht geändert haben:

- Und überhaupt, mit dem Theaterdirektor, danach, war es ... das gleiche, wenn du so willst, denn mit ihm war es auch stressig. Wenn er uns unseren Text lernen ließ, hatten wir manchmal Aussetzer, ... äh ... Wir sahen uns an. „Nun kriege ich Ärger.“

Durch das Zusammentreffen der verschiedenen Akteur*innen aus unterschiedlichen Kontexten, die ihr spezifisches Wissen und ihre persönlichen Erfahrungen mitbringen und spontan äußern, entsteht eine Mehrstimmigkeit, die sich in der konkreten künstlerischen Arbeit über das stetige Stimmgewirr im Hintergrund auch symbolisch manifestiert. Bangma (2008) bringt diese Mehrstimmigkeit mit dem Polyphonie-Konzept Bachtins in Zusammenhang⁵⁶. In der Musiktheorie eine Mehrstimmigkeit bezeichnend, innerhalb der jede Stimme eigenständig ist, das heißt nicht lediglich als Begleitung eingesetzt wird, benennt Bachtin mit diesem Begriff ein Strukturprinzip in der Literaturwissenschaft⁵⁷. Polyphonie bezeichnet in diesem Kontext Sprachformen, in denen mehrere widersprüchliche, aber trotzdem gleichberechtigte Stimmen sich kreuzen – der Autor tritt im Verhältnis zu seinen

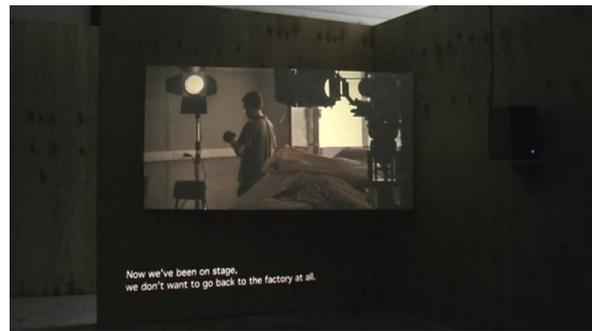


Abb. 1: Wendelien van Oldenborgh, *Après la reprise, la prise*, 2009, Dia-Installation.

Figuren dabei stark in den Hintergrund. Dynamik erlangt ein polyphon angelegtes Medium durch die vielfältigen Dialoge, in die die Figuren eintreten⁵⁸. Van Oldenborgh überträgt das Konzept der Polyphonie wiederum auf die analoge Welt: Indem sie einen Rahmen bildet, in dem Menschen aus unterschiedlichen Kontexten zusammenkommen, die normalerweise nicht aufeinandertreffen würden, schafft sie die Voraussetzungen für Polyphonie. Weder plant noch kontrolliert sie dabei, was innerhalb dieses Rahmens geschehen soll⁵⁹. Bei diesem Ansatz entstehen zwischen den Teilnehmer*innen spontane Konversationen, eine ‚Methodik‘, die der Künstler Ricardo Basbaum als ‚way of thinking‘ beschreibt, „where the self opens to the outside, producing a special social space where no single language of truth is prevalent“⁶⁰. Zentral ist bei Konversationen das immanente dynamische Moment, das einen hohen Bewusstseinsgrad und Flexibilität aufseiten der Gesprächspartner*innen erfordert. In *Après la reprise, la prise* sind die Bedingungen für die Konversation durch den Kontext der Live-Aufnahme ohne vorherige Probe ungleich herausfordernder: Im Hier und Jetzt müssen Positionen bezogen werden, die filmisch festgehalten werden. Durch das spontane Reagieren auf Äußerungen geschieht laut Basbaum eine Transformation, die nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Er versteht Konversationen daher als „modality of movement“⁶¹.

Analog zum Autor tritt van Oldenborgh gegenüber den Projektteilnehmer*innen in den Hintergrund: Während diese spontan sprechen und handeln, bedient jene die Kamera und dokumentiert das Geschehen. Sie dokumentiert diese ungehörten Stimmen jedoch nicht ohne die Grundproblematik einer jeglichen Repräsentation auch auf der ästhetischen Ebene zu the-

matisieren. Zum einen rückt das Gemacht-Werden der Bilder durch das Sichtbarmachen von Filmtechnik (vgl. Abb. 1) ins Bewusstsein⁶². Dabei spielt auch die Tatsache eine Rolle, dass die Dias größtenteils aus dem Filmmaterial isolierte Stills sind. Dieses Material ist auch die Quelle der Dialogfragmente, die auf dem parallellaufenden Soundtrack zu hören sind⁶³: Während die Dias ineinander übergleiten, hören wir eine stetige Tonspur, die Dialoge ungebrochen wiedergibt. Die Synchronisation von Bildfragmenten und kontinuierlicher Rede zu einem Narrativ ist eine Herausforderung für die Betrachtenden, die scheitern muss; lässt sich den Personen doch keine Stimme bzw. den Stimmen keine Personen mit Sicherheit zuordnen. Wie selbstverständlich nehmen wir jedoch an, dass wir die an sich körperlosen Stimmen derjenigen Menschen hören, die uns auf den Dias präsentiert werden. Doch während die Verknüpfung von Gehörtem und Gesehenem bei einigen Dias mühelos gelingt – spiegelt sich das Gesagte doch näherungsweise auf der visuellen Ebene wider – verweigern sich andere Dias der simplen indexikalischen Verbindung einerseits zwischen Stimme und Gesicht sowie andererseits zwischen Gesehenem und Geschehenem. Zwar wird automatisch versucht die Wörter auf der Tonspur mit den Gesichtern auf den Dias zu verbinden, aber „since the matches are not verifiable, one tends to be rather aware of this decision-making process“⁶⁴. Die größtenteils eigenständigen Ton- und Bildspuren verweisen in Kombination auf die Simultanität von dem sich Ereignendem: Das, was hier präsentiert wird, deckt sich nicht mit dem, was alles geschehen ist. Auf auditiver Ebene erinnert das Geräusch, das der Diaprojektor beim Weiterschalten von einem zum nächsten Bild von sich gibt dabei unentwegt an die Technik der optischen Projektion. Unterstützt wird die performative Thematisierung der dokumentarischen Form durch weitere Perspektiven auf die ‚Gemachtheit‘, denn zudem stehen die „subtitles literally [...] at an angle to the image, as they are projected separately on the left wall of the corner that is spanned by the screen on which the slides are projected“⁶⁵ (vgl. Abb. 2).

Neben diesem medienreflexiven Moment weisen die komplex komponierten Bilder zum anderen auf die Probleme der konventionellen dokumentarischen Authentizitätsrhetorik hin: Durch komplizierte Spiegelun-



Abb. 2-6: Wendelien van Oldenborgh, *Après la reprise, la prise*, 2009, Dia-Installation.

gen müssen die Bilder aufmerksam betrachtet werden, um sie bzw. deren Aufbau verstehen zu können (vgl. Abb. 3, 5, 6). Während gewöhnliche Fotografien – sowie die oben erwähnte schnittlose Filmsequenz – den Anschein erwecken, als blickten wir bei der Rezeption „durch ein Fenster auf die Welt“⁶⁶, wirkt das Darstellungssystem dieser Dias dem entgegen: Die unterschiedlichen, zum Teil gespiegelten Bildebenen schaffen eine Flächigkeit, die eine Tiefenraumwirkung blockiert und damit die Zweidimensionalität des Bildes betont. Diese Strategie manifestiert sich ebenfalls in der Dia-Projektion über die unentschlüsselt changierenden Bilder, die nur zögerlich ineinander übergleiten und dabei neue Bilder entstehen lassen⁶⁷ (vgl. Abb. 4). Darüber hinaus treiben die vielen Spiegelungen sowohl den Akt des Repräsentierens als auch Repräsentationen selbst ins Absurde. Zuweilen wird sich einer visuellen Repräsentation gänzlich verweigert, wenn Gesichter der Person verdeckt oder die Personen vollständig unkenntlich gemacht werden (vgl. Abb. 2, 7, 8). Die Kamera bricht dabei mit Konventionen und negiert damit den oft unhinterfragt angenommenen Zusammenhang von sichtbar machen und Gesicht zeigen⁶⁸. Zusätzlich unterwandern die Dias mit dieser Darstellungsweise die voyeuristische Dimension der dokumentarischen Form⁶⁹.

Die experimentellen Brüche hinsichtlich dokumentarischer Normen in *Après la reprise, la prise* leiten eine selbst-reflexive Bewegung ein; mithilfe der „Fragmentarisierung des optischen und akustischen Ausdrucks“⁷⁰ wird auf die problematischen Voraussetzungen dokumentarischer Arbeiten aufmerksam gemacht⁷¹. Indem van Oldenborgh per Vieldeutigkeit zwischen Ton, Bild und Wirklichkeit eine Rezeptionssituation schafft, die „die Eigenaktivität des Zuschauers erfordert und herausfordert“⁷², erfahren die Rezipierenden weniger über die historische Welt selbst. Die reflexive Dokumentation ‚zwingt‘ den Rezipierenden quasi zu einer eigenen Konstruktion, indem sie die „Subjektivität und Konstruktion in der filmischen Produktion [...] und Post-Produktion [...] als filmisches Prinzip“⁷³ selbst und damit einhergehend Techniken der Geschichtsschreibung im Allgemeinen thematisiert. Das Wissen bzw. die Erkenntnis, dass die Dias aus einem Filmmaterial stammen, wirft die Frage auf, was zwischen den Fragmenten, die uns zu

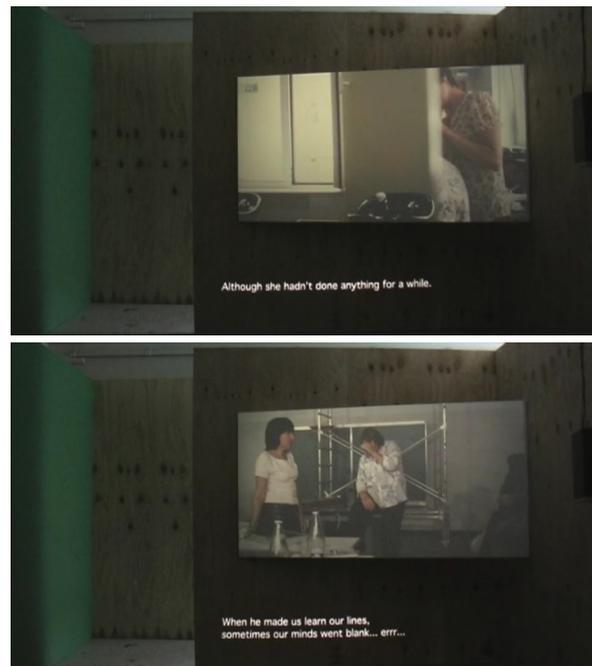


Abb. 7-8: Wendelien van Oldenborgh, *Après la reprise, la prise*, 2009, Dia-Installation.

sehen gegeben werden, passiert ist. Die Betrachter*innen sind dazu angehalten, die ‚Lücken‘ der Slide-Show zu füllen. Ursprünglich von Lockemann (2008) im Kontext der Dokumentarfotografie verwendet⁷⁴, lässt sich der Begriff der ‚Unbestimmtheitsstellen‘ ebenfalls auf die Dia-Projektion beziehen. Denn die grundlegende Herausforderung bei der Betrachtung der aufeinanderfolgenden Filmstills besteht darin, dass „die Bildbetrachter die Unbestimmtheitsstellen, die ‚Leerstellen‘, [zwischen den einzelnen Dias, JW] selbst durch Imagination aufzufüllen“⁷⁵ haben. Indem auch die Dia-Abfolge in Kombination mit dem nicht-synchronen Sound das schnellstmögliche Schließen der Unbestimmtheitsstellen zu vermeiden weiß, wird einer „Ambivalenz der Bedeutung Raum gegeben“⁷⁶. Diese Methode erschwert zwangsläufig den Zugang zu dem Werk. Performativ macht die Dia-Installation in ihrer Präsentation dabei jedoch erfahrbar, dass vergangene Ereignisse nicht durch die einmalige, oberflächliche Beschäftigung mit Realitätsfragmenten verstanden werden können, sondern einer ausführlichen Kontextualisierung und einer tiefergehenden Auseinandersetzung bedürfen.

4. Vergleichende Schlüsse

Es wurde deutlich, dass die drei dokumentarischen Formen einen jeweils spezifischen Bezug zur Wirklichkeit besitzen und daher in unterschiedlichen Formen aus ihr hervorgehen bzw. diese produzieren. So versucht van Oldenborgh in der reflexiven Dokumentation *Après la reprise, la prise* – im Unterschied zur beobachtenden Dokumentation *La Reprise du travail aux usines Wonder* – nicht die sich in Zukunft ereignenden Krisenmomente zu antizipieren. Vielmehr studiert sie die Szenen des Alltags, um den unabgeschlossenen Status der Krisen, die bereits passiert sind, zu bearbeiten und unternimmt dabei genau das, was bei der beobachtenden Dokumentation untersagt ist: die Errichtung einer *Mise-en-Scène*. Während der beobachtende Dokumentarfilm sich weiterhin durch das rezeptive Verhalten der Kamera gegenüber der vorfilmischen Realität auszeichnet, übernimmt die Kamera in van Oldenborghs Arbeit die produktive Rolle der Initiatorin. Es ist van Oldenborghs Präsenz mit der Kamera in dieser ‚Wiederaufnahme‘ – nicht der Arbeit, sondern der Gespräche über die historischen Geschehnisse –, welche den Machtverhältnissen der Vergangenheit dieses kollaborative Live-Event entgegengesetzt⁷⁷. Denn während der historische Text in seiner fertigen Gestalt in der Berichterstattung oder Geschichtsschreibung ‚monophon‘ zu sein scheint, lässt die Polyphonie in van Oldenborghs künstlerischer Arbeit die vielen Akteur*innen innerhalb einer Geschichte wahrnehmbar werden. Indem die Künstlerin diverse Stimmen, bestehend aus einer Bandbreite an Wissen, Erfahrungen und Kontexten, in einer Polyphonie aktivierenden Situation zusammenbringt, errichtet sie „densely layered perspectives that problematise the stability of singular, hegemonic narratives“⁷⁸. Durch die Polyphonie wird der Fokus folglich nicht auf homogenisierte, hegemoniale Ansichten, sondern auf die Dialoge zwischen Menschen gerichtet⁷⁹.

Während kritisiert wird, dass das konventionell Dokumentarische die „vermeintliche Realität der Unterdrückung naturalisiert und die als Opfer festgeschriebenen ‚Anderen‘ passiv dem Blick der BetrachterInnen aussetzt“⁸⁰ – und hierüber die sozialen Macht- und Diskriminierungsverhältnisse in und über Repräsentationen fortschreibt – schafft van Oldenborgh in *Après la reprise, la prise* so zum einen Raum für Kon-

stellationen, in denen Menschen eine Stimme haben, die sonst marginalisiert oder unsichtbar gemacht werden. In der Dia-Projektion lässt sie mehrere Perspektiven und Stimmen koexistieren und schafft damit eine Aufmerksamkeit für Teile der Realität, die in anderen Bereichen des öffentlichen Lebens im Hintergrund bleiben: Wir sehen in ihrer Arbeit eine Welt, die TV und Zeitungen uns nicht zu sehen geben. Indem sie das vermeintlich vergangene geschichtliche Ereignis noch einmal neu aufrollt und die Menschen zu Wort kommen lässt, die tatsächlich von der Restrukturierung in den Werken betroffen waren, wird die vermeintlich wohl bekannte Geschichte auf eine neue Art und Weise und unter einem neuen Blickwinkel gesehen.

Zum anderen weist die künstlerische Arbeit in ihrer Beschaffenheit als experimentelle Formintervention auf die mediale Bedingtheit und Fiktionalität der dokumentarischen Darstellungen hin. Durch die performative Darstellung der Verfahrensweise von Geschichtsschreibung – aus Fragmenten ein Narrativ entwickeln – befasst sich van Oldenborgh vor allem mit der Frage danach, *wie* über die historische Welt gesprochen wird. Denn dokumentarische Bilder sind seit ihrer Entstehung begleitet vom Zweifel; ihr Anspruch auf die Darstellung von Wirklichkeit wurde „beargwöhnt, dekonstruiert oder als überheblich“⁸¹ bezeichnet. Während die beobachtende Dokumentation sich mittels spezifischer Techniken nahtlos in die vergangene Wirklichkeit einfügt, weiß van Oldenborghs Arbeit diesen Vorwürfen zu entgehen, indem sie eine andere dokumentarische Praxis und damit einhergehend einen anderen Anspruch an ihre Darstellungen wählt. Sie arbeitet nicht mit Momenten, die vergangen sind, sondern vielmehr mit Momenten der Vergangenheit, die sie in besonderen Konstellationen reaktiviert – nicht um die – vermeintliche – Vergangenheit ‚verstehen‘ zu können, sondern um die gegenwärtige Situation und die enthaltenen Konditionen herauszufinden und aufzuzeigen und damit eine andere Geschichte zu schreiben, als sie von hegemonialen Instanzen geschrieben wird⁸². Dort, wo die offizielle Geschichtsschreibung aufhört und in der Nicht-mehr-Berichterstattung die jeweilige Geschichte für abgeschlossen erklärt, beginnt van Oldenborghs Arbeit.

Indem die Frauen in *501 Blues* auf der Bühne ihre Geschichte darbieten, die sich aus authentischem Material zusammensetzt, erzählt auch das Dokumentartheater die Geschichte performativ weiter: Durch die (Selbst-)Performance werden aus den ehemaligen postfordistischen Arbeiterinnen Schauspielerinnen, die sowohl ihre eigene industrielle Vergangenheit sowie ihre soziale Rolle innerhalb dieser Strukturen als auch ihre gegenwärtige Position aufführen⁶³. Indem das Dokumentartheater dabei Techniken der Geschichtsschreibung in der Montage hochgradig selektierter Realitätsfragmente wiederholt, wird das „authentische Beweismaterial“⁶⁴ dazu benutzt, die sonst bestehende Trennung zwischen Kunst und Wirklichkeit aufzuheben⁶⁵. Die These lautet dabei, dass die für ‚wirklich‘ gehaltene Geschichtsschreibung der Kunst nähersteht als der Wirklichkeit. Der wesentliche Unterschied der Geschichtsschreibung des dokumentarischen Theaters liegt in der Tatsache, dass in ihm gesellschaftlich und politisch ausgeklammerte Themenbereiche verhandelt werden und in diesem Kontext – nicht zuletzt durch die Zusammenarbeit mit den marginalisierten Personen – Menschen zu Wort kommen, die in der vergangenen Wirklichkeit keine öffentliche Stimme besaßen. Die dramaturgische Bearbeitung einer vergangenen Wirklichkeit fungiert damit als ein Mittel, eine ungeschriebene Geschichte zu schreiben.

Während die beobachtende Dokumentation das Ereignis im Augenblick seines Geschehens festhält, arbeitet sowohl das Dokumentartheater als auch *Après la reprise, la prise* vergangene historische Ereignisse nachträglich auf. Im Gegensatz zum Dokumentartheater, dessen Skript auf historischem Material basiert, hat *Après la reprise, la prise* hier zwar den Ausgangspunkt, das Resultat ist hingegen offen. Besitzt das Dokumentartheater über die nachgehende Montage der historischen Ereignisse den Anspruch, die gegenwärtige Zeit darzustellen und zu analysieren, so geht van Oldenborgh einen Schritt weiter: Statt zu inszenieren, arrangiert sie. Denn über eine dem eigentlichen Event vorausgehende „soziale [...] Montage“⁶⁶ schafft sie die Bedingungen für eine Situation, in denen das Zusammentreffen der Menschen und deren jeweiliges spezifisches Wissen sowie die jeweiligen Erfahrungen Neues generieren. In der Interaktion mit Berufseinsteiger*innen stellt sie demnach eine al-

ternative Verwendung des historischen Texts vor. Das historische Material wird dabei performativ in einer offenen Situation erneut befragt und reflektiert⁶⁷. Solcherlei sich aus Konversationen ergebende spontane Kommentierungen kann das Dokumentartheater in seiner traditionellen Konzeption nicht leisten. Während sich der dokumentarische Charakter der beobachtenden Dokumentation erst in der Veröffentlichung manifestiert, ist *Après la reprise, la prise* durch das spezifische Referenzverhältnis zu den historischen Ereignissen – das Zusammentreffen und die Gespräche der beiden Gruppen über die Verknüpfungen von Vergangenheit und Gegenwart – selbst bereits Dokumentation. Van Oldenborghs Werk mutiert folglich nicht erst in der Veröffentlichung zur Dokumentation, sondern ist bereits während des Live-Events dokumentarisch. Diese Form von Dokumentation ist demnach keine virtuelle, sondern eine analoge.

5. Fazit

Bei der vergleichenden Untersuchung der drei künstlerisch-dokumentarischen Werke stellte sich heraus, dass *Après la reprise, la prise* im Gegensatz zu *La Reprise du travail aux usines Wonder* und *501 Blues* nicht versucht historische Ereignisse aufzuzeichnen. Denn in dem Unterfangen diese aufzubereiten, würden die Geschehnisse im Vorhinein reduziert und Vorgänge selektiert – die Historie stark vereinfacht werden müssen. Um diese Mechanismen, die jenen ausortierten Geschehnissen Irrelevanz zuschreiben und dem Vergessen überlassen würden, zu umgehen, wird die Reduktion und Selektion verweigert, indem sich die Konversationen zwischen den Akteur*innen spontan und intuitiv vollzieht. Möglicherweise wird in diesen Situationen genau jenes geäußert, was in einer vorherigen Betrachtung gegebenenfalls als irrelevant angesehen und aussortiert würde. Die Selektion ereignet sich dadurch zum einen in der direkten Interaktion und wird nicht von Kriterien geleitet, die eine Gruppe Außenstehender im Vorhinein in Hinblick auf den thematischen Kontext, in dem die Geschichte präsentiert wird, bestimmt hat. Zum anderen selektiert in diesem Zusammenhang eine Gruppe von Personen, die von der Schließung der Fabrik auf eine bestimmte Art und Weise betroffen waren. Van Oldenborgh entlässt mit dieser Methode historische Bilder zwar aus der

gewöhnlichen „Verwicklung in Herrschaft“⁸⁸, doch darf in diesem Zusammenhang nicht unbeachtet bleiben, dass hier die Künstlerin entscheidet, welchen Menschen eine Stimme verliehen wird. Sichtweisen anderer, die ebenfalls von den Restrukturierungen betroffen waren – beispielsweise die nicht entlassenen Arbeiter*innen – werden dabei nicht berücksichtigt.

Wie Bangma (2008) bereits für andere künstlerische Arbeiten von van Oldenborgh konstatierte, geht es allerdings auch in diesem Werk nicht um eine wahrheitsgetreuere Repräsentation der historischen oder gegenwärtigen Wirklichkeit oder lediglich darum, vorherrschende Ansichten zu korrigieren; die Polyphonie darf nicht mit einer neuen Art des Realismus verwechselt werden. Van Oldenborghs Arbeitsmethoden unterwandern dabei aber Tendenzen der allgemeinen Geschichtsschreibung; zum einen nach neuen, allumfassenden Ansprüchen an die Realität zu suchen und zum anderen die Erzeugung der Illusion, dass die „homogeneous nature of reality“⁸⁹ leicht und problemlos sichtbar gemacht werden könnte. *Après la reprise, la prise* ist demnach vielmehr eine Befürwortung der Wiederaufnahme, Aufarbeitung und Fortführung vermeintlich vergangener historischer Ereignisse und eine Aufforderung, in der komplexen Realität differenzierte Sichtweisen einzunehmen⁹⁰.

Endnoten

1. Bill Nichols, *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington 1991, S. 32.
2. Silvia Eiblmayr, Verina Gfader, Tereza Kotyk, Vorwort, in: *Arbeit**. A: 'aml. - E: work, labour. - F: travail - R: trud, rabota - S: trabajo. - C: laodong, hg. v. Silvia Eiblmayr, Innsbruck/Frankfurt am Main 2005, S. 7.
3. Renate Wöhler, *Dokumentation als emanzipatorische Praxis. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Arbeit unter globalisierten Bedingungen* (Berliner Schriften zur Kunst), Paderborn 2015, S. 274.
4. Vgl. Vincent Dieutre, *Reprise (Wiederaufnahme). Frankreich 1996. Regie: Hervé Le Roux*. Internationales Forum des Jungen Films. La Lettre du Cinéma (Spécial Sadoul), 1997, <http://www.arsenal-berlin.de/forumarchiv/forum97/f074d.html>, 06.02.2018.
5. Vgl. ebd.; vgl. Emil-Maria Claassen, Louis-Ferdinand Peters, *Rebellion in Frankreich. Die Manifestation der europäischen Kulturrevolution 1968*, München 1968, S. 18-23, S. 74-98.
6. Lukas Germann, *Ästhetik des Engagements - was uns der militante 68er-Film heute bedeuten kann*, in: *Respektive. Webmagazin für Gegenblicke*, 2014, <http://respektive.org/?p=3238>, 06.02.2018.
7. Lothar Machtan, *Warum und wofür im 19. Jahrhundert gestreikt wurde*, in: *Streik. Realität und Mythos*, hg. v. Agnete von Specht, Berlin 1992, S. 113.
8. Germann 2014, *Ästhetik des Engagements*, S. 1.
9. Vgl. Peter Vanderhallen, *Levi-Strauss closures hit crisis-ridden Belgian textile industry. European Observatory of Working Life*, in: *Eurofound*, hg. v. European Foundation for the Improvement of Living and Working Conditions, Brüssel 1998, <http://www.eurofound.europa.eu/observatories/eurwork/articles/levi-strauss-closures-hit-crisis-ridden-belgian-textile-industry>, 06.02.2018; Rafeala von Bredow, *Tote Hose*, in: *Der Spiegel* (9), 1999, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9507364.html>, 06.02.2018. Van Oldenborghs vielschichtige Arbeit ließe sich ebenfalls in Hinblick auf die Bearbeitung geschlechterspezifischer Aspekte von prekärer Beschäftigung untersuchen, denn 86% der Entlassenen waren Frauen. (Vgl. Beaujolin 2012, *Unveiling corporate restructuring practices*, S. 18). Generell ist die Tatsache, dass in allen drei künstlerischen Werken die Geschichte von Frauen in prekären Beschäftigungsverhältnissen verhandelt wird ein relevanter sowie spannender Aspekt.
10. Rachel Beaujolin; Natalia Bobadilla; Stéphane, Debenedetti et al., *An Art-Based, Collective and Dialogic Ethnographic method - Unveiling corporate restructuring practices*, Sciences de l'Homme et de la Société (EGOS - Sub-theme 22: New forms of organizational ethnography), Helsinki 2012, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00844193>, 06.02.2018, S. 18.
11. Vgl. Oldenburg, Edith-Russ-Haus, *Women at work*. 13.05. - 24.06.2016, *Infoheft*, Oldenburg 2016, S. 10-11.
12. Angelika Bartl, *Andere Subjekte. Dokumentarische Medienkunst und die Politik der Rezeption* (Studien zur visuellen Kultur, Band 17), Bielefeld 2012, S. 11.
13. Vgl. ebd.
14. Vgl. Dieutre 1997, *Reprise*.
15. Peter Weiss, *Notizen zum dokumentarischen Theater*, in: *Rapporte 2* (edition suhrkamp 444), hg. v. ders., Frankfurt am Main 1971, S. 91-92.
16. Brian Barton, *Das Dokumentartheater* (Sammlung Metzler, Bd. 232), Stuttgart 1987, S. 4.
17. Nichols 1991, *Representing reality*, S. 32-75.
18. Barton 1987, *Dokumentartheater*.
19. Germann 2014, *Ästhetik des Engagements*, S. 3.
20. Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15), Berlin/New York 1999-2002, S. 1800-1801.
21. Edgar Roskis, *Streik im Film: Vom Dornröschenschlaf der Utopie*, in: *Le Monde diplomatique*, 11.10.1996 (5049), S. 12-13.
22. Vgl. Germann 2014, *Ästhetik des Engagements*, S. 2-3.
23. Jacques Willemont (Regie), *La reprise du travail aux usines Wonder*. Séquence, Frankreich 1968, <https://youtu.be/ht1RkTMY0h4>, 06.02.2018.
24. Nichols 1991, *Representing reality*, S. 110.
25. Leonhard/Ludwig, 1999-2002, *Medienwissenschaft*, S. 1800.
26. Willemont 1968, *La reprise du travail aux usines Wonder*.
27. Ebd.
28. Ebd.

29. Klaus Wildenhahn, *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*, Frankfurt 1975, S. 112.
30. Roger Odin, *Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre*, in: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (Texte zum Dokumentarfilm, 3), hg. v. Eva Hohenberger, Berlin 1998, S. 267.
31. Wildenhahn 1975, *Über synthetischen und dokumentarischen Film*, S. 92-93.
32. Ebd.
33. Leonhard/Ludwig, 1999-2002, *Medienwissenschaft*, S. 1800.
34. Nichols 1991, *Representing reality*, S. 43.
35. Vgl. ebd.
36. Eric C. H. de Bruyn, *Ununterbrochene Gespräche über das Verlassen der Fabrik*, in: *Texte zur Kunst* 20 (79), 2010, S. 72.
37. Vgl. ebd., S. 72.
38. Beaujolin 2012, *Unveiling corporate restructuring practices*, S. 18.
39. Ebd., S. 19.
40. Ebd.
41. Ebd.
42. Ebd., S. 20.
43. Ebd.
44. Ebd.
45. Vgl. ebd.
46. Vgl. Barton 1987, *Dokumentartheater*, S. 3.
47. Ebd.
48. Ebd.
49. Ebd.
50. Vgl. ebd. S. 4.
51. Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld* (Republicart, 8), Wien: Turia + Kant 2008, S. 14.
52. Ebd.
53. Vgl. KNAW, *Wendelien van Oldenborgh, Kunst*, 2014, <https://vimeo.com/107798841>, 06.02.2018.
54. Vgl. ebd.
55. Vgl. ebd.
56. Vgl. Anke Bangma, *The polyphonic work of Wendelien van Oldenborgh*, in: *Metropolis M* (4), 2008, https://wilfriedlantz.com/wp-content/uploads/2017/12/W_v_O_MM_Eng.pdf, 06.02.2018.
57. Vgl. Mikhail Bakhtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs, aus dem Russischen von Adelheid Schramm*, München 1971, S. 9.
58. Vgl. ebd., S. 14.
59. Vgl. Emily Pethick, *Wendelien van Oldenborgh: 'The past is never dead. It's not even past.'*, in: *Afterall* (29), 2012, S. 56-65, S. 62.
60. Ricardo Basbaum (Künstler und Teilnehmender in van Oldenborghs künstlerischer Arbeit ‚A Certain Brazilianness‘) zit. nach Pethick 2012, *The past is never dead. It's not even past*, S. 62.
61. Ebd., S. 63.
62. Bangma 2008: *The polyphonic work of Wendelien van Oldenborgh*, S. 3.
63. Vgl. Sven Lütticken, *Interzone: On Three Works by Wendelien van Oldenborgh*, in: *Afterall* (29), 2012, S. 44-55, S. 49.
64. Ebd., S. 48-49.
65. Ebd., S. 53.
66. Joel Snyder, *Das Bild des Sehens*, in: *Paradigma Fotografie* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1599), hg. v. Herta Wolf, Frankfurt am Main 2003, S. 27.
67. Dieser Effekt des Ineinander-Auflösens wird durch drei aufeinander gestapelte Projektoren generiert.
68. Vgl. hierzu auch Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008.
69. Vgl. Bartl 2012, *Andere Subjekte*, S. 39.
70. Leonhard/Ludwig, 1999-2002, *Medienwissenschaft*, S. 1802.
71. Vgl. Bartl 2012, *Andere Subjekte*, S. 40.
72. Leonhard/Ludwig, 1999-2002, *Medienwissenschaft*, S. 1802.
73. Ebd., S. 1803.
74. Vgl. Bettina Lockemann, *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*, Bielefeld 2008, S. 96.
75. Ebd.
76. Karen Fromm, *Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980*, Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophischen Fakultät, 2013, <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/fromm-karen-2013-12-06/PDF/fromm.pdf>, 06.02.2018, S. 8.
77. Vgl. Bangma 2008, *The polyphonic work of Wendelien van Oldenborgh*, S. 3.
78. Pethick 2012, *The past is never dead. It's not even past*, S. 64.
79. Vgl. ebd., S. 65.
80. Bartl 2012, *Andere Subjekte*, S. 13.
81. Steyerl 2008, *Die Farbe der Wahrheit*, S. 9.
82. Vgl. KNAW 2014, *Wendelien van Oldenborgh, Kunst*.
83. Vgl. Lütticken 2012, *Interzone*, S. 50.
84. Barton 1987, *Dokumentartheater*, S. 3.
85. Vgl. ebd., S. 2.
86. Sven Lütticken, *Handeln im Zeitalter virtuoser Performance*, in: *Texte zur Kunst* 20 (79), 2012, S. 51.
87. Vgl. Bangma 2008, *The polyphonic work of Wendelien van Oldenborgh*, S. 3.
88. Vgl. Steyerl 2008, *Die Farbe der Wahrheit*, S. 15.
89. Bangma 2008, *The polyphonic work of Wendelien van Oldenborgh*, S. 3.
90. Vgl. ebd.

Abbildungen

Abb. 1-8 Wendelien van Oldenborgh, *Après la reprise, la reprise*, 2009, Dia-Installation. (Mit Genehmigung der Künstlerin, eingeholt 2017)

Zusammenfassung

Der Text analysiert drei künstlerische Arbeiten aus dem Bereich der Dokumentation prekärer Arbeitsverhältnisse bzw. daraus resultierten Streiksituationen in Hinblick auf ihre spezifischen Modi der dokumentarischen Darstellungen sowie deren Umgang mit der Wirklichkeit. Betrachtet wird demnach, mit welchem Inhalt und in welcher Form das dokumentarische Produkt aus der Wirklichkeit hervorgeht bzw. eine spezifische Wirklichkeit produziert. Das Zentrum der Untersuchung bildet die Dia-Installation *Après la reprise, la Reprise* (2009) der Künstlerin Wendelien van Oldenborgh. Insbesondere zur Konturierung des Darstellungsmodus innerhalb dieser künstlerischen Position werden zwei in einem intertextuellen Verhältnis stehende Arbeiten genutzt: die Filmsequenz *La Reprise du trivial aux usines Wonder* (1968) von Studenten der Pariser Filmhochschule IDHEC und das dokumentarische Theaterstück *501 Blues* unter der dramaturgischen Leitung des Regisseurs und Drehbuchautors Bruno Lajara.

Autorin

Jitka Wößner studiert im Master Kunst, Deutsch und Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Aktuell arbeitet sie dort als wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Kunst und Visuelle Kultur sowie als Kunstvermittlerin im Edith-Russ-Haus für Medienkunst. Ihre Forschungsinteressen liegen in den

Bereichen Repräsentationskritik, kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung, Sprachkultur und Sprachkritik sowie zeitgenössische Kunst.

Titel

Jitka A. Wößner, *Dokumentation als (Re-)Produktion von Wirklichkeit. Eine vergleichende Betrachtung von Repräsentationsmodi dreier künstlerischer Arbeiten zum Thema Prekäre Arbeitsverhältnisse*, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart, Nr. 2, 2018 (14 Seiten), www.kunsttexte.de.