



universität
wien

MASTERARBEIT/ MASTER'S THESIS

Formen des Reenactment bei Omer Fast

Aneignungen historischer Praktiken in zeitgenössischen Videoinstallationen

verfasst von / submitted by

Christine Auinger, BA

angestrebter akademischer Grad/ in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017/ Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt/

A 066 835

Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt/

Kunstgeschichte/ Art History

Degree programme as it appears on
the student record sheet:

Betreut von/ Supervisor:

Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Forschungsstand	5
3. Begriff und Definition: „Reenactment“	7
4. Annäherung an populäre Formen einer historischen Praxis	11
4.1 Fallbeispiel: Spielbergs List (2003)	11
4.1.1 Vermittlungsformen in <i>Spielberg's List</i> :	13
4.1.2 Darstellung des Holocaust im Film und die „Krise der Zeugenschaft“	19
4.1.3 Fiktiver versus dokumentarischer Modus (am Beispiel <i>Schindler's List</i> und <i>Shoa</i>)	21
4.1.4 Das <i>Reenactment</i> im Film (Jennifer Allen)	24
4.1.5 Zum Verhältnis von Repräsentation und Fiktion (Peggy Phelan)	25
4.1.6 Überschneidungen der Zeitebenen – Wo die Grenzen von Original und Repräsentation verschwimmen	27
4.2 Fallbeispiel: Godville (2005)	28
4.2.1 Geschichte verkörpern – die Rolle des Körpers im <i>Reenactment</i>	30
4.2.2 Zeitsprünge in den Erzählungen der Interviewten	31
5. <i>Reenactment</i> als Unterminierung historisierender Prozesse: Brüche, Diskontinuitäten und Reflexionen des „Bewusstseins um das Nicht – Lineare“	34
5.1 Fallbeispiel: The Casting (2007)	37
5.1.1 Zweifache Verfremdung der originalen Geschichte	39
5.1.2 <i>Tableaux vivants? filmstills?</i> - Zum „ontologischen Dilemma“ der stillen Bilder	39
5.1.3 Brüche und Wechsel: Repräsentation der Geschichte in Bildern und ihre Grenzen	41
5.2 Fallbeispiel: Take a Deep Breath (2008)	44
5.2.1 Das Vertrauen in das Kamerabild (Sonntag)	45
5.2.2 Brüche und Sprünge im Erzählfluss	46
5.3 Fallbeispiel: Continuity (2012)	48
5.3.1 Formen des <i>Reenactment</i> in der Arbeit <i>Continuity</i>	52
5.3.2 Einbrüche der Wirklichkeit und Überschneidungen	54

5.4 Fallbeispiel: 5,000 feet is the best (2011)	58
5.4.1 Formen des <i>Reenactment</i> in der Arbeit <i>5,000 feet is the best</i>	61
5.4.2 Abwechselndes Abspielen der gleichen Geschichte mit unterschiedlichen Darstellungsmodalitäten	62
6. Formen und Funktionen des <i>Reenactment</i> bei Omer Fast	64
7. Schlussfolgerung	67
Literaturliste	69
Abbildungen:	75
Abbildungsverzeichnis	95
Abstrakt	96

Danksagung

Ich möchte mich bei meinem Betreuer Prof. Dr. Sebastian Egenhofer für die vielen konstruktiven Gespräche bedanken, die mir sehr beim Verfassen der Arbeit geholfen haben.

Mein Dank gilt meinem Partner Fabian, der mich immer wieder motiviert hat und immer ein offenes Ohr für mich hatte und so die gesamte Zeit für mich da war.

Meinen Eltern, Monika und Franz Auinger danke ich für die finanzielle Ermöglichung meines Studiums und für den Zuspruch und die Unterstützung während der gesamten Zeit.

Besonders möchte ich meinen Schwestern Katharina und Elisabeth Auinger danken, für ihren Rat und ihr schützendes Auge auf mich während meines gesamten Studiums.

Meinen Freunden und Wegbegleitern, Lisa Moravec, Kerstin Mühlböck und Magdalena Scheicher danke ich für viele motivierende Gespräche, durch die diese Arbeit erst möglich geworden ist.

„Je näher wir dem perfekten Realismus des Bildes kommen,
desto mehr schwindet sein Illusionsvermögen.“

– Jean Baudrillard, 1995

1. Einleitung

Hyperrealität, dramatische Posen und expressive Gesichtsausdrücke bestimmen stillstehende Bilder. Themen wie Krieg, Selbstverstümmelung, Mord und Tod – alles traumatische Ereignisse – bilden den Inhalt der Vorderseite von Omar Fast's Viervideokanalinstallation *The Casting*.¹ Zwei dieser Kanäle zeigen bewegte Bilder, die von der Erzählung einer männlichen Stimme geleitet werden. Doch erst mit der Betrachtung seiner zwei weiteren Kanäle, die sich auf der Rückseite dieser in der Luft hängenden Projektionswände befinden, ist das gesamte im Raum installierte Videowerk erfasst. Diese Seite zeigt eine Interview-Situation zwischen einem männlichen Zuhörer auf der rechten Projektion und einem männlichen Erzähler auf der Linken. Auf diesen zwei Projektionsflächen bestimmen kontrastarme Bilder mit ungünstiger Lichtsituation die Bilder. Ein leichtes Bildrauschen überzieht die Oberfläche. Die Sprecher sind in Frontalansicht leicht einander zugewandt. Die Vorderseite versucht die in Bildern dargestellten Ereignisse, die sich auf der Rückseite befinden, durch diesen Dialog zu rekonstruieren. Die Interview-Aufnahme ist die „authentische“ Quelle für die Reinszenierung der Frontseite. Der strukturelle Aufbau der Arbeit bestätigt bereits, worauf auch Matthias Michalka hinweist. Er schreibt, die Arbeit werfe Fragen zum *Reenactment* auf.² Dieser Begriff taucht wiederholt in der Forschungsliteratur zu Omer Fast auf.

Angelehnt an Sabeth Buchmanns Behauptung, dass zeitgenössische Werke der Medienkunst insbesondere dann ernst genommen werden, wenn sie die historische Sequenz der Objekte nicht nur rekapitulieren, wie der US-amerikanische Kunsthistoriker Thomas Crow konstatiert, sondern zudem die ihnen zugrunde liegenden Regelwerke auf die Probe stellen,³ lautet meine These, dass Omer Fast das *Reenactment* dazu nutzt, historisierende Prozesse zu unterminieren und konventionelle historische Narrative auf die Probe zu stellen. Meine Arbeit versucht am Beispiel von Omer Fast's Arbeiten zu diskutieren, warum sich Künstler mit *Reenactment*-

¹ *The Casting* war ausgestellt 2007 im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK).

² Michalka 2007.

³ Buchmann 2015, S. 169 ff.

Strategien beschäftigen und wie sich seine Auseinandersetzung mit dem *Reenactment* von dem historischen *Reenactment* unterscheidet beziehungsweise was diese teilen. Und argumentiert, dass auch wenn Omer Fast's Auseinandersetzung mit dem *Reenactment* sich von der historischen Form unterscheidet, er nicht bloß eine kritische Position bezieht, sondern darin ein künstlerisches Potential erkennt.

Zu Beginn meiner Arbeit nehme ich eine Begriffsverortung des *Reenactments* vor. Die existierende Literatur dazu ist sehr umfassend.⁴ Das Cambridge Dictionary definiert es als ein Nachstellen vergangener Ereignisse im Idealfall am Originalschauplatz.⁵ Die Popularität der historischen und populärkulturellen *Reenactments* beginnt mit den Hundertjahrfeiern des Amerikanischen Bürgerkrieges zu florieren. Eines der populärsten *Reenactments* ist das *Living History Museum* in Colonial Williamsburg (Virginia, USA), welches Omer Fast als Vorlage für sein Video *Godville* diente. Dort wird eine ganze Stadt im Stil des 18. Jahrhunderts am Leben gehalten, wobei großer Wert auf ein authentisches Bild der Vergangenheit gelegt wird.⁶

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts prägt der Historiker und Philosoph Robin George Collingwood den Begriff „Reenactment“. In seinem Buch *The Idea of History* (1946, posthum publiziert) stellt „the act of reenacting“ einen zentralen Teil der Geschichtsforschung dar. Jeder Historiker müsse, laut Collingwood, die vergangenen Ereignisse, welche er erforscht „in seinem eigenen Geist“ erneut wiedergeben („the historian must re-enact the past in his own mind“).⁷ Um die 2000er Wende kann man ein verstärktes Interesse von Künstlern an Erinnerungen in deren Kunstwerken feststellen, konstatiert Juliane Rebentisch.⁸ Im Zuge dessen setzen sich die Künstler auch mit dem historischen *Reenactment* auseinander. Besonders zwei Ausstellungen, die den Begriff des *Reenactments* thematisieren, mit einem Fokus auf Medienkunst, haben gezeigt, wie vielseitig bereits seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts mit dem *Reenactment* in der Kunst gearbeitet wurde.⁹ In deren Ausstellungskatalogen zum *Reenactment* sind zwei Werke des Künstlers Omer Fast inkludiert. Es handelt sich um die Arbeiten *Spielberg's List* (2003) und *Godville* (2005). Beiden Arbeiten gehen vorgefundene *Reenactments* voraus. Der erste Teil dieser Arbeit

⁴ Agnew 2004; McCallman 2004; Cook 2004; King 2004.

⁵ In: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/re-enact>; Zugriff am 11.08.17, 20:23.

⁶ Auf dieses *Reenactment* nimmt Omer Fast in seiner Arbeit *Godville* Bezug.

⁷ Collingwood 1946, S. 282.

⁸ Rebentisch 2013.

⁹ Lütticken 2005, Arns/Horn 2007; Neben den Medienkünsten wurde auch in Performance Art mit dem *Reenactment* gearbeitet.

befasst sich mit diesen beiden Werken und setzt sie in Bezug zu deren populären Vorläufern: dem Historienfilm *Schindler's List* und dem *Living History Museum* in Colonial Williamsburg.

Der zweite Teil der Arbeit befasst sich mit Fast's Werken, bei denen der Zusammenhang zum *Reenactment* bis jetzt weniger eindeutig ist. Für mich ist es jedoch sichtbar, dass beinahe im gesamten Œuvre von Fast Wiederholungsformen von vergangenen Ereignissen zu finden sind, welche somit wiederum Fragen zu der Breite des Begriffs des *Reenactment* aufwerfen. Deshalb werde ich vier weitere ausgewählte Arbeiten auf deren Struktur hin untersuchen, mit dem Ziel verwandte Formen des *Reenactment* im Œuvre des Künstlers zu finden und zu analysieren wie der Künstler mit dieser besonderen Wiederholungsform arbeitet. Dabei war mir an den Arbeiten *Spielberg's List* und *Godville* bereits aufgefallen, dass sich der Künstler vor allem für die zeitlichen Brüche begeistert. Jene Momente, in denen die Gegenwart in der Reinszenierung des vergangenen Ereignisses durchbricht. Und argumentiere folglich, dass dieses Interesse am *Reenactment* in der zeitlichen Struktur des *Reenactment* selbst begründet liegt. Da es durch die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart mit der Vorstellung einer historischen Kontinuität bricht. Ich meine, dass sich diese Vermutung auch in den Arbeiten *The Casting* (2007), *Take a Deep Breath* (2008), *Continuity* (2012) und *5,000 feet is the best* (2015) zeigt. Somit reflektiert die folgende Arbeit die Frage, warum sich Omer Fast gerade um das Jahr 2000 mit „Reenactment“-Strategien auseinandersetzt und in welchem Verhältnis diese Auseinandersetzung mit dem historischen *Reenactment* steht.

Kurz zusammengefasst hier, für die Popularität des *Reenactment* in der Kunst um die Jahrtausendwende gibt es unterschiedliche Erklärungsansätze: Inke Arns schreibt, es lege an der zunehmenden Digitalisierung und an der Sehnsucht nach direkter Erfahrung, welche damit einhergehe. Anstatt Geschichte medial vermittelt zu bekommen, zum Beispiel über den Historienfilm oder über andere digitale Medien, würde man sie reinszenieren und so das vergangene Ereignis an der eigenen Erfahrung und unvermittelt am eigenen Leib erfahren.¹⁰ Ihr Argument zur direkten Erfahrung trifft vermutlich auf die historischen *Reenactments* zu. Aber die Tatsache, dass *Reenactments* in Videoarbeiten von den Betrachtern nicht körperlich ausgeführt werden, widerspricht diesem Argument von Arns, was die Formen des *Reenactment* in der Medienkunst betrifft.¹¹ Im Vergleich dazu ist Susanne Leeb der Ansicht,

¹⁰ Arns 2007, S. 42.

¹¹Die Digitalisierung von Welt jedoch könnte durchaus eine Rolle spielen. Denn die ständige Verfügbarkeit von Bildern und die Frage um ihre Lesbarkeit, sind Probleme, welche die digitalen Medien in besonderer Weise

dass sich viele Künstler im Medium Video in Anlehnung an Foucault mit Geschichte und Erinnerung befassen, geleitet von der Frage: Von welcher Geschichte wollen wir regiert werden?.¹² Meine These schließt an Leeb an, da sie andeutet, dass dieses Interesse mit einem neuen Geschichtsbewusstsein zusammenhängt. Abgesehen davon, denke ich, dass das Interesse am *Reenactment* an dessen besonderer Qualität liegt mit dem historischen Kontinuum zu brechen.

betreffen. In diesen Zusammenhang steht auch die Frage der Repräsentation von Geschichte durch den digitalen Apparat. Ich denke jedoch, dass hier nicht primär eine Rolle spielt, auch wenn es in Kapitel 5.1 angesprochen wird.

¹² Leeb 2009, S. 29.

2. Forschungsstand

Die direkteste Auseinandersetzung mit dem Thema Formen des *Reenactment* bei Omer Fast findet man momentan bei Maria Muhle. In ihrem Aufsatz *Omer Fast: „5,000 feet is the best“*. *Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime* begründet sie einen „ästhetischen Dokumentarismus“, welcher durch ein „ästhetisches Denken“ eine sinnliche Reflexion stattfinden lässt.¹³

René Zechlins Aufsatz konzentriert sich auf die zeitlichen Ebenen, die in Omer Fasts Arbeiten zum tragen kommen und auf die *Tableaux Vivant* - artigen Bilder, welche das Filmbild aus dem Bewegungsfluss in eine „merkwürdige“ Stille versetzen. Auf der einen Seite von *The Casting* sei die dokumentarische Aufnahme und auf der anderen Seite die „fiktive Inszenierung des Erzählten in Form von lebendigen Standbildern“ zu sehen.¹⁴ Diese Standbilder erlauben das Erzählte in filmischer Qualität mitzuerleben, verlangen jedoch durch ihre Bewegungslosigkeit eine gewisse „subjektive Imagination“, so Zechlin.¹⁵

Auch Tom Holert interessiert sich für die stillen Bilder, die zwischen *filmstill* und Bewegungsfilm angesiedelt seien und die den Betrachter in ein ontologische Dilemma stürzen würden. Fast arbeitet mit Internetbildern, zum Beispiel vom Irakkrieg. Im Zeitalter des Internets und der ständigen Verfügbarkeit von Bildern seien diese zum Teil lesbar und zum Teil völlig unverständlich. Holert sieht hier ein Problem in der fehlenden Autorschaft, dem fehlenden Originalkontext und dem Unwissen über ihre Herkunft. Er ist der Ansicht, es handle sich weniger um Filmbilder und mehr um Comic Bilder. Sie erinnern ihn auch an das Format des Fotoromans.¹⁶

Matthias Michalka publiziert einen *Review* zum Werk *The Casting*, welches 2007 im MUMOK in Wien ausgestellt war. Er ist der Ansicht, wir hätten uns an die Künstlichkeit der Bilder der Vorderseite schon derart gewohnt, dass wir sie als real wahrnehmen würden. Die Darstellungsmodalitäten sind konventioneller Kriegsdokumentation entliehen. Wir kennen diese Bilder aus Film und Fernsehen wieder und hätten aufgehört sie zu hinterfragen. Er ist der Ansicht die Vorderseite von *The Casting* reflektiere das Blickregime selbst, die Art und Weise wie wir Bilder wahrnehmen. Michalka entlehnt Roland Barthes den Begriff „Mortifikation“, der Moment indem man dem Leben entrissen und in das Bildreich verbannt wird. Das Erstarren der Körper zu „statuenhafter Unbeweglichkeit“ visualisiert diese Mortifikation. Indem man dem Körper die Beweglichkeit entzieht, entzieht man ihm auch das

¹³ Muhle 2014.

¹⁴ Zechlin 2007, S.18.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Holert 2007.

Lebendige. Die Arbeit reflektiere „die Wirkungsmacht des durch die Medien konstruierten Blickregimes.“¹⁷

In *Making History* in der Zeitschrift *Firenze* widmet sich Mark Godfrey der Arbeit *Spielbergs List* von Omer Fast.¹⁸ Ihn interessieren besonders die Untertitel in der Arbeit. Godfrey meint, der Künstler wolle damit sagen, dass sich die Betrachter stärker auf die Arbeiten konzentrieren sollen. Mit den leicht abweichenden Übersetzungen würde der Künstler an ihre Aufmerksamkeit appellieren. Gleichzeitig weise der Künstler damit auf die Unmöglichkeit hin, ein Werk zur Gänze erfassen zu können. Er animiere uns auf die Unbeständigkeit der Untertitel zu achten, etwas was man oft für selbstverständlich hält. In einem späteren Aufsatz aus dem Jahr 2007 befasst sich Godfrey mit den narrativen Fragen, welche die Arbeit *The Casting* aufwirft.

Auch der israelische Kunsthistoriker Gideon Lewis-Kraus beschäftigt sich mit der Frage, wie Omer Fast die Entstehung von Geschichte(n) darstellt. Unter anderem schildert Gideon-Kraus in seinem Aufsatz, wie Fast bei seinen Interviews vorgeht, die der Ausgangspunkt für fast alle von Fast's Videos sind. Er habe den Interviewten Details entlockt, in dem er bestimmte Fragen stellte. Dabei interessiere sich Fast nicht für die Emotionen des Erzählers, sondern für die sinnlichen Eindrücke, an welche sich dieser erinnert. Was genau hat der Sanitäter gesehen? Wie hat der Arm des Verletzten ausgesehen und wo war das Blut zu sehen? Er möchte mit seinen Fragen die Grenzen der Erinnerung sprengen, konstatiert Gideon-Kraus.¹⁹ Omer Fast interessiere sich für den Prozess, wie relativ unbedeutende Ereignisse durch Verdichtung, Vermittlung, Speicherung und erneutem Abrufen zu Geschichte werden. Sein Fokus liege auf Geschichten, die von ihren Erzählern viele Male wiederholt wurden.

Erst kürzlich erschien eine Ausatzreihe zu Omer Fast in der Zeitschrift *Parkett*. Sven Lütticken befasst sich in seinem Ausatz „Iraqi Whispers“ ebenfalls mit dem Aspekt des Geschichten-Erzählens und mit Fragen, welche die Narration betreffen. Omer Fast lote die Möglichkeiten und Grenzen der „*new digital orality*“ aus. Am Ende zieht er Parallelen zu narrativen Strategien in der Politik.²⁰

Kaelen Wilson-Goldie schreibt von ihren Erfahrungen darüber, wie Omer Fast im Libanon und allgemein im Nahen Osten rezipiert wird? Offiziell sind seine Arbeiten verboten, aber viele Videos sind online abrufbar und im Diskurs verankert.²¹

¹⁷ Michalka 2007, S. 128.

¹⁸ Godfrey 2006, März 2006, S. 130- 133.

¹⁹ Gideon-Kraus 2007, S.50.

²⁰ Lütticken 2017.

²¹ Wilson-Goldie 2017.

3. Begriff und Definition: „Reenactment“

Um den Zusammenhang des historischen *Reenactments* mit Fast's Arbeiten herzustellen, muss ich zuerst näher erläutern, was ein *Reenactment* ist. Die existierende Literatur dazu ist sehr umfassend.²² Die Adaptionen in der Kunst im Gegensatz dazu scheinen mir sehr individuell und unterscheiden sich von den historischen Formen besonders in ihrer Funktion. Das folgende Kapitel wird daher einen selektiven Überblick über dessen verschiedene Begriffsdefinitionen geben.

Das deutschsprachige Wörterbuch der Duden übersetzt den Begriff *Re-enactment* mit „1. Wiederinkraftsetzung und 2. Neuinszenierung“²³. Die Definition des Cambridge Dictionaries lautet wie folgt: „If you re-enact an event, you try to make it happen again in exactly the same way that it happened the first time, often as an entertainment or as a way to help people remember certain facts about an event (...).“²⁴ Das historische oder auch populärkulturelle *Reenactment* versucht ein Ereignis der Vergangenheit in exakt der gleichen Weise wiederzugeben, wie es zum Zeitpunkt des Ereignisses geschehen ist. Der Begriff wird für ein breites Feld von Aktivitäten angewandt, unter anderem für Living History Museen, Video Spiele, Fernsehshows, Paraden und besonders häufig für Gruppen, welche historische Ereignisse nachstellen.²⁵ Dabei werden zum Beispiel historisch bedeutsame Schlachten oder Schiffsfahrten soweit wie möglich dem historischen Vorbild nachempfunden. Jens Roselt und Ulf Otto definieren das *Reenactment* folgendermaßen:

„Im Unterschied zur Tradition des Regietheaters handeln Reenactments dabei nicht mit der Geste des Aneignens, Neu-Interpretierens oder Umsetzens: Sie stellen Geschichte nach, statt sie darzustellen und zwar möglichst vor Ort, historisch korrekt und detailgetreu. Es geht ihnen um einen historischen und zugleich animistischen Umgang mit Geschichte, der ein parasitäres Verhältnis mit den Bildern eingeht und Darstellung als teilnehmendes Erleben praktiziert. Im Gegensatz zum Remake, das eine neue Variante des alten Stoffes liefert, oder der Neuinszenierung, die nach einer zeitgenössischen Entsprechung trachtet, versuchen Reenactments, das Vergangene nicht zu aktualisieren, sondern zu revitalisieren.“²⁶

Aus dem Zitat wird deutlich, wie sich das *Reenactment* von anderen Wiederholungspraktiken unterscheidet und was es als eigenständiges Phänomen auszeichnet. Das *Reenactment* stellt demnach kein Remake und keine Neuinszenierung dar, weil in beiden Fällen von einer

²² Agnew 2004; McCallman 2004; Cook 2004; King 2004.

²³ In: <http://www.duden.de/suchen/englisch/enact>, 20. Nov. 16, um 20.39.

²⁴ In: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/re-enact>; Zugriff am 11.08.17, 20:23.

²⁵ Agnew 2004.

²⁶ Roselt/Ulf 2012, S. 11.

Veränderung des ursprünglichen Ereignisses ausgegangen wird. Stattdessen strebt das *Reenactment* eine authentische Repräsentation des vergangenen Ereignisses an.

Zentral für das *Reenactment* ist die Erfahrung der Teilnehmer – „the active experience, the experience of acting – of reenaction – is everything.“²⁷ Der Körper ist das Medium, welches die Vergangenheit reproduziert.²⁸ Durch eine exakte Reinszenierung soll ein immersives Eintauchen in die Vergangenheit ermöglicht werden. Reenactment-Teilnehmer sprechen dabei vom „period rush“, der Moment indem der Teilnehmer ganz im *Reenactment* aufgeht. Die totale Immersion kann, wie Vanessa Agnew schreibt, zur Folge haben, dass der Teilnehmer danach Schwierigkeiten hat, aus der Vergangenheit wieder in die Gegenwart zurückzukommen.²⁹

Aus akademischer Sicht ist dieser affektive Zugang zu Geschichte problematisch, was die Legitimierung des Wissens betrifft, da die Erkenntnis aus individueller Erfahrung gewonnen wird. Wie lässt sich aus der individuellen Angst vor etwas, historisches Wissen ableiten? Aber dieses lebhaftes Spektakel soll die gescheiterten Versprechen der Wissenschaftler, Geschichte unterhaltsam zu vermitteln erfüllen.³⁰

Abgesehen davon reagiert die Praxis des *Reenactment* auf das Bedürfnis nach direkter Erfahrung in einer zunehmend medialisierten Welt. Martin Obermayr prophezeit: „Die Strukturierung unserer Erinnerung und Wahrnehmung durch Medien wird zunehmen und damit auch der Wunsch nach Verkörperung und Körpern.“³¹ Auch Inke Arns sieht eine ähnliche Entwicklung. Sie meint ein Grund an der Lust am *Reenactment* liege daran, dass Welterfahrung heute weniger auf direkter Anschauung beruht, sondern fast immer medial vermittelt ist, also über Bilder von Ereignissen. Die permanente Verfügbarkeit der Bilder, löse eine grundlegende Verunsicherung über den Status und die Authentizität der Bilder aus.³²

Erika Fischer Lichte schreibt dem historischen *Reenactment* eine gemeinschafts- und identitätsstiftende Funktion zu. Es richte sich gegen Modernisierungsprozesse, wie den Individualismus und die gleichzeitige Entfremdung des Individuums von der Gemeinschaft/der Masse. Auf die Berufung einer gemeinsamen Vergangenheit wollten die Pegeant-Bewegungen (Vorläufer des *Reenactment*) wieder eine kollektive Identität herstellen. Das Nachspielen der gemeinsamen Vergangenheit sollte den Sinn für die Gemeinschaft

²⁷ Lütticken 2005, S. 39.

²⁸ Allen 2009.

²⁹ Agnew 2004, S.330.

³⁰ Ebd.

³¹ Obermayr 2011, S. 97.

³² Arns 2007, S. 6.

stärken. Im Widerspruch zu ihrer anti-modernistischen Haltung steht der gleichzeitige Glaube an ein historisches Kontinuum. Die historischen *Reenactments* stellen eine Kontinuität von Geschichte her, die den Verlauf und die Existenz ihrer kollektiven Identität bestätigen soll. Ihre geschlossene Darstellung von Vergangenheit vermittelt den Eindruck, dass es in der Geschichte keine Brüche, Umschwünge, Revolutionen gegeben habe. Das historische *Reenactment* bettet das Hier und Jetzt in ein Kontinuum ein und alle Ereignisse erscheinen in diesem Licht als eine Folge von Ereignissen, die notwendigerweise so geschehen sind und die gegenwärtige Verhältnisse bekräftigen. Diese Erzählform stützt die kollektive Identität der Gesellschaft, da diese durch ihre Geschichte bestätigt wird.³³

Die Pegeant-Bewegungen erfahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Aufschwung. Etwa zu der Zeit, um 1930 entsteht auch die Theorie zum *Reenactment* von Robin George Collingwood. In seiner Publikation „The Idea of History“ (1946, posthum publiziert) stellt er das *Reenactment* als Methode für historiographische Zwecke vor. Er schreibt: „the historian must re-enact the past in his own mind.“³⁴ Geschichte sei nur möglich indem der Historiker die Vergangenheit in seinem Geiste wieder in Kraft setzt. Er betont, „dass sein (des Historikers) Wissen über die Vergangenheit immer nur mittelbar, indirekt und auf dem Wege der logischen Folgerung möglich ist – niemals auf empirischem Wege.“³⁵ Auch Zeugenaussagen würden dem Historiker kein sicheres Wissen der Vergangenheit liefern, denn diese seien durch die Erfahrungen und Neigungen des Zeugen gefärbt. Weiters wäre es nicht ausreichend, beispielsweise Platon zu übersetzen oder die Fakten über ein Ereignis zu kennen, um dieses tatsächlich auch zu wissen. Man müsse die Gedanken von Platon im eigenen Geist nachvollziehen. „Die Ereignisse der Geschichte hingegen sind niemals reine Phänomene, sie sind niemals bloß Schauspiel, sondern Begebenheiten, die der Historiker nach-erlebend und nach-denkend durchdringen muß, um den ihnen innewohnenden gedanklichen Gehalt zu erkennen.“, konstatiert der Historiker und Philosoph Collingwood.³⁶

Um die Frage nach dem Verhältnis von Original und Repräsentation zu beantworten, schreibt Collingwood: „But no one experience can be literally identical with another, therefore the relation intended is one of resemblance.“³⁷ Das bedeutet, dass der *Reenactor* nur eine Kopie des Aktes in seinem Kopf hätte, was nichts über die ursprüngliche Erfahrung aussagen würde, so Collingwood.

³³ Fischer-Lichte 2012, S. 28.

³⁴ Collingwood 1946, S. 282.

³⁵ Collingwood 1955, S. 284.

³⁶ Ebd., S. 225.

³⁷ Ebd., S. 284.

Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass der Akt des Denkens durch das *Reenactment* von der Vergangenheit in die Gegenwart transportiert werde. Ein Denkakt entspricht einer Erfahrung und Erfahrung ist immer nur in der Gegenwart möglich. Seiner Ansicht nach sind Original und Kopie zwei Dinge der gleichen Art. Es bestehe eine numerische Differenz aber im Prinzip seien der originale Denkakt und der wiederholte Denkakt („re-enacted act of thought“) das Gleiche. Demnach ist Collingwood der Ansicht, dass zwei unterschiedliche Personen ein und dieselbe Erfahrung machen können.

Für die vorliegende Arbeit soll der hier oben kurz skizzierte Begriff „Reenactment“ nicht auf die Reinszenierungen historisch bedeutsamer Ereignisse beschränkt werden. Denn künstlerische Zugriffe auf die Vergangenheit sind von subjektiven und weitaus punktuelleren Zugriffen geprägt, als es in den historischen *Reenactments* der Fall ist, konstatiert Susanne Leeb. Sie beziehen sich nicht auf historisch bedeutsame Ereignisse der Vergangenheit, sondern konzentrieren sich darauf, ideologische Gewissheiten der Gegenwart über die Vergangenheit zu dekonstruieren.³⁸

Für die folgende Arbeit stellt sich zunächst die Frage, woran lassen sich Formen des *Reenactment* in der Kunst – im Speziellen bei Omer Fast – erkennen, und wie kann man damit arbeiten? Dabei suche ich nach Reinszenierungen von vergangenen Ereignissen allgemein und untersuche, inwiefern diese dem historischen Formen *Reenactment* ähnlich sind oder wie sie sich davon unterscheiden.

³⁸ Leeb 2009, S. 29.

4. Annäherung an populäre Formen einer historischen Praxis

Die Arbeiten *Spielberg's List* und *Godville* basieren beide auf vorgefundenen *Reenactments*. Omer Fast schreibt dazu: „Beide Arbeiten betrachten historische Ereignisse jeweils aus der Sicht ihrer Reinszenierung im öffentlichen Raum. Da sowohl der Hollywoodfilm als auch das Living History Museum meinen Arbeiten vorausgingen (beide sind als ja eigenständige Spektakel berühmt), kann ich sie wie Fundstücke oder Ready-mades behandeln.“³⁹

Das folgende Kapitel befasst sich mit der Frage, wie sich Omer Fast diese Formen der Reinszenierung von historischen Ereignissen aneignet und wie sie sich zu ihrem Vorbild verhalten.

4.1 Fallbeispiel: Spielbergs List (2003)

Im Jahr 2003 veröffentlicht Omer Fast ein Video mit dem Titel *Spielberg's List* (Abb. 1). Der Titel ist eine Referenz auf den Film *Schindler's List* von Steven Spielberg von 1993.⁴⁰ In einem abgedunkelten Raum werden zwei rechteckige Projektionsflächen nebeneinander auf Blickhöhe des Betrachters montiert (Abb. 2). Die Videoinstallation wird über eine Dauer von 65 Minuten präsentiert.

Auf dem linken Kanal beginnt das Video mit den Titel- und Eröffnungssequenzen aus dem Spielfilm von Steven Spielberg. Die Eröffnungssequenz von *Schindler's List*, welche Fast sich für seine Arbeit aneignet, beginnt mit den symbolischen Kerzenaufnahmen und einer Szene in einem Wohnzimmer. Eine jüdische Familie steht um einen Tisch und betet. Darauf folgt die Titelsequenz. Zwischen zwei Kerzen erscheint in kursiven Lettern der Titel „*Schindler's List*“ auf Höhe der Tischkante. Der Titel wird überblendet von der Aufnahme einer Kerze im Zentrum des Bildes. Als diese erlischt, ist die Pfeife einer Lokomotive zu hören und der Rauch der Kerze wird vom Rauch einer Dampflokomotive überblendet. Die Aufnahme zeigt, wie der Dampf aus der massiven Eisenkonstruktion schießt. Dann sieht man, wie ein Mann mit Hut ein Tischchen neben den Gleisen aufstellt und drei Menschen auf ihn zukommen. Der Mann tippt ihre Namen in seine Schreibmaschine. Mehr und mehr Menschen kommen und ihre Namen werden chaotisch durcheinander gerufen und registriert.

³⁹ Lütticken 2007, S. 151.

⁴⁰ Der Film spielt in Krakau zu Zeit des 2. Weltkrieges. Oskar Schindler, ein deutscher Unternehmer, reist nach Krakau mit dem Ziel, Juden für die Arbeit in seiner Rüstungsfirma einzustellen. Im weiteren Verlauf des Films ist Schindler immer stärker von den Ereignissen im Lager betroffen. Zu Beginn ist seine Handlung ökonomisch motiviert. Dann entwickelt er Mitgefühl und möchte so viele Juden wie möglich in seiner Firma anstellen. Auf diese Weise sorgt er für das Überleben von etwas mehr als 1000 Juden und wird zum Helden der Geschichte.

Auf dem rechten Kanal wird zur gleichen Zeit eine Aufnahme von einem Bahnhof übertragen. Zunächst schwenkt die Kamera über ein Bett in einem Zugabteil. Das Bettlaken wurde mit schwarzen Lettern bedruckt. Sie schreiben mehrmals das Wort „WARS“ (dt. „Kriege“) untereinander. Die Worte wurden in zwei Reihen angeordnet. Dann bewegt sich die Kamera weiter zu einem Fenster. Dieses eröffnet den Blick auf einen Bahnsteig. Die Kamera schwenkt weiter über ein Kästchen, auf dem mehrere persönliche Gegenstände liegen und dann ins Dunkel. Als nächstes ist ein Standbild zu sehen, welches vom Bahnsteig aus aufgenommen wurde. Es zeigt auf der linken Bildseite einen wartenden Zug und manchmal Passagiere ein- und aussteigen. Der Zug und der Bahnhofsbau flüchten visuell in die Bildmitte.

Nach der circa dreiminütigen Einführung in das Video zeigen die übrigen sechzig Minuten abwechselnd, über beide Kanäle vermittelt, Aufnahmen von Interviews mit polnischen Statisten, die in Spielberg's Film mitgewirkt haben, Aufnahmen der Stadt Krakau, Aufnahmen des verfallenen Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau und Aufnahmen der Rekonstruktion des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau in Płaszów, welche für den Film „Schindler's List“ gebaut wurde. Dazwischen schneidet der Künstler noch Filmausschnitte aus Spielberg's Film und Fotos vom Filmset dazwischen.

Das Werk ist ein Video über einen Film, der ein historisches Ereignis reinszeniert. Ich stelle drei zeitliche Ebenen fest, die in dem Video repräsentiert sind.

1. Die Zeit des historischen Ereignisses (1938-1945)
2. Die Zeit der filmischen Reinszenierung (1993)
3. Die Zeit der Videoproduktion (2003)

Diese werden über sieben unterschiedliche Medien vermittelt. Einen großen Teil des Videos nehmen die Interviewsequenzen (1) ein. Es handelt sich dabei um Interviews mit Statisten, die an der Reinszenierung des vergangenen Ereignisses teilgenommen haben, welches im Film vom Spielberg repräsentiert wird. Die Interviews sind Zeugnisse der zweiten Zeitebene. Manche der Statisten sind auch Zeitzeugen. Ihre Aussagen wechseln zwischen der ersten und der zweiten Zeitebene. Inhaltlich handeln die Interviews von den persönlichen Erfahrungen der Statisten während des Filmdrehs oder im Falle der Zeitzeugen auch während des Holocaust. Weiter gibt es Aufnahmen der Stadt Krakau zum Zeitpunkt des Videodrehs (2). Sie zeigen unterschiedliche Stadtteile und Gebäude, sowie Autobahnscenen der Stadt Krakau. Diese sind Zeugnisse der dritten Zeitebene. Dieser Zeitebene gehören auch Aufnahmen an,

die während einer „Schindler’s List“ Tour (3) aufgenommen wurden.⁴¹ Die Filmausschnitte von „Schindlers List“ (4) und die Fotos vom Filmset (5) gehören der zweiten Zeitebene an. Weiters gibt es Aufnahmen der architektonischen Überreste des Lagers Auschwitz-Birkenau (6). Sie sind Zeugnisse der ersten Zeitebene. Die Überreste des rekonstruierten Lagers (7) sind Zeugnisse der zweiten Ebene.

4.1.1 Vermittlungsformen in *Spielberg’s List*:

(1) Zeugenschaft der Reinszenierung – Erfahrungsberichte aus dem Re-enactment:

Für sein Video interviewt der Künstler die Statisten aus dem Film *Schindler’s List* als Zeugen der Reinszenierung. In den Interviews gibt es immer wieder Überschneidungen zwischen dem historischen Ereignis und der Rekonstruktion von Spielberg, die er bereits im Titel ankündigt.

Inhaltlich reichen die Aussagen der Statisten von Erzählungen über die Auswahlkriterien, nach denen sie von Spielberg angestellt wurden, über ihre Erfahrungen in der Rekonstruktion, zu Fragen über ihre Bezahlung. Eine Statistin erzählt in dem Interview zum Beispiel wie ihr die Haare während des Drehs abgeschnitten wurden. Sie schildert im Detail wie sie dieses Haare schneiden erlebt hat. Die Haare wären vor der Gaskammer abgeschnitten worden, weil in der Gaskammer abgesehen von den Gasleitungen nichts gewesen sei. Die Haare waren sehr kurz geschnitten worden. An manchen Stellen habe sie sogar eine Glatze gehabt und an manchen Stellen wären noch Büschel zu sehen gewesen. Das Resultat wäre ein, wie sie sagte, „deformierter Kopf“ gewesen. Während ihr die Haare geschnitten wurden, habe sie tatsächlich weinen müssen, aufgrund des Verlustes ihrer langen Haare. Aus ihrer detaillierten Beschreibung wird zunächst nicht deutlich, ob sich ihre Erfahrung auf die Reinszenierung der Ereignisse in Auschwitz beziehen, oder das tatsächliche Ereignis. Erst in ihrer Schilderung der Szene in der Gaskammer berichtet sie davon, dass sie genaue Anweisungen bekommen haben, wie sie sich für die Kamera zu verhalten hatten. Sie erzählt, dass ihre Bewegungen genau dirigiert wurden. Ihre Stimme klingt traumatisiert, während sie die Geschichte erzählt, was den bis dahin authentischen Eindruck ihrer Schilderungen der Erfahrung in der Gaskammer unterstreicht. Aus den Erzählungen der Statisten wird auch die Intensität der körperlichen Erfahrungen in der Reinszenierung deutlich. Eine andere Frau schildert eine Situation, in welcher sie und andere durch den Schlamm gejagt wurden und sie sich ihr Knie verletzte. Abgesehen von den physischen, tatsächlich sichtbaren Zeichen, scheint die

⁴¹ Die „Schindler’s List“ Touren sind aufgrund der Nachfrage vorwiegend amerikanischer Touristen entstanden. Nachdem „Schindler’s List“ 1993 veröffentlicht wurde, wollten viele Fans den Originalschauplatz des Films besuchen. Die Touren schlüsseln für ihre Besucher auf, wie sich die räumliche Darstellung im Film von den räumlichen Gegebenheiten vor Ort unterscheidet.

Reinszenierung dieser tragischen Ereignisse die Teilnehmer auch psychisch herausgefordert zu haben. Manche meinen sogar, sie hätten den Holocaust in milderer Form nacherlebt. Aus den Interviews entsteht der Eindruck, als habe die Reinszenierung tatsächlich starke psychische wie physische Auswirkungen auf die Teilnehmer gehabt. Der britische Historiker Collingwood behauptet es sei möglich, dass zwei unterschiedliche Personen den gleichen Akt vollziehen könnten. Er ist der Ansicht, dass ein Denkmahl in zwei Körpern stattfinden kann.⁴² Den Geist bezeichnet er als einen Komplex von Aktivitäten. Und, so Collingwoods Argumentation, warum soll der gleiche Denkmahl nicht in zwei verschiedenen Komplexen möglich sein, wenn er in ein und denselben Komplex auch zweimal möglich ist.⁴³

Ich halte es für sehr fragwürdig, dass die Statisten durch ihre Teilnahme an der Reinszenierung wissen, wie es war, in Auschwitz gefangen zu sein. Denn abgesehen davon, dass Spielbergs *Schindler's List* eine fiktive Erzählung war und es bis heute schwierig ist, wirklich zu wissen, was damals passiert ist, bestand für die Statisten in keinem Augenblick die Gefahr ihr Leben zu verlieren.

(2) Aufnahmen der Stadt zum Zeitpunkt des Videodrehs:

Für die Arbeit war der Künstler nach Krakau gereist, um den Ort des Geschehens selbst zu besuchen. Die Aufnahmen, die er dort macht, zeigen wie der Ort des historischen Ereignisses sechzig Jahre später aussieht. Es sind sehr nüchterne Aufnahmen in Farbe. Sie zeigen Stadtteile, Gebäude und Autobahnen. Die Aufnahmen lassen Nichts von den vergangenen Ereignissen erkennen. In dem Video kommen sie oft in Verbindung mit den „lebendigen“ Reinszenierungen aus Spielbergs Film zum Einsatz. Denn für sich stehend, gibt es in den Aufnahmen keine Hinweise auf die historischen Ereignisse des Ortes. Claude Lanzmann schreibt: „Man muss wissen und sehen und man muss sehen um zu wissen. [...] Wenn man nach Auschwitz fährt, ohne irgend etwas über Auschwitz und die Geschichte des Lagers zu wissen, sieht man nichts, versteht man nichts. Und man versteht ebenso wenig, wenn man nur etwas darüber weiß, ohne dagewesen zu sein.“⁴⁴ Omer Fast kombiniert in dem Video häufig die spektakulären Aufnahmen der Reinszenierung dieses Ereignisses von Spielberg mit den unspektakulären Aufnahmen derselben Orte zehn Jahre später, und stellt so dem repräsentativen Darstellungsmodus einen dokumentarischen gegenüber.

(3) Aufnahmen der *Schindler's List* Tour:

⁴² Collingwood 1946, S. 282 ff.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Lanzmann 2000, S. 104.

Die „Schindlers List“ Touren sind nach der Veröffentlichung des Films von Steven Spielberg entstanden. Viele Touristen, die nach Krakau gereist waren, um sich den Ort des historischen Ereignisses anzusehen, hatten Schwierigkeiten, die Realität im Film und von den historischen Ereignissen zu unterscheiden. Die Touren sollen für die Besucher die Unterschiede aufschlüsseln.

Für das Video wurde die Tour mit einer Kamera festgehalten. Die Aufnahmen werden hauptsächlich vom Auto aus gemacht, mit welchem die Touristen durch die Stadt gefahren werden. Sie geben nur einen sehr eingeschränkten Blick auf die Umgebung, weil das Gestell des Autos immer wieder einem freien Blick nach Draußen im Weg steht. Hier ist vorrangig der Vordersitz des Autos zu sehen, welcher, wie es scheint, den größten Raum im Sichtfeld der Teilnehmer solcher Touren einnimmt.

(4) Aneignungen der Filmsequenzen aus *Schindler's List*:

Wie bereits erwähnt, leitet Fast seine Arbeit auf dem linken Kanal mit den Titel- und Eröffnungssequenzen aus Spielbergs Film ein. Der Künstler eignet sich das Filmmaterial an, indem er eine Aufnahme des Spielfilms *Schindler's List* macht, während dieser von einem Röhrenfernseher übertragen wird. Er zoomt in das Bild hinein, sodass nur noch Fragmente der ursprünglichen Filmbilder zu sehen sind, und aus dem Bild heraus, sodass das Filmbild einen schwarzen Rahmen bekommt und wieder die Form des Röhrenfernsehers, mit den abgerundeten Ecken, annimmt. Bei der Szene der Registrierung der Juden zoomt er soweit in das Bild, bis nur mehr die Mundpartien der Sprecher zu sehen sind. Das Videobild zeigt, den Mund der Sprecher, während dieser seinen Namen ausspricht. Daraufhin sieht der Betrachter, wie dieser Name von der Schreibmaschine registriert wird.

Zusätzlich verlieren die Bilder durch das Reinzoomen zum Teil ihre Schärfe. Der Betrachter wird, über den Kamerazoom, visuell in das Bild hinein und aus dem Bild hinaus geleitet. Auf diese Weise wird er mit drei räumlichen Ebenen konfrontiert. Neben dem Raum, in welchem sich der Betrachter während der Rezeption des Werkes aufhält, sind noch der Raum, in dem sich der Röhrenfernseher befindet und der Raum der Rekonstruktion in diesem Videoabschnitt dargestellt.

Etwas später im Video eignet sich Omer Fast erneut eine Filmsequenz aus *Schindler's List* an. Der linke Schirm ist zunächst schwarz. Der rechte Schirm der Installation zeigt eine Aufnahme von Häuserblocks. Die Straßen sind menschenleer. Der Kamerastandpunkt ist etwas erhöht. Die Aufnahme wird in Farbe übertragen. Dann zoomt die Kamera in das Bild auf ein Eckhaus mit zu. Sie pausiert in ihrer Bewegung. Die gleiche Ansicht auf das Eckhaus,

welche auf dem rechten Schirm im 16:9 Format übertragen wird, erscheint nun auch auf dem linken Schirm, aber im 4:3 Format (Abb. 3). Auf dem linken Schirm wird ein Teil der Videoaufnahme von einer Filmsequenz aus Spielbergs *Schindlers List* überlagert. Das Filmbild hat ein kleineres Format und passt sich exakt an die räumliche Umgebung der Videoaufnahme des Eckhauses an. Das schwarz-weiße Filmbild hebt sich deutlich von der farbigen Videoaufnahme ab. Die überlagernde Filmaufnahme zeigt, wie jemand Gegenstände von dem Balkon des Hauses auf die Straße wirft. Auf der Straße sind Menschen zu sehen, die in einer Reihe in die gleiche Richtung marschieren. Die Szene zeigt die Vertreibung der Juden aus dem Ghetto, aus Spielbergs Film. Zu Beginn dieser Sequenz sieht der Betrachter nur dieses etwas verfallene Eckhaus und die leeren Straßen, während einer der Statisten sagt: „It was not the same but a recreation.“ Es wäre nicht das Gleiche gewesen, sondern eine Nachstellung. Dann sieht der Betrachter auf dem linken Schirm, wie ein kleiner Ausschnitt dieser „recreation“ in das sechzig Jahre später aufgenommene Bild desselben Ortes eingepflanzt wird. Was zuvor noch einen „nichtssagenden“ Ort darstellte, wird durch das Filmbild von Spielberg zu einem geschichtsträchtigen Ort. Auch wenn der Anspruch an Authentizität gegenüber dem Historienfilm als relativ gering gilt, vermitteln die Aufnahmen der Reinszenierung eine Idee der von dem, wie es gewesen sein könnte.

Eine weitere Filmsequenz aus *Schindler's List* appropriiert Fast, in dem Teil, welcher die Brückenüberquerung der Juden auf dem Weg in das Lager zeigt. Dieser Videoabschnitt beginnt mit einer Filmsequenz aus *Schindler's List*. Auf beiden Schirmen wird die Aufnahme parallel übertragen. Zunächst ist das Bild unscharf. In dem Moment wo der Begleittext erscheint, stellt sich die Schärfe der Aufnahme ein. Die Kamera zoomt langsam aus dem Bild und zeigt, wie Massen von Menschen erschöpft mit ihren Habseligkeiten in der Hand über eine Brücke gehen. Die Filmmusik überspielt zum Großteil die Hintergrundgeräusche der Menschenmassen. Abrupt wechselt die Szene auf beiden Schirmen zu einer Aufnahme in Farbe von derselben Brücke nur zeigt diese sich menschenleer, wie sie sich zum Zeitpunkt der Entstehung des Videos darstellt. Der Schnitt wirkt besonders hart, da mit einem Mal die Musik aufhört und man einfach nur eine Brücke sieht, ohne Menschenmassen, ohne Musik, ohne schwarz-weiß Ästhetik, ohne Begleittext. Dann nähert sich auf beiden Schirmen zum gleichen Zeitpunkt ein Auto, welches die Brücke überquert. Wobei sich herausstellt, dass es sich jeweils um unterschiedliche Fahrzeuge handelt. Auf dem linken Schirm kann man im Hintergrund eine Sonne erkennen. Auf dem rechten Schirm ist von dieser Sonne nichts zu sehen. Es besteht also die Möglichkeit, dass hier beide Seiten der Brücke simultan gezeigt werden. Das würde auch zur darauffolgenden Passage passen, in welcher die Frau, welche die

„*Schindler's List*“ Touren führt, erklärt, dass Spielberg die Szene der Brückenüberquerung der Juden auf dem Weg in das Lager von der anderen Seite gedreht hat, sodass die Juden während des Filmdrehs im Realraum von dem Lager weggeführt wurden.

Dennoch wird aus der Aufnahme nicht ganz klar, ob die Aufnahme beide Seiten der Brücke zeigt, oder ob auf den unterschiedlichen Kanälen die gleiche Seite zweimal zu unterschiedlichen Zeiten und mit unterschiedlichen Kamerastandpunkten aufgenommen wurde. In jedem Fall sieht die Marschall Jozef Pilsudski Brücke in Krakau, die im Film und im Video repräsentiert ist, von beiden Seiten gleich aus. Weder im Film noch im Video kann der Betrachter einen Unterschied erkennen, von welcher Seite der Brücke die Aufnahmen gemacht wurden.

Die im Video eingearbeiteten Filmsequenzen verdeutlichen wie sich die Darstellung im Film von den realen Gegebenheiten vor Ort abhebt. Omer Fast legt seinen Fokus auf die Orte, an denen sich die Reinszenierung von Spielberg mit dem historischen Ereignis überschneidet und setzt sie in Beziehung zueinander. Die Interviews mit den Statisten und Zeitzeugen kommunizieren zwischen den unterschiedlichen Realitäten, welche im Video repräsentiert sind. Zum Teil klären sie gewisse Diskrepanzen auf. Zum Teil – vor allem gegen Ende des Videos – verflechten sich die Realitäten in den Aussagen der Interviewten und die Trennung von historischem Ereignis und dessen Reinszenierung wird aufgehoben.

(5) Photographien vom Set:

Neben den Filmsequenzen werden auch Photographien vom Filmset im Video von Fast eingeblendet. Die Publikation *Experience Memory Reenactment* veröffentlicht neun dieser Photographien unter Omer Fast's Namen mit dem Titel „Extras“ (dt. „Statisten“).⁴⁵ Die zweifache Datierung 1993/2003 verweist darauf, dass die Photographien zum Zeitpunkt des Filmdrehs produziert wurden und im Jahr 2003 durch Omer Fast's Arbeit eine neue Bedeutung bekommen. Sie zeigen die Schauspieler in ihren Kostümen in einem Moment außerhalb der Reinszenierung. In einem der Fotos versammeln sich sieben Personen, Gefangene wie Gefängniswärter, vor Büschen (Abb. 4). Sie scherzen miteinander. Manche lachen. Eine Gefängniswärterin hakt ihren Arm bei einer Gefangenen ein. Diese wiederum macht das Gleiche bei einem Gefängniswärter und der wiederum formt seine Hand zu einer bestimmten Geste, mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger. Zum einen erinnert diese an die Friedensgeste der sechziger Jahre. Zum anderen wird diese Geste – besonders in dieser Position hinter dem Kopf – in Gruppenfotos gemacht, um die betroffene Person zu necken.

⁴⁵ Nicht alle werden auch in dem Video gezeigt.

Auch auf den anderen Fotos sind Juden (erkennbar an dem Judenstern an ihrer Kleidung) im Konzentrationslager (genauer in der Rekonstruktion des Konzentrationslagers) oder auf dem Weg dorthin abgebildet. Sie arrangieren sich in Gruppen und lächeln in die Kamera. Dieses Scherzen, Lachen und entspannte Zusammensein, das die Bilder vermitteln, bricht mit dem Szenario, in welches sie eingebettet sind. Wir kennen die dunklen Stelen, die zusammen mit dem Maschendrahtzaun die Mauern dieses Massenvernichtungslagers bilden und die mageren Gestalten, in abgetragenen Kleidern mit dem gelben Stern auf ihrer linken Schulter. Wir kennen diese Bilder aus Filmen, viele kennen sie aus Spielbergs Film. Und sie passen nicht zu der Ausgelassenheit in den Bildern. Die Fotografien vermitteln ein ähnliches Unbehagen wie Zbigniew Liberas „*Nepal*“, welches 2003 erstmals gezeigt wurde (Abb. 5). Der polnische Konzeptkünstler referiert das World Press Foto von Nick Út vom 8. Juni 1972, welches zeigt, wie Kinder vor einem Napalmangriff in Vietnam fliehen. Der Künstler irritiert unser mediales Gedächtnis, indem er die Szene dieser historischen Tragödie in einen positiven Gestus umdeutet.⁴⁶ Bei Omer Fast's angeeigneten Fotografien gibt es auch einen Bruch zwischen dem was wir kennen und dem was wir sehen. Wir kennen die Bilder aus den Holocaust-Filmen, die abgemagerte traurige Menschen zeigen. Ungewöhnlicherweise stehen hier Gefangene und Aufseher, Opfer und Täter in einer Gruppe beisammen und lachen. Bei Fast ist es nicht so stark ein aktives Umdeuten in einen positiven Gestus, aber dennoch irritieren sie unser mediales Gedächtnis. Indem der Künstler auf Bilder zurückgreift, welche außerhalb der filmischen Reinszenierung aufgenommen wurden, und die gleichzeitig nicht mit dem kollektiven Bild des Holocaust korrelieren, verweist er auf die Konstruiertheit des Historienfilms.

(6) und (7) Aufnahmen der Überreste des KZ Auschwitz-Birkenau und Überreste der Rekonstruktion des KZ Auschwitz-Birkenau für den Film:

In den Aufnahmen sind die Unterschiede des ursprünglichen Lagers und der Rekonstruktion nicht zu erkennen. Auch die Rekonstruktion von Spielberg ist über die Jahre verfallen und gleicht immer mehr dem historischen Ort. In beiden Fällen sieht der Betrachter die dunklen Stelen des Stacheldrahtzaunes, verfallene Holzbaracken und Gebäude aus Ziegelstein. Die Aufnahmen wurden mit einer Handkamera gemacht. Das Kamerabild wackelt während der Betrachter visuell durch den Irrgarten von Stelen und kaputten Stacheldrahtzaun geführt wird. Sechzig Jahre zuvor stellte dieser Zaun für die Gefangenen eine „reale“ Grenze dar, die sie

⁴⁶ Arns/Horn 2007, S. 130.

nicht überschreiten konnten. In dem Video geht der Kameramann einfach durch das Loch im Zaun auf die andere Seite.

4.1.2 Darstellung des Holocaust im Film und die „Krise der Zeugenschaft“⁴⁷

Der Holocaust stellt aus historiographischer Sicht eine besondere Herausforderung dar, insbesondere was die visuelle Darstellung betrifft. Ein Film über die Shoa zu drehen, galt zunächst als unmöglich. Das beginnt bei der Schwierigkeit überhaupt darüber zu sprechen. In Interviews wurden viele Überlebende damit konfrontiert über das Unsägliche zu sprechen und Worte zu finden für das Unmögliche. Manche der Zeugen lassen unerträgliche und entwürdigende Details weg, da sie ohnehin nicht zur „historischen Faktenlage“ beitragen würden.⁴⁸ Ulrich Bear spricht von einer „Krise der Zeugenschaft“. Auch wenn der Holocaust unser Begriffs- und Deutungsvermögen übersteigt, soll diese sogenannte „Krise der Zeugenschaft“ überwunden werden.

Ein Problem stellt dabei auch die „Unvereinbarkeit der verschiedenen topographischen und kognitiven Positionen [dar], deren Diskrepanz nicht überbrückt werden kann.“⁴⁹ Was Shoshana Fehman damit meint, ist, dass sich die Aussagen von den unterschiedlichen Zeugenkategorien (Opfern, Tätern und Zusehern) nicht dadurch unterscheiden, was sie sehen, sondern darin, was sie nicht sehen. Fehman konstatiert, die Juden würden sehen, aber nicht verstehen. Ein Beispiel wäre die Hinrichtungsgeste, mit der Hand am Hals. Manche glauben, dass sie als Warnzeichen gedacht war. Viele Juden haben diese vom Waggon aus zwar gesehen, aber niemand habe sie wirklich verstanden oder danach gefragt. Was die Zeugenbericht der Überlebenden auf der Seite der Nationalsozialisten betrifft, willigen sie zwar ein, über das Ereignis zu sprechen, aber nur unter der Bedingung, dass sie unsichtbar bleiben. Viele behaupten, nichts von der Vernichtung gewusst zu haben, sowie beispielsweise der Hauptverkehrsplaner der Todeszüge („Sonderzüge“).⁵⁰

Die Vorstellung von der Unmöglichkeit der Darstellung des Holocaust fällt auch mit der Leugnung von Verantwortung und Erinnerung zusammen und mit der Tatsache, dass die Nationalsozialisten versuchten alles, was daran erinnern würde, zu vernichten. Abgesehen davon wurde, alles was durchgesickert war, als unvorstellbar und somit als unmöglich betrachtet. Die Berichte über die Ereignisse in den Konzentrationslagern überstieg die Vorstellungskraft derer, die nicht dagewesen sind. Auch die systematische Vernichtung der Archive während der sogenannten „Endlösung“ und die Zerstörung aller Gegenstände, die

⁴⁷ Bear 2000, S. 10.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Fehman 2000, S. 177.

⁵⁰ Fehmann 2000.

Zeugnis ablegen hätten können, hat es erschwert, sich im Nachhinein ein Bild von dem zu machen, was passiert war.

Trotzdem sind Bilder des Holocaust überliefert. George Didi-Huberman ruft dazu auf, sich mit diesen Bildern zu befassen. Er ist der Ansicht, wir sollen uns nicht auf das „Unvorstellbare“ berufen. Wir würden es den Deportierten schulden uns mit den überlieferten Bildern zu beschäftigen. Denn es sind „Bilder trotz allem: trotz unserer eigenen Unfähigkeit, sie so anschauen zu können wie sie es verdienten, trotz unserer übersättigten und vom Markt der Bilder beinahe erstickten Welt.“⁵¹ Didi-Hubermann beschäftigt sich vor allem mit den Archivbildern, die vom Sommer 1944 überliefert sind und die – wenn auch sehr unscharf und fragmentarisch – Szenen der Massenvernichtung zeigen (Abb. 6). Aufgenommen wurden sie heimlich von einem Arbeiter des Sonderkommandos. Das besondere an ihnen ist, dass sie von den Opfern aufgenommen wurden und nicht von den Tätern. Denn in Auschwitz gab es auch zwei Fotolabore. Die Archivmaterialien dieser Labore setzen sich aus Fotos von politischen Gefangenen, Fotos der Massaker und Folterungen, Fotos der Lageranlage und Fotos der medizinischen Experimente zusammen. Trotz dem Versuch alles zu vernichten, sind heute noch über vierzig Tausend negative erhalten. Aber die Fotos, für welche sich Didi-Hubermann besonders interessiert, wurden von den Gefangenen aufgenommen und zeigen die systematische Massenvernichtung aus der Perspektive der Opfer. Der Autor beruft sich auf den Begriff des „Möglichen“. Er spricht nicht davon, dass wir durch die Fotos tatsächlich verstehen würden, was damals passiert ist, aber sie geben Hinweise darauf, wie es gewesen sein könnte. Sie würden helfen, uns das „Unvorstellbare“ vorzustellen.⁵²

Die aktuelle Beschäftigung mit der visuellen Überlieferung der Ereignisse des Holocaust nach etwas mehr als siebzig Jahren scheint aus zweierlei Gründen von besonderer Dringlichkeit zu sein: Zum Einen scheint, die Tatsache, dass es immer weniger Zeugen gibt, die von dem Ereignis berichten können, ein Grund die Debatte um die Darstellbarkeit des Holocaust voranzutreiben. Zum Anderen stellt sich die Frage, wie die Überlieferung dieses „undarstellbaren“ Ereignisses von kommenden Generationen rezipiert werden wird. Oder wie Ulrich Baer schreibt: „Die einstmalig schockierenden Bilder der Vernichtung der europäischen Juden sind in der Mehrzahl zu Klischees erstarrt; die verbleibende Wirkung der Erschütterung schwindet in der allmählich vollkommen in der unablässigen Flut täglicher

⁵¹ Didi-Huberman 2007, S. 15.

⁵² Didi-Hubermann 2007.

neuer Abbildungen von Grausamkeiten in den Medien.“⁵³ Es stellt sich die Frage, wie sich dieses massive Trauma darstellen und erinnern lässt, ohne dass der Betrachter in einem Strudel gewaltvoller und spektakulärer Bilder versinkt, sprich ohne ihn dabei zu beeinträchtigen, sich zu erinnern und kritisch zu reagieren.⁵⁴

Erinnerung bildet vergangene Wirklichkeit nicht einfach ab, sondern ist eine Form der Wirklichkeitskonstruktion und der aktiven Welterzeugung. Deshalb stellt sich die Frage nach der Rolle der Medien bei solchen Konstruktionsprozessen. Vielmals werden die Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen, die Werte, Normen und Identitätskonzepte von den Medien selbst erzeugt.⁵⁵ Das zeigt welche Verantwortung bei den Medien selbst liegt.⁵⁶ Grundsätzlich werden zwei unterschiedlichen Darstellungsformen unterschieden - der fiktive und der dokumentarische Modus. Repräsentativ dafür stehen *Schindler's List* von Spielberg und dessen dokumentarisches Gegenstück *Shoa* (1985) von Lanzmann. Diese beiden Werke führen die Debatte um die Frage der Darstellbarkeit des Holocaust an, auf welche im Folgenden kurz eingegangen wird.

4.1.3 Fiktiver versus dokumentarischer Modus (am Beispiel *Schindler's List* und *Shoa*)

Steven Spielberg bedient sich in seinem Film *Schindler's List* repräsentativer Darstellungsmodalitäten. Ähnlich wie im historischen *Reenactment* wurde versucht die historische Vergangenheit „authentisch“ wiederzugeben.

Für die Reinszenierung des Films ließ Spielberg in der Nähe des Originalschauplatzes in Płaszów eine exakte Rekonstruktion des Lagers errichten. Für eine möglichst detailgetreue Reinszenierung wurden unzählige Objekte aus der Zeit des historischen Ereignisses gesammelt, darunter Kostüme, originale Dokumente und Bücher.⁵⁷ Beim Dreh achtete man dann darauf anachronistische Elemente im Bild zu vermeiden. Die Frau in dem Video von Omer Fast, welche die „Schindler's List“ – Tour führte, erklärt, wie bereits erwähnt, dass die Szene der Brückenüberquerung von der anderen Seite gedreht wurde, da anders Gebäude im Bild zu sehen gewesen wären, welche erst nach dem Krieg errichtet worden waren und welche stilistisch mit der Kohärenz der Erzählung gebrochen hätten. Das bedeutet, dass die Statisten in der Szene, in welcher die Deportierten im Film, über die Brücke in das Lager, geführt wurden, im Realraum von dem Lager weggeführt wurden.

⁵³ Baer 2000, S. 242.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Erll 2005, S. 123 – 125.

⁵⁶ Siehe Assmann 1994, Assmann 1999; Jan und Aleida Assmann untersuchen unter anderem, wie unterschiedliche Medien mit der Konstruktion eines kollektiven Gedächtnisses zusammenhängen.

⁵⁷ Palowski 1998.

Die Auswahl der Statisten für den Film *Schindler's List* verlief nach Stereotypen, welche unter anderem auch die Nationalsozialisten für ihre Propaganda nutzten.⁵⁸ Vor allem war man auf der Suche nach mageren Menschen. Für ein „authentisches“ Gesamtbild bevorzugte Spielberg außerdem Familien, was auch aus einem Interview in Omer Fasts Video zu entnehmen ist. Eine Frau erzählt davon, dass man sie wahrscheinlich aufgrund ihrer langen Haare auswählte, welche ihr gegen Bezahlung, vor laufender Kamera geschnitten wurden.

Der Film von Steven Spielberg basiert auf einem „fiktiven“ Roman des australischen Schriftstellers Thomas Keneally mit dem Titel „Schindler's Ark“ (1982). Dieses wiederum wurde von Podlek Pfefferberg wesentlich beeinflusst. Pfefferberg und seine Frau haben dank Schindler das Konzentrationslager in Auschwitz überlebt, was jenen dazu veranlasste die Geschichte von Schindler nach dem Krieg weiterzuerzählen. Auch wenn Thomas Keneallys Buch auf dieser von Pfefferberg vermittelten Geschichte und anderen Aussagen und historischen Dokumenten basiert, handelt es sich offiziell um einen „fiktiven“ Roman. Für den Film musste Spielberg den Roman von Keneally kürzen, da nicht genug Zeit zur Verfügung stand alles zu zeigen. Zum Beispiel wurde die Rolle von Emilie Schindler, der Frau von Oskar Schindler stark reduziert und umgeschrieben. Ursprünglich nahm sie eine wichtige Rolle bei der Rettung der Juden ein. Im Film wird nur gezeigt, dass sie Schindler aufgrund der vielen anderen Frauen verlassen habe.⁵⁹

Einen Gegenpol zu Spielberg's Blockbuster über den Holocaust stellt Claude Lanzmanns *Shoa* (1985) dar (Abb. 7). Der Dokumentarfilm setzt sich vornehmlich aus Interviews von Überlebenden, Tätern, Zusehern und Historikern zusammen und vermeidet jede Form der Repräsentation. Anders als Spielbergs Holocaust Repräsentation, welche lineare Erzählstrukturen verfolgt, baut Lanzmann seinen Film „zirkulär“ auf.⁶⁰ Das bedeutet, er folgt nicht dem chronologischen Schema wie es bei *Schindler's List* der Fall ist. Lanzmann hat mehr als zehn Jahre an seinem Projekt gearbeitet und dabei 350 Stunden Material verarbeitet. Besonderes Interesse hatte er an Interviews mit Überlebenden des Sonderkommandos. Lanzmann tastete sich langsam voran, indem er die Orte des Geschehens aufsuchte. Er nennt sie „Nicht-Orte“. Das sind Orte, wo sich nichts zur Rechenschaft ziehen lässt, wo alles zerstört wurde. Deshalb fertigte er Modelle an, beispielsweise ein Gipsmodell von Menschen, die in die Gaskammer hinuntersteigen. Diese Visualisierungen würden dem Film eine

⁵⁸ Siehe auch Bratu Hansen 2001, S. 206.

⁵⁹ Connolly 2001.

⁶⁰ Lanzmann 2000, S. 102.

ungeheure Aussagekraft verleihen. Lanzmann meint, der Film werde dadurch „lebendig“.⁶¹ Ein Modell ist auch eine Form der Repräsentation von Vergangenheit. Anders als im Spielfilm von Spielberg zeigt es immer nur einen Augenblick und keine tatsächlichen Bewegungs- oder Handlungsabläufe. Das Modell stellt neben den anderen Darstellungsformen in *Shoa* nur eine Möglichkeit der Vermittlung von Vergangenheit dar, welche die „Vorstellungskraft anregen“ sollen, um mit Lanzmanns Worten zu sprechen.⁶²

Der Film ist in dem Bewusstsein geboren, dass immer etwas bleibt, was man nicht mitteilen kann. Deshalb findet Lanzmann auch, es sei das Schlimmste, was man machen kann, diese Geschichte als Fiktion zu darzustellen. Diese fiktiven Repräsentationen würden idealistische Bilder erzeugen, welche tröstliche Identifizierungen mit den Opfern erlauben. Obwohl der Holocaust alles andere als tröstlich ist.⁶³

Auch wenn von den Nationalsozialisten versucht wurde alle Beweise zu vernichten, hat man später vereinzelt Photographien, und nach Angaben von Lanzmann sogar ein Video gefunden. Es handelt sich um einen eineinhalb Minuten langen Film, der zeigt, wie eine Gruppe von Juden in Liepaja (Lettland) aus einem Zug in einen Graben geführt und dort durch Maschinengewehre erschossen werden. Diese Art von Archivmaterial bezeichnet Lanzmann als „Bilder ohne Vorstellungsvermögen“.⁶⁴ Seiner Ansicht nach haben sie keine Aussagekraft. Dasselbe gilt auch für Photographien.⁶⁵ *Shoa* von Lanzmann sollte ganz ohne Archivmaterial auskommen, stattdessen ist es ein Film der „ausschließlich aus Wort und Geste“ besteht.⁶⁶

Ein Beispiel stellt das Interview mit einem ehemaligen Friseur des Lagers dar. Es fiel ihm zunächst schwer, von den Ereignissen zu erzählen. Lanzmann brachte ihn dazu, die Gesten des Haarschneidens nachzuahmen und versetzte ihn dadurch in die Geschichte zurück. Ähnliches geschieht mit dem Zugführer. Sie fuhren mit einer Lokomotive aus der Zeit in den Bahnhof ein, um „eine Ankunft in Treblinka“ zu filmen. In die Situation von damals versetzt, macht der ehemalige Lokomotivführer ganz von selbst die Halsabschneidegeste nach. Damit ist die Geste mit der Hand am Hals gemeint, welche manche als Warngeste verstanden haben.

⁶¹Ebd., S. 105; Dieses Lebendigwerden der Vergangenheit wird vom historischen *Reenactment* oder im Historienfilm von Spielberg mithilfe repräsentativer Strategien angestrebt.

⁶² Ebd., S. 118.

⁶³ Ebd., S. 105. Hier widerspricht Lanzmann anderen, welche die Ansicht vertreten, dass die Darstellung der Juden im Film von Spielberg auf anti-semitische Stereotypen zurückgreift und sie, neben den stolz repräsentierten Deutschen (Schindler und Goeth), als gewöhnliches Volk erscheinen, was jede Möglichkeit auf Identifikation zunichte macht; siehe Bratu Hansen 2001, Rich 1994; Andererseits, könnte man auch argumentieren, wird Amon Goeth als psychopatischer Irrer und Schindler als egoistischer Geschäftsmann dargestellt, was es für manche Betrachter auch schwer macht, sich mit den Protagonisten zu identifizieren.

⁶⁴ Lanzmann 2000, S. 107.

⁶⁵ Hier widerspricht seine Aussage Didi-Hubermann, welcher der Ansicht ist, dass diese Bilder uns zumindest eine Vorstellung des Möglichen vermitteln.

⁶⁶ Ebd.

Als der damalige Lokomotivführer die Szene einer Ankunft in Treblinka, die er viele Male erlebt hat, nach Jahren wieder *reenacted*, wiederholt er die bestimmte Gesten ganz automatisch. „Und von diesem Augenblick wird die Wahrheit greifbar, erlebt er die Szene von neuem: Auf einmal wird Wissen verkörpert.“⁶⁷ Es gibt also auch bei Lanzmann gewisse Formen des *Reenactment*. An anderer Stelle hat Lanzmann vom Inneren der Lokomotive nach draußen gefilmt. Er vermittelt damit ein Bild aus der Perspektive der Juden als sie in Treblinka angekommen sind. Dadurch wird der Betrachter in die Lage der Deportierten bei der Ankunft im Bahnhof versetzt.⁶⁸ In diesem Fall handelt es sich um ein *Reenactment* auf Betrachterebene. Anders als im historischen *Reenactment* repräsentiert *Shoa* nicht ein bestimmtes Ereignis der Geschichte des Holocaust, sondern *reenacted* bestimmte Momente mit den Zeitzeugen, oder mit der Kamera, welche neben anderen Darstellungsmodalitäten nur eine Möglichkeit darstellen, eine Idee der vergangenen Ereignisse zu vermitteln.

Beide Filmbeispiele arbeiten mit unterschiedlichen *Reenactment* – Strategien. Beim Historienfilm kann man insofern von *Reenactment* sprechen, da dieser eine exakte Repräsentation der Vergangenheit anstrebt. Die Kulissen und Kostüme werden bis ins Detail geplant. Und wie auch im historischen *Reenactment*⁶⁹ wird die Geschichte in linearer Form präsentiert, welche wenig Raum lässt für Vorstellungskraft und eigenständiges Denken seitens der Betrachter. Lanzmann arbeitet auch mit dem *Reenactment*. Dabei lässt er die Zeitzeugen Handlungen nachstellen, welche sie zu der Zeit alltäglich gemacht haben. Anders als Spielberg lässt er die Zeitzeugen frei *performen*. Außerdem arbeitet er ausschließlich mit Interviews von Zeitzeugen. Das Interview stellt eine sehr offene Form der Darstellung dar. Diese Arbeitsweise verbindet Omer Fast auch mit Lanzmann.⁷⁰

4.1.4 Das *Reenactment* im Film (Jennifer Allen)

Das historische *Reenactment* findet im Realraum statt und wird in Realzeit durchgeführt. Wenn das *Reenactment* mit einer Kamera aufgenommen wird, um es zu reproduzieren, wie das bei *Schindler's List* der Fall ist, kommt es zu einer zweifachen Verschiebung, meint Jennifer Allen.⁷¹ Erstens sei der Körper nicht mehr das Medium der Vermittlung von Geschichte. Das Auge werde durch die Linse ausgetauscht, und der *Reenactor* durch einen Bildschirm ersetzt. Die Betrachter haben nichts mit dem Zeugen zu tun, welcher die

⁶⁷ Lanzmann 2000, S. 109.

⁶⁸ Das erinnert an die Eingangsszene von Omer Fast. Auch er filmt in dem Zugabteil, aus dem Fenster raus auf den Bahnsteig. Anders als bei Lanzmann, filmt er in einem modernen Zug und nicht in der alten Lokomotive.

⁶⁹ Siehe Rebentisch 2013.

⁷⁰ Siehe auch Godfrey 2007.

⁷¹ Allen 2009, S. 195.

Vergangenheit schätzt und sich mit ihr identifiziert. Dieser Betrachter könne von jedem, jeder Zeit, an jedem Ort gespielt werden. Die zweite Verschiebung geschieht dadurch, dass die mechanische Reproduktion ein materieller und privater Besitz sei. Sie, die mechanische Reproduktion, zeugt von einem Übergang von der Produktion zur Rezeption. Der aktive Teilnehmer werde zum passiven Zuseher.⁷² Im historischen *Reenactment* ist die körperliche Teilnahme ein sehr wichtiger Teil der Reinszenierung. Die Teilnehmer am *Reenactment* wissen häufig genau über die historischen Ereignisse bescheid. Wochen- oder Monatelanges Studieren, Planen und Organisieren gehen den historischen Reinszenierungen voraus, bis sie im Realraum manifest werden.⁷³

Anders verhält es sich zum Beispiel mit dem Historienfilm. Dieser wird oft zufällig am Abend auf der Couch im Fernsehprogramm entdeckt. Der Betrachter des Historienfilms wird zum passiven Beobachter. Von ihm wird kein historisches Wissen vorausgesetzt. Unkritisch sitzt er vor dem Fernseher und lässt sich „berieseln“.

4.1.5 Zum Verhältnis von Repräsentation und Fiktion (Peggy Phelan)

Ein Problem des repräsentativen Darstellungsmodus bei Spielberg ist, dass er eine wahre Geschichte in einer fiktiven Form vermittelt. Somit vermischen sich Fakt und Fiktion und es ist für den Betrachter nicht mehr möglich das eine von dem anderen zu unterscheiden. Oder wie Rosenstone schreibt:

„The world that the standard or mainstream film constructs is, like the world we live in and the air we breathe, so familiar that we rarely think about how it is put together. That, of course, is the point. Films want to make us think they are reality. Yet the reality we see on the screen is neither inevitable nor somehow natural to the camera, but a vision creatively constructed out of bits and pieces of images taken from the surface of a world. Even if we know this already, we conveniently forget it in order to participate in the experience that cinema provides.“⁷⁴

Selbst wenn dem Betrachter bewusst ist, das was er sieht, eine fiktive Konstruktion ist, versucht er das zu vergessen, um an dem Spektakel des Kinos teilzunehmen. Ähnliches sagen McCalman und Pickering im Bezug auf das historische *Reenactment* über die Wahrnehmung der Reinszenierung, dass die verführerische Macht dessen, was wir sehen („the seductive power of what is before their eyes“) schnell unterschätzt werde.⁷⁵ Dieser immersive Effekt den die repräsentativen Medien teilen, führt zu einem Wechsel von einem distanzierten und reflektierten Betrachter zu einem passiven Betrachter (*spectator*).

⁷² Allen 2009.

⁷³ Agnew 2014.

⁷⁴ Rosenstone 2001, S. 54.

⁷⁵ McCalman/Pickering 2010, S. 2.

Um dieses Verhältnis von Original und Repräsentation besser zu verstehen, hilft vielleicht eine Anekdote aus Peggy Phelans Aufsatz *Hinckley and Roland Reagan: Reenactment and the Ethics of the Real*. Sie handelt von einem Mann Namens John W. Hinckley. Er war ein *Fan* von Martin Scorseses 1976 erschienenem Film *Taxi Driver*, mit Robert De Niro und Jodie Foster. Hinckley hat Foster verehrt. In einem Brief schreibt er, dass er Reagan aus Liebe zu ihr töten würde. Am 30. März 1981 feuert Hinckley sechs Kugeln auf Reagan ab. Dieser überlebt das Attentat. In den Verhandlungen um Hinckleys Zustand, plädiert die Verteidigung darauf, dass Hinckley unter Wahnvorstellungen litt und den Anschlag aus einer ungesunden Identifikation mit dem Protagonisten von *Taxi Driver* Travis Bickle heraus ausübte. Hinckleys Realität sei aus einzelnen Stücken des Films zusammengesetzt. Es gibt Fotos, in denen er bestimmte Posen *reenacted* und auch während des Attentates, soll er Travis Bickle imitiert haben. Die Verteidiger haben sich auf postmoderne Theorien berufen. Interessant ist auch das Verhältnis des ehemaligen amerikanischen Präsidenten Roland Reagan zur Medien- und Fernsehwelt, da er selbst Schauspieler und auch als Präsident sehr medienpräsent war. Im Krankenhaus habe er Filme zitiert wie Winston Churchill „There is no more exhilarating feeling than being shot at without result.“ Nach seiner Operation konnte er eine Zeit lang nicht sprechen und kommentierte das später mit: „Can we rewrite this scene.“ Also war auch seine Realität vom Film und der Logik der Filmproduktion beeinflusst.

Spannend ist auch Phelans Beschreibung des nachahmenden Verhaltens der Betrachter, welche unter anderem auch den Nährboden für Werbung und Kapitalismus bilden. Wenn sich beispielsweise jemand wie Travis Bickle kleidet, oder dieselben Getränke bestellt, ist das eine Form der Nachahmung von Vorbildern welche noch relativ harmlos ist. Gefährlich wird es dann, wenn dieses Nachahmen soweit geht, dass das Gefühl für das Selbst und die Welt da draußen verloren geht. Im historischen *Reenactment* wird genau das angestrebt, dieser Verlust für das Gefühl der Welt da draußen und die völlige Immersion in die rekonstruierte Realität.

Die Geschichte von Hinckley reflektiert ein besonderes Verhältnis von Realität und Repräsentation. Sie zeigt, dass wenn Realitätseffekte Aktionen außerhalb des Rahmens ihrer Realität inspirieren, die Grenze zwischen Realität und Repräsentation sehr porös wird. Phelan schreibt über das Verhältnis von Repräsentation und Realität: „each reflects, inspires and copies the other.“⁷⁶ Die Repräsentation ist außerdem nicht bloß eine Kopie des Originals, sondern wird unter anderem auch dazu verwendet, die Realität zu verändern.

⁷⁶ Phelan 2005, S. 156.

4.1.6 Überschneidungen der Zeitebenen – Wo die Grenzen von Original und Repräsentation verschwimmen

Bei Omer Fast sind die Überschneidungen von historischem Ereignis und dessen Repräsentation unter anderem in den Aussagen der Zeitzeugen angedeutet, die auch Statisten im Film von Spielberg waren und in den Untertiteln. Der Künstler schneidet die Interviews der Zeitzeugen so, dass innerhalb einer Erzählung eines Interviewten, Zeitsprünge zwischen den historischem Ereignis und dessen Repräsentation entstehen. Diese werden meist nicht klar kommuniziert, wodurch die Grenzen zwischen den Realitäten zum Teil miteinander verschwimmen.

Die Untertitel übersetzen die in Originalsprache überlieferten Interviews auf den beiden Kanälen in Englisch. Die Übersetzungen unterscheiden sich in subtilen Details, und verweisen damit auf die Flexibilität von Sprache. Sie nehmen dabei manchmal Bezug auf die historische Vergangenheit und auf dem anderen Kanal auf die Filmproduktion. Damit wolle der Künstler, an die Aufmerksamkeit der Betrachter appellieren, schreibt Mark Godfrey.⁷⁷ Abgesehen davon widerspiegeln sie auch das in der Anekdote von Phealn vermittelte Verhältnis von Original und Repräsentation.

Indem der Künstler mit unterschiedlichen Formen der Vermittlung von Geschichte arbeitet, greift er auf die Darstellungsweise von Claude Lanzmann zurück. Im Video *Spielberg's List* werden die verschiedenen Formen abwechselnd oder gleichzeitig gezeigt und teilweise in Bezug zueinander gesetzt. Außerdem verweist der Künstler auch auf ihre Grenzen. Die zwei Kanäle ermöglichen, dass zur gleichen Zeit verschiedene Modi der Darstellung gezeigt werden können.

Die Arbeit wirft auch einen kritischen Blick auf die Hollywoodverfilmung, aber vor allem wird durch dieses Nebeneinander, die Überschneidungen und Überlappungen der unterschiedlichen Realitäten und durch die unterschiedlichen Formen der Vermittlung, welche in der Arbeit parallel zueinander existieren, die Repräsentation als Teil eines größeren Erinnerungskomplexes dargestellt, welcher wesentlich davon geprägt zu sein scheint. Aus der Arbeit wird deutlich, wie unsere Erinnerung an den Holocaust, unsere Vorstellung der Vergangenheit, von der Hollywoodverfilmung eingenommen wird. Der Künstler macht die Unterschiede zwischen Realraum und Repräsentation stark und verweist somit auf die Konstruiertheit des Historienfilmes.

⁷⁷ Godfrey 2007.

4.2 Fallbeispiel: Godville (2005)

Für die Arbeit *Godville* (2005) reist der Künstler zum Living History Museum nach Williamsburg. In Colonial Williamsburg wird der amerikanische Bürgerkrieg ganzjährlich *reenacted*. Auf ihrer Webseite werben sie mit: „Travel back in Time to the 18th Century (...) Explore Colonial Williamsburg and become a citizen of the city. Engage with the community and experience firsthand the triumphs and struggles of people from all walks of life.“ Es ist vermutlich das populärste Living History Museum der Welt. In Colonial Williamsburg wird das Leben einer ganzen Stadt aus dem 18. Jahrhundert *reenacted*. Jedes Detail wird mit Mühe nachgestellt. Es gibt eine Apotheke, einen Waffenschmied, einen Buchdrucker, ein Webkabinett, ein Gefängnis, eine Taverne. Wie in der Webseite angekündigt, soll damit ein aktives Teilnehmen der Besucher an den Erfahrungen des 18. Jahrhunderts gewährleistet werden. Omer Fast interviewt für die Arbeit die Teilnehmer dieser Reinszenierung.

Die Zweikanal-Videoinstallation wird als Doppelprojektion mit Vorder- und Rückseite präsentiert (Abb. 8). Auf der einen Seite werden die Aufnahmen von den Interviews eines nach dem anderen abgespielt (Abb. 9). Die Aufnahmen zeigen ein Ganzkörperportrait der Interviewten in ihren Kostümen. Auf der anderen Seite werden Aufnahmen von Häusern und Gärten vor Ort gezeigt. Teils sind die Aufnahmen menschenleer, teils zeigen sie Touristen und teils zeigen sie *Reenactoren*. Zudem schneidet der Künstler im zweiten Interview mit dem Mann in Uniform auch Aufnahmen eines Vergnügungsparks dazwischen.

Auf der einen Seite beginnt das Video mit der Aufnahme von einem asphaltierten Parkplatz. Zwischen den Autos am rechten und am linken Bildrand bildet sich eine Parklücke. Auf der anderen Seite ist ein Raumeck zu sehen, welches mit metallenen Garderobenspinden verkleidet ist. Man hört Stöcke im Takt klopfen. Eine Frau in einem weißen Kleid tritt von rechts ins Bild. Auf der anderen Seite marschiert eine Kindermarschkapelle einen Bogen von rechts hinten nach vorne und wieder aus dem Bild. Einer der Jungen klopft die Stöcke zusammen und gibt den Takt vor. Die anderen Kinder tragen die Instrumente mit, aber niemand spielt sie. Währenddessen kleidet sich die Frau auf der anderen Seite an. Sie beginnt damit sich ein Korsett zu schnüren. Dann wird der Titel des Werks „GODVILLE“ in großen Lettern auf beiden Seiten vor schwarzen Grund eingeblendet. Nachdem sie fertig angekleidet ist, kommt die Frau auf einem Stuhl vor den Spinden zum Sitzen und beginnt zu erzählen. Sie beschreibt ihre Rolle als Frau, welche vorrangig darin besteht den Mann zu unterstützen und die Familie zusammenzuhalten. Sie sei verantwortlich für den Haushalt und die Erziehung der Kinder. Währenddessen sieht man auf der anderen Seite der Installation Bilder von

Einfamilienhäusern und Gärten. Die menschenleeren Bilder muten geisterhaft und befremdlich an. Nach der Frau erzählt ein weißer Mann in Uniform von seinen Erfahrungen und was von seiner Rolle erwartet wird. Er sieht sich als Beschützer und Verteidiger. Während seiner Erzählung sind auf der anderen Seite Aufnahmen von Häusern, Aufnahmen eines Vergnügungsparks zu sehen und etwas später Aufnahmen von Männern, die ihre Kleider und Perücken abnehmen und ihre Waffen putzen. Im Anschluss daran erzählt ein Afroamerikaner von seiner Rolle als Sklave in dem Reenactment. Während seiner Erzählung sind auf der anderen Seite wieder Aufnahmen von menschenleeren Häusern und Parks zu sehen. Dann ist auffällig, dass während dieses Teils der Arbeit viele Häuser gezeigt werden, die noch nicht fertig gebaut sind oder renoviert werden. Ein Teil seiner Erzählung ist eine Art von Gedicht. Jeder Vers beginnt mit den Worten „God is...“ Während dieser Aufzählung, werden auf der anderen Seite unterschiedliche Kirchen gezeigt. Mit jedem Vers wird eine neue Kirche gezeigt.

Auffällig ist, dass sich Mimik und Gestik der Sprecher oft ruckartig verändert. Es wirkt als würden sie mit ihren Händen und Gesichtern ständig zucken. Diese Brüche im Bewegungsfluss entstehen dadurch, dass Omer Fast die Interviews in einzelne Teile zerlegt und diese zu neuen Inhalten zusammengeschnitten hat. Teilweise werden einzelne Worte zu neuen Sätzen geformt, oder einzelne Silben zu neuen Worten. Omer Fast lässt den Schnitt sichtbar stehen. Somit ist er für den Betrachter visuell wahrnehmbar.

Betrachtet man die andere Seite der Installation, sind die Erzählungen der Sprecher nur auditiv wahrnehmbar. Auf der auditiven Ebene sind diese Brüche nicht zu erkennen. Im Gegensatz zu den visuellen Brüchen auf der Interviewseite, wird die Audiospur als flüssige und „authentische“ Erzählung wahrgenommen. Ähnlich arbeitet der Künstler bei *CNN Concatenated* (2001). Diese Arbeit setzt sich aus Segmenten von News-TV-Sendungen zusammen (Abb. 10). Das 18-minütige Video ergibt sich aus dem Material von über 10.000 Stunden. Fast schneidet die einzelnen Teile zu einem neuen Inhalt, einen Monolog über Sehnsucht und Angst, der sich im Verlauf der Arbeit direkt an den Betrachter wendet. Die visuellen Brüche sind bei *CNN Concatenated* noch besser erkennbar, da sich auch die dargestellten Personen und Orte mit jedem Schnitt ändern. Bei *Godville* gibt es eine Standkameraperspektive auf eine Person. Dadurch sind die Brüche subtiler. Der Künstler schreibt über diese saccatoartigen Brüche, dieses Zucken der Körper, welches durch diese Brüche entsteht, dass es das Potential des Körpers zeige, sich äußeren Ordnungssystemen zu

widersetzen. Der Körper lehne sich macht- und lustvoll gegen die Ordnung, die Zeit, jedes von uns ersonnene System auf, so Fast im Interview.⁷⁸

4.2.1 Geschichte verkörpern – die Rolle des Körpers im *Reenactment*

Im *Reenactment* ist der Körper das Medium, welches die Vergangenheit reproduziert. Er ist eine Art Vehikel, welcher die Vergangenheit in die Gegenwart befördert, welcher der Vergangenheit eine Präsenz in der Gegenwart verleiht.⁷⁹

Die weibliche Darstellerin im Interview von Omer Fast's Video äußert sich dazu folgendermaßen: „The way I talk is different, the way I walk is different, the way I dress my hair is different [...]“ Der Körper wird im *Reenactment* oft ungewohnten Herausforderungen ausgesetzt. Die Erfahrungen zeichnen sich am Körper ab und dieser ist Zeuge, so die Idee der Teilnehmer der *Reenactments*. Dieses vermehrte Interesse an individueller Erfahrung und an sozialen Beziehungen verbindet das *Reenactment* mit dem sogenannten „Affective Turn“. Im *Reenactment* geht es weniger um Ereignisse, Prozesse oder Strukturen, sondern mehr um individuelle Erfahrung und affective Beziehungen, weshalb Agnew der Ansicht ist, das *Reenactment* habe den sogenannten „Affective Turn“ in den Geschichtswissenschaften eingeleitet. Diese Entwicklungen würden wir auch der mitfühlenden Identifikation mit der Vergangenheit verdanken, wie sie Collingwood als Voraussetzung für historisches Verständnis formuliert hat.⁸⁰ Seit den 90er Jahren gibt es ein vermehrtes Interesse an Emotionen und Affektivität in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Dabei geht man davon aus, dass Emotionen nicht prä-sozial, prä-ideologisch und prä-diskursive psychologische und individuelle Zustände sind, sondern sozial und kulturell geprägt.⁸¹

Fast meint dazu: „Schon die Idee des *Reenactment* scheint mir etwas zutiefst Widersprüchliches zu sein: buchstäblich ein Versuch (...) mithilfe des Körpers und seiner nur allzu leiblichen und endlichen Existenz im Hier und Jetzt die Uhr zu überlisten.“⁸² Das Zusammenfügen von einzelnen Sätzen, Wortteilen oder Phonemen gab Fast die Möglichkeit zum einen auf den ursprünglichen Sprecher zu verweisen und zum anderen seine eigene Stimme „zwischen oder mit den Zeilen Sprechen zu lassen.“⁸³ Dabei entsteht eine Art Zwitterwesen, das weder rein das ursprüngliche Subjekt, noch der Künstler ist, sondern etwas dazwischen.

⁷⁸ Lütticken 2007, S. 158-159.

⁷⁹ Allen 2005.

⁸⁰ Siehe Agnew 2007.

⁸¹ Athanasiou/ Kostas/ Yannakopoulos 2008.

⁸² Agnew 2007.

⁸³ Ebd., S. 156.

Eine wichtige Rolle spielt auch die Kleidung, welche den Körper umhüllt. Die angemessene Kleidung ist wichtig für die Authentizität der Darstellung.⁸⁴ Zu Beginn des Videos zieht sich die Frau Schicht für Schicht ihre historisch angemessene Kleidung für das *Reenactment* an. Dabei ist diese nicht bloß ein Kostüm. Mit dieser Kleidung legt sie sich auch eine neue Identität zu. Dieses Kleid ist sozusagen ihr Ticket für die Zeitreise.

4.2.2 Zeitsprünge in den Erzählungen der Interviewten

Die Erzählungen der Charaktere, die Fast durch den Schnitt kreiert, wechseln zwischen der Realität des 21. Jahrhunderts, der Realität der Rekonstruktion und der Realität des 18. Jahrhunderts. Auf vergleichbare Weise hat er bereits in *Spielberg's List* mit den zeitlichen Ebenen gespielt. Häufig werden die Zeitsprünge nicht kommuniziert. Sie folgen keiner linearen Struktur sondern sind sprunghaft und assoziativ.

Eine *Reenactment*-Darstellerin im Interview sagt:

„We need to have a voice. And what happend to us and why it happend. And we had not been allowed that, because of those men in parliament who blocked our message in getting to his majesty. And now that things are getting more volatile in the Middle East and more questions coming up, ‘wes’ less answers. And George Bush doing things that he thinks is right in his mind. The leaders of the other country are doing, what they think is right for their country.“⁸⁵

In diesem Beispiel spricht die Interviewte über ihr Verhältnis zur politischen Elite, zuerst im 18. Jahrhundert und dann im 21. Jahrhundert. Durch diese Art von Zeitsprüngen entstehen skurrile Monologe über die Erfahrungen der Teilnehmer im Living History Museum. In der Arbeit verweist der Künstler auf die Brüche der Realität des *Reenactment* zur Realität des 21. Jahrhunderts. Es werden Themen wie Geschlechterrollen und das Thema der Rassengleichheit angesprochen. Jene Bereiche, wo sich seit der Kolonialzeit (in der westlichen Gesellschaft) viel verändert hat. Die Diskrepanzen zwischen den Zeiten werden in folgendem Beispiel verdeutlicht: Zum Einen spricht die Frau davon, dass sie gerne für die Kinder und den Haushalt Sorge, zum Anderen fragt sie sich, warum sie nicht mehr über Politik wisse.

Auch visuell zeigen sich diese zeitlichen Brüche im Bild in anachronistischen Momenten. Zu Beginn des Videos zieht sich die Frau ihr Kleid in Schichten an. Zuerst schnürt sie das Fischbeinkorsett, darüber montiert sie das Gestell, welches am Ende vom Überkleid verdeckt wird. Diese Kleider wurden in der Kolonialzeit von den bürgerlichen Frauen getragen. Die Gardarobenspinde, vor deren Hintergrund sich die Szene abspielt, gab es zu dieser Zeit noch

⁸⁴ Agnew 2004, S. 331.

⁸⁵ Zitat aus *Godville* (2005).

nicht. Die Spinde, die man vor allem auch von Schulen oder anderen großräumigen Gardaroben kennt, und das Kleid referieren auf unterschiedliche Zeiten. Oder um mit Rancières Worten zu sprechen, das Kleid und die Spinde teilen nicht dieselben Wahrheitsregime.⁸⁶ Der Anachronismus, so Rancière, bestehe nicht darin, dass Daten durcheinander gebracht werden, sondern Epochen. Diese seien jedoch keine einfachen Einschnitte in die Kontinuität von Aufeinanderfolgen. „Die Epochen kennzeichnen spezifische Wahrheitsregime,“ schreibt Rancière.⁸⁷

Etwas später in Video wird auf der anderen Seite der Installation das Interieur eines alten Hauses gezeigt. Die Kamera filmt durch die offene Haustür. Nach einigen Sekunden fährt ein Auto vorbei. An anderer Stelle sieht man alte Villen aus dem 18. Jahrhundert und den großen Garten, mit alten Linden und Eichen und plötzlich laufen Touristen in Sandalen, Frauen in Hosen und Männer in gestreiften T-Shirts durch das Bild. Die Szene wechselt und ein Mann in der Uniform eines Soldaten aus dem 18. Jahrhundert marschiert über eine asphaltierte Straße. Der Asphalt, die Autos, die Touristen in Sandalen, die Metallspinde referieren auf das 21. Jahrhundert.

Der weibliche Charakter aus dem Video erzählt vom Verlust ihrer Söhne. Ihr leerer Blick vermittelt den Eindruck als wäre sie tatsächlich betroffen. Gleichzeitig wird aus ihrer Erzählung nicht klar, von welcher Realität sie spricht. Hat sie tatsächlich ihren Sohn verloren, oder hat ihr Sohn das *Reenactment* verlassen? Hatte sie überhaupt einen Sohn?

Ähnlich wie in *Spielberg's List* haben auch hier die Interviewten Schwierigkeiten zwischen den Erfahrungen in der Repräsentation und jenen der Realität ihrer Zeit zu unterscheiden. Bei *Spielberg's List* wechseln die Aussagen der Interviewten zwischen der historischen Realität und jener ihres des *Reenactments*. In der Arbeit *Godville* wechseln die Aussagen zwischen der Realität der Repräsentation von Vergangenheit und der Wirklichkeit des 21. Jahrhunderts.

Ein anderes Mal filmt Fast durch das Restaurant, welches Teil des Living History Komplexes ist und welches die Besucher nach den anstrengenden Erlebnissen im *Reenactment* mit Köstlichkeiten versorgen soll. Die Sequenz beginnt mit der Aufnahme eines Gemäldes. Es zeigt eine Herde von Büffeln in einer trockenen weitläufigen Landschaft mit Bergen am Horizont. Fast filmt von links nach rechts und folgt damit der Wegerichtung der abgebildeten Herde. Auf das linke Ende des Bildes folgt eine Menü Tafel. Dann ist eine beleuchtete Glasvitrine zu sehen. In dieser Glasvitrine werden Äpfel in Porzellanschälchen präsentiert.

⁸⁶ Rancière 2015.

⁸⁷ Ebd., S. 35.

Das dekorative Gemälde mit den Büffeln holt die „unzivilisierte“ Wildnis der Vergangenheit in ein modernes Restaurant der Gegenwart, indem Äpfel auf Porzellantellern serviert werden. Fast verweist immer wieder auf die Widersprüche der „authentischen“ Repräsentation des historischen *Reenactment* in Colonial Williamsburg. Zum einen wollen sie eine authentische Erfahrung der Vergangenheit anbieten. Zum anderen soll es aber auch für die Touristen attraktiv sein.

Das historische *Reenactment* strebt eine authentische Reinszenierung der Vergangenheit an, um eine immersive Teilhabe zu gewährleisten. Die Geschichte wird dabei meist als lineare Erzählung präsentiert, welche auf das Ziel ausgerichtet ist bestehende Werte zu bekräftigen. Gegenstände, die auf andere Zeiten verweisen und mit der reinszenierten Realität brechen, erinnern an die Konstruiertheit des *Reenactment*, und sollen im historischen *Reenactment* so weit wie möglich, vermieden werden. Das sind genau jene Momente, auf welche Omer Fast in der Arbeit *Godville* verweist - die Brüche im angestrebten kohärenten Erscheinungsbild. Jene Momente in denen die Wirklichkeit in die Repräsentation der Vergangenheit einbricht und dessen Realität in Frage stellt.

Wie bei *Spielberg's List* spielt das Interview wieder eine wichtige Rolle und im Zentrum steht die Erfahrung der Individuen im *Reenactment*. Aus den Erzählungen von der Arbeit *Godville* entsteht der Eindruck, die *Reenactments* seien reaktionäre Formen der Reaktivierung vormoderner Zustände. Beide Arbeiten gehen von Interviews mit Teilnehmern von populären Formen des *Reenactment* aus. Die Interviews wechseln immer zwischen den unterschiedlichen Realitäten. In *Spielberg's List* wechseln die Aussagen, zwischen der historischen Realität und der Realität der Repräsentation. Außerdem stellt Fast eine Analogie zwischen dem Film *Schindler's List* und der Produktion des Films her, die er bereits im Titel „Spielberg's List“ andeutet. Bei *Godville* wechseln die Aussagen zwischen der Realität des *Reenactment* von Colonial Williamsburg und der Realität des 21. Jahrhunderts. Dabei ist auffällig, dass der Künstler immer wieder auf die zeitlichen Brüche hinweist.

5. *Reenactment* als Unterminierung historisierender Prozesse: Brüche, Diskontinuitäten und Reflexionen des „Bewusstseins um das Nicht – Lineare“⁸⁸

Auch wenn sich Omer Fast in seinem späteren Schaffen nicht mehr direkt auf populäre Formen des *Reenactment* bezieht, greift er dennoch fortlaufend auf Formen der Wiederholungspraxis des Nachstellens und Nachempfindens von Ereignissen zurück, wie der folgende Teil offenlegen wird. Im ersten Teil der Arbeit hat sich bereits gezeigt, dass der Künstler immer wieder auf die zeitlichen Brüche und Anachronien, welche in den populären *Reenactments* zum Tragen kommen, verweist. Der zweite Teil befasst sich mit den späteren Arbeiten, in welchen Fast *Reenactment*-ähnliche Formen der Wiederholung aufgreift. Auch wenn diese Arbeiten von Omer Fast keine großen historischen Ereignisse wiedergeben – oder gerade deshalb – lautet meine These, dass die späteren Arbeiten des Künstlers eine postmoderne Geschichtsauffassung reflektieren, wie sie unter anderem von Foucault popagiert wird und dass der Künstler das *Reenactment* vor allem dazu nutzt, lineare Erzählstrukturen aufzubrechen. Lineare Narrative werden vor allem mit der Moderne in Zusammenhang gebracht. Die großen Erzählungen der Moderne beschreiben Geschichte als einen beständigen Fortschritt der Menschheit zu einer besseren Zivilisation hin. Doch die Glaubhaftigkeit ihrer Paradigmen wurden von den totalitären Regimen der Moderne (wie Faschismus, Stalinismus...) unwiderruflich gebrochen, welche ihre Regime dadurch bekräftigten, indem sie Fortschritt versprachen, konstatiert Jan Verwoert.⁸⁹ „It is the historical events of denazification, decolonialization and, finally, the collapse of the Soviet Union that brought about the demise of the grand narratives.“⁹⁰ Der Zusammenbruch dieser Regime soll mit der Grund dafür sein, warum zu Beginn des 21. Jahrhunderts alternative Erzählstrategien erprobt werden.

Obwohl das populäre *Reenactment* eben genau auf diese klassischen narrativen Strategien zurückgreift, behaupte ich, dass Omer Fast, im Gegenteil dazu, versucht, das Potential dieser Wiederholungsform darin zu sehen, lineare Erzählstrukturen aufzubrechen. Denn das historische *Reenactment*, stellt selbst einen Einbruch in den Geschichtsverlauf dar, indem die

⁸⁸ Buchmann 2015, S. 169.

⁸⁹ Verwoert 2005, S. 29.

⁹⁰ Ebd.

Vergangenheit in die Gegenwart geholt wird wodurch zwei Zeitebenen gleichzeitig präsent sind.⁹¹

Collingwood schreibt in den 30-er Jahren des 20. Jahrhunderts die Kontinuität historischer Narrative entstehe dadurch, dass der Historiker die Lücken zwischen den Fakten mithilfe seiner „historischen Vorstellungskraft“ füllen würde.⁹² Dabei betont er, das würde nicht bedeuten, dass diese historischen Aussagen fiktiv seien. „If I imagine a friend who lately left my house now entering his own, the fact that I imagine this event gives me no reason to believe it unreal. The imaginary, simply as such, is neither unreal nor real.“ Geschichte sei eine „imaginative construction stretched between certain fixed points provided by the statements of his authorities.“⁹³ Aber auch diese fixen Punkte sind nicht bereits gemacht, sondern werden durch kritisches Denken erreicht, sind also nicht so fix, wie man vielleicht meinen könnte. Collingwood verweist damit bereits auf ein Bewusstsein um die Konstruiertheit von linearen Narrativen der Geschichtsschreibung. Gleichzeitig sieht er darin kein Problem, sondern eine einfache Tatsache.

Eine kritischere Haltung gegenüber der Konstruiertheit von geschichtlichen Narrativen nimmt hingegen Michel Foucault ein, welcher, auch laut Susanne Leeb, einen wichtigen Einfluss auf die aktuelle Auseinandersetzung von Künstlern mit Geschichte und Geschichtsschreibung habe.⁹⁴ Während Collingwood kein Problem darin sieht, dass Geschichte konstruiert ist, ruft Foucault dazu auf, lineare Narrative zu dekonstruieren. Er schreibt: „Der Strukturalismus und die zeitgenössische Geschichte sind theoretische Instrumente, dank derer man gegen die alte Idee der Kontinuität sowohl die Diskontinuität von Ereignissen als auch die Transformation von Gesellschaften wirklich denken kann.“⁹⁵ An anderer Stelle schreibt er weiters:

„Alles, worauf man sich stützen mag, um sich der Geschichte zuzuwenden und sie in ihrer Totalität zu erfassen, und alles, was sie als ruhige, kontinuierliche Bewegung erscheinen lässt, muss systematisch zerstört werden (...) Die Historie wird in dem Maße „wirklich“ sein, wie sie das Diskontinuierliche in unser Sein einführt. (...) Sie wird sich nicht von einer stummen beharrlichen Bewegung tragen lassen, die angeblich in ein großes Ziel mündet. Sie wird ihre eigenen Fundamente untergraben und die vorgebliche Kontinuität zerstören. Denn Wissen dient nicht dem Verstehen, sondern dem Zerschneiden.“⁹⁶

⁹¹ In den Arbeiten *Spielbergs List* und *Godville* ist diese Überschneidung von zwei Realitäten bereits durch den ständigen Wechsel der Zeitebenen angedeutet.

⁹² Collingwood 1946, S. 241.

⁹³ Ebd. S. 242.

⁹⁴ Leeb 2009, S. 29.

⁹⁵ Foucault 1994, S. 347.

⁹⁶ Ebd., S. 179 – 180.

Foucault ist der Ansicht man solle die Geschichte von metaphysischen und anthropologischen Modellen des Gedächtnisses befreien. Damit meint er eine Geschichte, die von einer absoluten Wahrheit ausgeht, und welche nicht eine notwendige Folge von Dingen ist, die schon immer so bestimmt gewesen sind. Er schreibt, dass Nietzsches „Achtung vor einer Kontinuität (...) einer systematischen Auflösung gewichen (ist).“⁹⁷ Die von der Genealogie angeleitete Historie mache „die Brüche sichtbar, welche uns durchziehen.“⁹⁸

Der folgende Teil der Arbeit untersucht vier weitere Arbeiten von Omer Fast und ihren Bezug zur Praxis des *Reenactment*. Der Fokus liegt auf den Brüchen in der Darstellung, welchen der Künstler eine auffällig tragende Rolle zukommen lässt.

⁹⁷ Foucault 1994, S. 189.

⁹⁸ Ebd., S. 188.

5.1 Fallbeispiel: The Casting (2007)

„Beide Arbeiten (*Spielberg's List* und *Godville*) betrachten historische Ereignisse jeweils aus der Sicht ihrer Reinszenierung im öffentlichen Raum. Da sowohl der Hollywoodfilm als auch das Living-History-Museum meinen Arbeiten vorausgingen (beide sind ja als eigenständige Spektakel berühmt), kann ich sie wie Fundstücke oder Ready-mades behandeln. (...) Und da *The Casting* nicht auf einem vorgefundenen Reenactment aufbaut, gibt es mir schließlich den Raum, selbst eines zu produzieren. (...) So gesehen, ist *The Casting* eine gewisse Wende für mich.“⁹⁹

Die Arbeiten *Spielberg's List* und *Godville* sind Reflexionen über populärkulturelle Phänomene des Reenactments. Mit *The Casting* versucht Fast selbst ein *Reenactment* umzusetzen und bezeichnet die Arbeit als eine Wende in seiner Auseinandersetzung mit dem *Reenactment*.

Die Vierkanal-Videoinstallation *The Casting* teilt sich in eine Vorder- und eine Rückseite, die aus je zwei Projektionsflächen bestehen. Die Schirme werden frei in einem dunklen Raum von der Decke hängend installiert und leicht versetzt ungefähr auf Blickhöhe des Betrachters nebeneinander montiert. Wenn der Betrachter den Raum betritt wird er zuerst mit der Vorderseite konfrontiert. Diese beginnt mit einer Szene in einem Studio. In einem weißen Raum ist eine Gruppe von Menschen versammelt (Abb.10). Das Kamerateam und der Mikromann sind in Position. In der Mitte des Szenarios befindet sich der Erzähler. Gut beleuchtet steht er, etwas verloren, mit seinem Skript in der Hand in Mitten des Spektakels. Eine Männerstimme sagt: „How do you feel about improvising?“ Auf dem rechten Schirm sieht man den Kopf eines Mannes. Obwohl sich sein Mund nicht bewegt, ordnet man die Stimme diesem Körper zu. Dann antwortet eine andere Männerstimme auf seine Frage und auf dem linken Schirm erscheint eine andere Männerfigur. Der dargestellte Mann hat die Schultern hochgezogen und seine Mimik wirkt etwas überzeichnet. Mit dem Satz „Sure I can improvise.“ beginnt er eine Geschichte zu erzählen.

Seine Erzählung beginnt mit der Geschichte eines deutschen Mädchens. Auf den Projektionsflächen sieht der Betrachter Bilder von Einfamilienhäusern mit Fachwerk im Sommer und kleinen Dörfern im Winter. Ein rothaariges Mädchen mit Zigarette wird auf dem rechten Schirm gezeigt. Im nächsten Moment wechselt die Darstellung zu Szenen in einer Wüste und eine Frau im Tschador am Straßenrand.

Bald wird klar, dass die Erzählung ständig zwischen zwei Geschichten wechselt. Eine Geschichte handelt von einer Liebesgeschichte mit einem deutschen Mädchen zu Weihnachten und die Andere von einer Autobombe in der Wüste und der Erschießung eines Zivilisten. Zwischendurch wird auf die Metaebene gewechselt. Die Geschichten, welche sich

⁹⁹Omer Fast im Interview mit Lütticken 2007, S. 151 – 152.

inhaltlich kaum stärker voneinander unterscheiden können, wurden vom Künstler subtil miteinander verwoben. An Stellen grundsätzlicher Gemeinsamkeit, an welchen sich die Geschichten überschneiden, gehen sie ineinander über oder wechseln sich ab. Eine schematische Darstellung des narrativen Aufbaus der Vorderseite gibt einen Überblick der unterschiedlichen Darstellungsebenen und des Erzählungsverlaufes (Abb. 17). Insgesamt wechselt die Erzählung zwischen drei narrativen Ebenen – der Metaebene der Reinszenierung des Interviews in einem Casting – Setting, der Ebene der ersten Erzählung mit dem deutschen Mädchen und der Ebene der zweiten Erzählung mit dem Zivilistenmord im Irak.

Auf der Rückseite sind zwei Männer in einem Interview – Setting zu sehen (Abb.11). Der linke Schirm zeigt ein *close-up* von einem Mann mit kurz geschorenen, brünetten Haaren und glatt rasiertem Gesicht. Ein rot-blau kariertes Hemd kleidet seinen korpulenten Körper. Im Hintergrund kann man eine orange-braune Ledercouch erkennen. Der rechte Schirm zeigt ein *close-up* von einem Mann mit dunklen Haaren und Brille, der auf einem Stuhl sitzt. Beide wenden sich im Gespräch einander zu, wodurch der Eindruck eines gemeinsamen Raumes entsteht, obwohl die Projektionsflächen räumlich getrennt sind. Die Interviews auf der Rückseite der Installation dienen als Quelle für die Bilder auf der Vorderseite. Im Gegensatz zu den hyperrealistischen und hoch aufgelösten Aufnahmen der Vorderseite, sind die Aufnahmen der Rückseite schlecht beleuchtet und schlecht aufgelöst. Die amateurhafte Aufnahme und ihre zurückgenommene Farbigkeit und der schlechten Auflösung dienen einer Authentifizierungsstrategie.¹⁰⁰ Der Betrachter nimmt die Interviewszene im Vergleich zu der stark kontrastierten und hoch aufgelösten Vorderseite als „authentische“ und zuverlässige Quelle wahr. Dagegen wirken die Aufnahmen der Vorderseite fiktiv und gestellt, was von den teilweise grimassenhaften Gesichtern der Darsteller unterstrichen wird.

Mit dem Moment, in welchem der Erzähler mit seiner Geschichte beginnt, wechselt seine Kleidung. Immer wieder gibt es diese Brüche im Bewegungsfluss. Es ist das selbe Zucken, dass auch die Interviewten der Arbeit *Godville* durchdringt. Hier wendet Omer Fast wieder das gleiche Schnittverfahren an. Anders als bei *Godville* handelt es hier nicht um die Erzählung einer Erfahrung in einer Reinszenierung, sondern um die Erzählung einer Erfahrung in der „Wirklichkeit“, die auf der Vorderseite vom Künstler reinszeniert wird.

¹⁰⁰ Michalka 2007, S. 173.

5.1.1 Zweifache Verfremdung der originalen Geschichte

Auf der Rückseite, ist das Interview zu sehen, das zeigt, wie die Geschichte in Form einer Erzählung von einer Person an die nächste weitergegeben wird, in diesem Fall an den Künstler Omer Fast. Dieser stellt die Geschichte in stillen Bildern nach, und vermittelt somit einen visuellen Eindruck der Geschichte. Bevor die Geschichte in Bildern umgesetzt wird, wird sie durch das Schnittverfahren noch verändert. In der Arbeit gibt es eine zweifache Verfremdung der originalen Geschichte. Zum einen *schneidet* Fast die Silben und Worte zu neuen Inhalten zusammen und zum anderen *verschachtelt* er zwei Geschichten miteinander, deren inhaltlicher Zusammenhang unklar ist.

Durch diese Verfremdungen stellt sich die Frage, ob bei dieser Arbeit von Fast überhaupt von einem *Reenactment* gesprochen werden kann, denn durch die Verfremdung der originalen Geschichte, wird nicht mehr das originale Ereignis der Vergangenheit wiederholt, sondern bestenfalls eine an die Vergangenheit angelehnte Geschichte. Das widerspricht der zu Anfang dieser Arbeit dargelegten Definition von „Reenactment“. Demnach unterscheidet sich das *Reenactment* gerade deshalb von anderen Formen der Wiederholung, weil es keine Veränderung des Originals erlaubt. Aber ist nicht jede Wiederholung einer Geschichte auch eine Art von Verfremdung des Originals.¹⁰¹ Oder wie Astrid Erll schreibt, Erinnerungen sind „keine objektiven Abbilder vergangener Wahrnehmungen, geschweige denn einer vergangenen Realität, sondern subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen.“¹⁰² Geschichte ist selektiv und mit jeder Wiederholung werden Details weggelassen oder verändert und Neues wird hinzugefügt (zum Beispiel in Form von Interpretation). Anders als das historische *Reenactment*, welches eine authentische Repräsentation anstrebt, lässt Omer Fast die Spuren der Veränderung in Form dieser Brüche im Redefluss auf der Rückseite sichtbar stehen.

5.1.2 *Tableaux vivants? filmstills?* - Zum „ontologischen Dilemma“ der stillen Bilder¹⁰³

Auf der Vorderseite wird die Erzählung der Rückseite in Bildern reinszeniert. Von dem Eingriff auf der Rückseite ist hier nichts zu erkennen. Die Audiospur wird als authentische spontane Erzählung des *Sergeant* wahrgenommen. Was den Betrachter dieser Seite der

¹⁰¹ Siehe die Arbeit „Talk Show“ (2015) von Omer Fast. Dabei kreiert Fast ein Talk Show Setting, in dem eine Geschichte von einer Person an eine andere weitergegeben wird. Dann tauschen die Gesprächspartner. Derjenige, welchem die Geschichte erzählt wurde, erzählt diese nun an die nächste Person weiter. Als zusätzliche Herausforderung sollte jede Wiederholung der Geschichte denselben Zeitrahmen umfassen. Dabei verändert sich die originale Geschichte mit jeder weiteren Wiederholung mehr.

¹⁰² Erll 2011, S. 7.

¹⁰³ Holert 2001, S. 136.

Installation irritiert, sind die eigenartig stillen Bilder. Es sind im Moment angehaltene Aufnahmen ähnlich einer Reihe von *filmstills*. Bei genauem Hinsehen fällt jedoch auf, dass es sich tatsächlich aber um Zeitbilder handelt. Das verraten die Mikrobewegungen der Dargestellten, ihr Augenblinzeln, sowie im Wind flatternde Kleidung und aufsteigender Rauch. Tom Holert schreibt, diese Bilder würden den Betrachter in ein „ontologisches Dilemma“ stürzen, da sie zwischen Bewegung und Stillstand angesiedelt sind.¹⁰⁴ Die Bilder würden eine verwirrende Mehrdeutigkeit und ein Unbehagen hervorrufen. Dabei erinnern sie ihn, wie auch René Zechlin an die Tradition der *Tableaux Vivants* des 18. und 19. Jahrhunderts.¹⁰⁵ Anders als diese, welche das Bild aus dem zweidimensionalen Stillstand in die Wirklichkeit holen, rückt Omer Fast die Bilder ein Stückchen weg von der Wirklichkeit, indem er sie aus dem Bewegungsfluss in den Stillstand versetzt.

Der Künstler äußert sich zu diesen Bildern folgendermaßen: „Letztendlich sehe ich das Projekt als eine Sammlung der erstarrten Augenblicke des Unbehagens, die zwischen dem Wunsch des Schauspielers, sich mit seiner Figur und Szene zu identifizieren – dem kathartischen Ziel des guten alten Dramas – und den Launen des Realen entstehen: dem Wind der Schwerkraft und dem ständigen Bedürfnis des Körpers, zu zucken, zu husten, hinzufallen und zu rebellieren und zwar immer im falschen Moment.“¹⁰⁶ Wie bei *Godville* ist auch hier der Körper als der Rebellierende und Unkontrollierbare dargestellt. Bei *Godville* ergab sich dieses Zucken durch den Eingriff des Künstlers, die einzelnen Videoschnitte neu zusammenzufügen. In diesem Fall sind es die Körper der Darsteller, welche dem Willen still zu halten nicht folgen wollen. Diese Launen der Natur und des Körpers im Speziellen verweisen darauf wie schwierig es ist, den Körper zu kontrollieren.

Marc Grodfrey schreibt in einer Publikation von 2007 zu *The Casting*, die Bedürfnisse des Körpers und dieses Rebellieren verweisen auf den Makel oder die Schwachstelle des kulturellen Begehrens, die Vergangenheit so reinszenieren zu wollen, als wäre sie eine in sich geschlossene Welt, die authentisch nachgestellt werden kann.¹⁰⁷ Dieses Begehren drückt sich unter anderem in der populärkulturellen Manifestation des *Reenactment* aus, welches diesen Anspruch auf Authentizität sehr stark macht.

Die Arbeit *The Casting* erinnert an Pierre Huyghes *The third Memory* (1999). Für diese Arbeit reinszeniert dieser einen Bankraub, welcher 1972 in Brooklyn New York von John

¹⁰⁴ Holert 2001.

¹⁰⁵ Zechlin 2007.

¹⁰⁶ Lütticken 2007, S. 155.

¹⁰⁷ Godfrey 2007, S. 171.

Woytowiczs durchgeführt wurde (Abb. 12). Es war das erste Ereignis das *live* im Fernsehen übertragen wurde. Drei Jahre später greift Sidney Lumets dieses Ereignis wieder auf und macht darauf aufbauend den Film *Dog Day Afternoon* („Hundstage“, 1975). In der Hauptrolle war Al Pacino, welcher Woytowiczs verkörperte. Für *The Third Memory* lässt Huyghe das Ereignis 1999 mit dem gealterten John Woytowiczs in einer leeren Schalterhalle nachstellen. Das Video besteht aus zwei Kanälen und zeigt abwechselnd oder parallel zueinander, die Aufnahmen der live-Übertragung, die Hollywood Reinszenierung und das *Reenactment* mit dem originalen Protagonisten. Vielen Menschen ist heutzutage die Verfilmung mit Al Pacino bekannt. Die Reinszenierung mit Woytowiczs soll aber nicht die medial verfälschte Erinnerung korrigieren und endlich die „Wahrheit“ ans Licht führen, so Inke Arns und Gabriele Horn, sondern es gehe bei dieser Arbeit mehr darum das Wechselspiel dieser Repräsentationen von Vergangenheit zu zeigen, „in welchem einerseits Geschichte und Erinnerung von medialen und fiktiven Bildern determiniert und konstituiert werden und andererseits das reale Leben von Fiktion beeinflusst wird.“¹⁰⁸ Das erinnert wieder daran, was Peggy Phelan in Bezug auf Repräsentationen und Realität formuliert.¹⁰⁹

Auch bei *The Casting* geht es um die Frage, wie wir Erinnerung visuell vermitteln können, aber nur werden in diesem Fall nicht unterschiedliche Formen der Repräsentation des Originals parallel gezeigt, stattdessen wird die orale Vermittlung in Bilder übersetzt. Interessant bleibt der Vergleich mit der Repräsentation des Interviews und dem was als „Original“ empfunden wird.

5.1.3 Brüche und Wechsel: Repräsentation der Geschichte in Bildern und ihre Grenzen

Die Erzählung des *Sergeant* beginnt mit: „When I was brand new to Germany. It was my first Christmas that I wasn’t home... my very first Christmas I wasn’t home.“ Mit dem ersten Satz der Erzählung des *Sergeant* zeigen die beiden Schirme der Vorderseite Aufnahmen von Fachwerkhäusern, von kleinen Dörfern im Schnee oder von Bauernhöfen im Sommer. Es sind facettenarme Assoziationsbilder zum Begriff „Deutschland“. „But I had met a german girl, a beautiful red-headed german girl.“ Zu dieser Information erscheint eine Frontalaufnahme eines Mädchens mit gefärbten roten Haaren, die eine Zigarette raucht. Rosarotes Licht fällt von der linken Seite auf ihr Gesicht. Ihre stark geschminkten Augen blicken direkt in die Kamera. „I didn’t know that she was completely absolutly insane. She was standing on the side of the road and watches me drive past... and blows kisses and stuff. Gives the thumbs up.“ Die Aufnahmen wechseln zu einer Szene in der Wüste mit einem Humbee, welche die

¹⁰⁸ Arns/Horn 2007, S. 188 – 119.

¹⁰⁹ Siehe Kapitel 4.1.5.

Straße entlang fährt und einem weißen Mädchen im Tschador, die ihre Arme nach vorne öffnet und ihre Lippen spitzt. Das Mädchen im Tschador taucht im weiteren Verlauf des Videos nicht mehr auf. Später im Video erzählt Sergeant von der Begegnung mit der Familie des deutschen Mädchens. „It’s really uncomfortable.“ Dann wechseln die Bilder zur Geschichte im Irak auf einem Flugplatz, einer Situation, die ihm offenbar auch unangenehm war. „And it’s night. There is not a whole lot of lights, because they don’t want us to know... the people who make the decision don’t want anybody to know that we are there. So everything is done in the cover of darkness.“ Hier folgen zwei Unangenehme Situationen aufeinander, obwohl die eine inhaltlich nichts mit der anderen zu tun hat. Der Schnitt ist assoziativ. Bald darauf kommt eine Zwischenfrage: „Are you scared?“ und der *Sergeant* antwortet, er sei nervös. Seine Stimme wird etwas höher und er sagt: „This is still our first date.“ Mit der Zwischenfrage, wird wieder die Metaebene der Studioraum gezeigt. Mit dem Satz „And then she asked me if I wanted to go upstairs.“ wechselt das Video wieder zu der Szene im Familienhaus des deutschen Mädchens. Das *Nervös-sein* nimmt Fast hier zum Anlass von der einen Geschichte zu der Anderen zu wechseln. Aus dem Vergleich wird deutlich, dass Fast aus sehr wenig Information sehr detaillierte Bilder zusammenstellt. Die Repräsentation ist im Vergleich eine spektakuläre Reinszenierung die zum Großteil aus Lückenfüllern besteht und nur selten aus sogenannten Fakten.¹¹⁰ Man könnte sagen, dass er damit auf die Konstruiertheit von Geschichten hinweist.

Die Aufnahme der Rückseite in einem schlichten Raum mit zwei Sitzgelegenheiten und zwei Personen, die sich unterhalten wird auf der Vorderseite zu einer Casting-Szene (daher der Titel) in einem strahlend weißen Studio, mit Kamerateam und Regisseur und dem ganzen Film – und Tonequipment. Die caravaggeske Lichtregie modelliert die Körper in beinahe hyperreeller Manier. Die starken Licht und Farbkontraste vermitteln einen sehr künstlichen Eindruck. Der Eindruck von Künstlichkeit wird durch die hohe Auflösung, die strenge Bildkomposition, den hohen Kontrast und die perfekte Beleuchtung bekräftigt und steht im Gegensatz zur authentischen Aufnahme der Rückseite.

Anstatt wie im historischen *Reenactment* eine Geschichte zu zeigen, in welche sich der Betrachter einfühlen kann – ein Zustand, welcher von historischen *Reenactoren* als „Period Rush“ bezeichnet wird, der Moment, indem der Teilnehmer ganz in der historischen Reinszenierung aufgeht – unterbricht Omer Fast diesen Fluss, die Kontinuität der Erzählung, indem er statt Bewegungsbilder nur Standbilder zeigt. Anders als die *Tableaux Vivants* des 18. und 19. Jahrhunderts, die als eine Verlebendigung des zweidimensionalen Bildes

¹¹⁰ Meine Wortwahl hier ist angelehnt an Collingwood und darauf, was er über die Konstruktion von Geschichte schreibt; siehe Collingwood 1946, S. 38.

fungierten, geht Fast von dem Bewegungsbild einen Schritt zurück und stellt die Vergangenheit in Form von einzelnen „Vorstellungsbildern“ dar. Hier bricht er mit den Erwartungen eines *Reenactments*. Ein weiterer Bruch mit der Linearität der Erzählung entsteht, dadurch, dass der Künstler zwei Geschichte ineinander verschachtelt, die sich ständig gegenseitig ablösen.

Anders als die historischen *Reenactments*, handelt es sich hier nicht um ein historisches Ereignis, sondern um die individuelle und teilweise sehr persönliche Geschichte eines US-amerikanischen *Sergeants*. Es ist keine Heldengeschichte, sondern die Geschichte eines Mannes, der einen unschuldigen Zivilisten tötet und eines Mannes, der eine Beziehung mit einem jungen psychisch instabilen Mädchen eingeht.

„Scale making and chronology are engaging partners,“ schreibt Katie King über die Zeitdarstellung im historischen *Reenactment*.¹¹¹ Omer Fast dagegen vermittelt die Geschichte des *Sergeant* nicht chronologisch sondern assoziativ. Der Künstler verschachtelt die Geschichten an den Stellen miteinander, an welchen sie Gemeinsamkeiten haben. Die Geschichtsvermittlung des historischen *Reenactment* folgt meist modernen Idealen von Linearität und Kontinuität. Durch das Verschachteln von zwei Geschichten unterbricht Fast ihre Kontinuität. Er fordert damit hergebrachte Kategorien der Historiographie heraus.

¹¹¹ King 2004, S. 471.

5.2 Fallbeispiel: Take a Deep Breath (2008)

Die Zweikanalinstallation basiert auf einem Interview mit einem Mann aus Jerusalem. Ein Portrait dieses Mannes ist ganz zu Beginn des Videos zu sehen. Seine Stimme wird in Form eines *voice over* einen Großteil der Geschichte begleiten (Abb.13).

An das Portrait des Erzählers anschließend folgt die Reinszenierung seiner Geschichte. Der Mann, welcher den Erzähler in der Reinszenierung repräsentiert, war eben im Begriff seinen „Lieblingsfalaffelstand“ zu besuchen, als er mit Schrecken feststellen muss, dass darin eine Bombe explodiert ist. Aus dem zerbrochenen Schaufenster steigt noch Rauch auf. Vorsichtig nähert er sich. Als er darin einen Verletzten entdeckt, möchte er ihm helfen. Er beugt sich vor. Plötzlich ruft eine Stimme „Cut...Cut!“

Der rechte Schirm zeigt den Regisseur und seine Assistentin und der linken Schirm ein Technikerteam. Der Betrachter wird von der Reinszenierung der Geschichte des Mannes in Jerusalem auf die Ebene der Produktion dieser Reinszenierung geholt. Der Grund für diese Unterbrechung ist, dass der Selbstmordattentäter seine Augen geöffnet hat und die Szene erneut gedreht werden muss. Die Assistentin erklärt ihm, er solle die Augen geschlossen halten bis sie „cut“ rufen und sich nicht um die Kameras kümmern.

Der Schauspieler fragt daraufhin, ob er nicht einmal „diese“ Kamera beachten soll und verweist mit seinem Blick in die Kamera auf deren Präsenz und die Tatsache, dass auch diese Produktion gefilmt wird. Außerdem stellt er die Frage in den Raum, ob es nicht realistischer aussehen würde, wenn man ihn mit offenen Augen zeigen würde. Obwohl der Regisseur ihm zustimmt, feuern sie ihn und beschäftigen einen neuen etwas älteren Schauspieler für die Rolle als Selbstmordattentäter. Dieser spielt seine Rolle zufriedenstellend. Er ist aber älter, weshalb der Regisseur sich die Frage stellt, ob mit ihm in der Rolle die Darstellung des Ereignisses noch authentisch genug sei, denn der eigentliche Attentäter sei erst siebzehn Jahre alt gewesen.

Der Dreh läuft gut und mit dem Ende des Drehs wechselt das Video wieder auf die Produktionsebene und zu einer Unterhaltung am Set zwischen den Schauspielern. Der neue Schauspieler, welche die Rolle des „Attentäters“ übernehmen soll, will mit einer anderen Darstellerin ausgehen. Sie lehnt ab. Er behauptet dann sein Arm wurde tatsächlich amputiert. Der alte „Attentäter“ welcher eigentlich der jüngere von beiden ist, beginnt dann einen kleinen Kampf, bei dem der neue „Attentäter“ fällt. Die Frau hilft ihm, er versucht sie zu küssen und plötzlich beginnen sie zu lachen. Jemand ruft „Cut!“

Erneut wechselt das Video auf eine andere Ebene, diesmal auf die Ebene der Produktion. Die Darsteller verweisen darauf, indem sie in die Kamera blicken, wie zuvor der junge Darsteller.

Sie meinen, ihre Maske sei abgekommen. Hier wird in einem kurzen Moment auf eine weitere Realitätsebene verwiesen, die aber nicht dargestellt wird.

Die Aufnahmen wechseln zu dem Mann, der die Geschichte erzählt und der Rekonstruktion dieser Geschichte. Sie werden nebeneinander gezeigt. Die Rekonstruktion wird nun in den Standbildern dargestellt, wie auf der Vorderseite von *The Casting*. Der Tatort wird von Sanitätern und anderen Helfern aufgeräumt, als auf einmal Polizisten in die Szene laufen. Jemand flüstert, ob das zum Skript gehöre. Da es das nicht tut, fragt die Assistentin ob sie den Polizisten helfen könne. Man wird wieder auf die Ebene der Reinszenierung der Produktion geleitet. Offenbar gab es Beschwerden, wegen einer Explosion. Sie fragen nach dem Anrufer, dem alten „Attentäter“. Dieser hat wohl aus Wut auf die Filmproduzenten die Polizei gerufen. Sie wissen den Namen des Jungen nicht mehr und beim Versuch ihn zu beschreiben, scheitern sie an einfachen Details. Jeder hat sich unterschiedlich an den Schauspieler erinnert. Dann sagt der Kameramann, er habe ein Bild von ihm auf seiner Kamera, da er ihn beim Dreh gefilmt hat. Als er das Band abspielt, erscheint aber dann ein Bild von dem Erzähler und nicht von dem Jungen.

5.2.1 Das Vertrauen in das Kamerabild (Sonntag)

Auf der Ebene der Filmproduktion erwähnt der Regisseur die Publikation *Regarding the Pain of Others* von Susan Sonntag.

Sonntag bearbeitet darin die Frage nach der Wahrnehmung von Kriegsbildern, besonders jene der modernen westlichen Gesellschaft, wo die Mehrheit noch nie einen Krieg erlebt hat. Das Verständnis von Krieg ist bei vielen geprägt von den Bildern, welche sie medial vermittelt bekommen. Sonntag schreibt: „Something becomes real – to those who are elsewhere, following it as „news“ – by being photographed. But a catastrophe that is experienced will often seem eerily like its representation.“¹¹² Viele Zeugen von Katastrophen beschreiben ihre Erfahrung als „surreal“ oder „wie ein Film“. Demnach wird von vielen die Realität, welche in Fotografien abgebildet ist, oft als „wirklicher“ aufgefasst als die eigene Erfahrung.

Etwas später im Text schreibt sie: „Nonstop imagery (television, streaming video, movies) is our surround, but when it comes to remembering, the photograph has the deeper bite. Memory freeze-frames; its basic unit ist the single image. In an era of information overload, the photograph provides a quick way of apprehending something and a compact form for memorizing it.“¹¹³ Dieses Vertrauen in das Kamerabild wird auch am Ende von Omer Fast's *Take a Deep Breath* thematisiert. Die Polizisten fragen nach dem jungen Darsteller,

¹¹² Sonntag 2003, S. 19.

¹¹³ Ebd., S. 20.

demjenigen, welcher sie angerufen hat. Da niemand weiß wo er ist, fragen sie nach einer Beschreibung seines Aussehens. Als die Filmcrew versucht sich zu erinnern, zeigt sich, dass jeder von ihnen den Jungen anders wahrgenommen hat. Die Beschreibungen scheiden sich bereits an einfachsten Details, wie der Farbe seiner Haare oder Augen. Dann sagt der Kameramann, er habe ihn doch auf Video. Das reflektiert, dass trotz des Bewusstseins um die Manipulierbarkeit des Kamerabildes, ist das Vertrauen darin weiterhin groß zu sein scheint.

Wieder taucht hier das Thema der Erinnerung auf. Und die Frage der Rolle der Filmmedien, wenn es um die Vermittlung von Geschichten geht. Niemand kann sich wirklich an den Darsteller erinnern, den sie gefeuert haben, nur die Kamera hat den Jungen abgebildet, und soll den Jungen zeigen wie er wirklich ausgesehen hat. Andererseits war der Junge im Kostüm. Für die Rolle, in welcher er gefilmt wurde, hat man ihm eine falsche Nase verpasst, er war blutverschmiert, seine Gliedmaßen waren zum Teil unter dem Boden, um den Eindruck zu vermitteln, er habe sie bei der Explosion verloren und er wurde liegend von der Seite gefilmt. Was hat also das Filmbild tatsächlich mit der Wirklichkeit zu tun und was kann es über das Aussehen des Jungen noch sagen?

5.2.2 Brüche und Sprünge im Erzählfluss

Das Video zeigt abwechselnd unterschiedliche Darstellungsebenen. Es wechselt von der frontalen Interviewaufnahme des Erzählers zu Beginn des Videos (1), über die Reinszenierung der Geschichte dieses Interviewten (2) zur Reinszenierung der Geschehnisse auf dem Filmset während der Reinszenierung der Geschichte (3) und wechselt dann wieder auf eine der anderen Ebenen. Zwischendurch gibt es subtile Hinweise darauf, dass neben den dargestellten Realitätsebenen noch eine Ebene der Produktion aller dargestellten Ebenen (4) existiert, die aber nicht dargestellt ist (Abb. 18). Einmal gibt der junge Attentäter einen Hinweis auf diese vierte Ebene und ein anderes Mal verweisen die Schauspieler kurz vor dem Kuss auf die Präsenz einer Kamera, wie bereits erläutert.

Der Künstler leitet die Erzählung von der Ebene der Reproduktion der Geschichte des Interviewten wieder weiter zur Ebene der Reinszenierung des Filmsets, von welcher man zunächst annimmt, dass sie authentisch oder „real“ ist. Tatsächlich aber handelt es sich nur um die Reproduktion einer. Aber natürlich ist sie nicht „real“, weil wir sie über einen Bildschirm sehen. Der erste Teil der Reinszenierung wird in Bewegungsbildern gedreht. Der zweite Teil, der die Aufräumarbeiten des Tatortes zeigt, wird in stillen Bildern gedreht, wie aus der Vorderseite von *The Casting* bekannt, der Reinszenierung der Erzählung der Rückseite. Auf einmal bewegen sich Polizisten durch die erstarrten Figuren und leiten wieder zur Ebene der Reinszenierung des Filmsets. Anders als bei *The Casting*, sind hier die

unterschiedlichen Darstellungsmodalitäten nicht räumlich durch die Projektionsflächen getrennt, sondern werden nacheinander gezeigt. Hier sind nicht mehr zwei Geschichten verschachtelt. Stattdessen springt der Künstler zwischen unterschiedlichen Realitätsebenen hin und her. Auf die vierte Ebene, die tatsächliche Produktion, wird nur mit Blicken in die Kamera verwiesen. Grundsätzlich springt die Erzählung zwischen der zweiten und dritten Ebene hin und her. Die zwei Kanäle ermöglichen dem Künstler zwei unterschiedliche Perspektiven derselben Realität oder zwei unterschiedliche Realitäten zur gleichen Zeit darzustellen.

Es gibt auch Überschneidungen dieser Realitäten auf inhaltlicher Ebene. Zum Beispiel wenn es um die Figur des Regisseurs geht. Die Filmcrew nennt den Regisseur „Omer“, bei dem Vornamen des Künstlers Omer Fast. In dem Video wird er auf der Ebene der Reinszenierung der Geschehnisse auf dem Filmset von jemand anders verkörpert. In der Arbeit *The Casting*, war Omer Fast selbst im Interview zu sehen. Hier ist er zwar auch anwesend, aber in Form dieser anderen Männerfigur, die ihn repräsentiert.

Ein weiteres Beispiel für eine Überlappung der Realitätsebenen ist in einer Szene mit dem Darsteller zu finden, welcher den Attentäter spielt. In der Rekonstruktion der Geschichte des Interviewten, spielt er einen Attentäter, welcher aufgrund der Explosion seinen Arm verliert. Auf der Ebene der Produktion der Reinszenierung der Geschichte im Gespräch mit der Frau meint derselbe Darsteller, er habe tatsächlich nur mehr einen Arm. Er spielt nicht nur einen Mann ohne Arm, sondern er habe seinen Arm aufgrund eines Unfalls verloren, behauptet er. Hier gibt es eine Überschneidungen zwischen der Ebene der Reinszenierung der Geschichte des Interviewten und der Ebene der Reinszenierung der Geschehnisse am Filmset.

5.3 Fallbeispiel: Continuity (2012)

Die 40-minütige Einkanalinstallation ist 2012 für die Documenta (13) in Kassel entstanden. Inhaltlich handelt die Arbeit von einem Paar mittleren Alters, welches junge Männer zu sich nach Hause einlädt (Abb. 14). Sie kommen in ihrem Einfamilienhaus irgendwo in der Einöde an, die Mutter bereitet liebevoll das Essen zu. Sie essen gemeinsam um den Tisch versammelt. Zunächst scheint es als wäre der junge Mann, welcher als Soldat gekleidet ist, ihr Sohn, der aus dem Krieg zurückkehrt. Aber dann holen sie später erneut einen jungen Mann ab. Der andere ist auf mysteriöse Weise verschwunden. Insgesamt sind es drei sehr unterschiedliche Charaktere welche nacheinander von dem Paar eingeladen werden und die Szene der Rückkehr des Sohnes reinszenieren. In der Schluss-Szene, welche in der Wüste hinter dem Wald stattfindet sind die drei, unter anderen toten und blutverschmierten Soldaten, wiederzufinden.

Das Video beginnt mit der ersten Reinszenierung. Daniel #1¹¹⁴ raucht eine Zigarette während er an einer Bushaltestelle auf das Paar wartet. Als das Auto näher kommt wirft er die Zigarette weg. Er wackelt leicht nervös hin und her. Die Fiedlers steigen aus dem Auto aus und stellen sich nebeneinander. Der Mann legt beschützend seinen Arm um die Frau. Als Daniel #1 ihnen näher kommt um sie zu begrüßen, schnippt der Mann und zeigt mit strenger und bestimmter Geste auf den Rucksack, welcher hinter dem jungen Mann steht. Mit reumütigem Blick dreht dieser sich gehorchend um und hängt sich den Rucksack um seine rechte Schulter. Er präsentiert sich dem Paar, welches ihn jetzt zufrieden anblickt. Die Frau läuft Daniel #1 mit erleichtertem Blick entgegen und umarmt ihn fest. Sie beginnt vor Freude zu weinen, nimmt dann sein Gesicht in die Hand und fragt ihn, wie eine besorgte Mutter, aber auch vorwurfsvoll, ob er geraucht habe. Dann umarmt sie ihn wieder. Ihr Mann klopft ihr leicht auf die Schulter, um sie daran zu erinnern, dass er jetzt an der Reihe ist. Nur schwer lässt sie Daniel #1 los. Der Vater ist etwas zurückhaltender, er mustert ihn zuerst und dann umarmt er ihn.

Zuhause angekommen führen sie Daniel in das Haus und nehmen ihm dort eine Augenbinde ab. Im Hintergrund hört man mehrere Hunde bellen. Die Mutter sieht Daniel #1 mit liebevollem Blick an und sagt „Willkommen zu Hause, Daniel!“ Sie führen ihn in ein Zimmer, dass scheinbar ihm gehört hat, bevor er in den Krieg eingerückt ist. Auf dem

¹¹⁴ Alle Darsteller, welche den Sohn verkörpern, tragen den Namen „Daniel“. Um die unterschiedlichen Reinszenierungen im Text klar zu benennen, nummeriere ich die jeweiligen Darsteller der Reihe nach mit Daniel #1, Daniel #2 und Daniel #3.

Nachttisch steht ein Foto von einem Soldaten im Einsatz. Vermutlich von Daniel. Die Eltern fragen ihn ob er ein Bad nehmen möchte. Er steht nur irritiert in seinem Zimmer. Die Mutter kommt auf ihn zu. Sie berührt sein Gesicht, beinahe so, als wolle sie sich vergewissern, dass er real ist. Sie umarmt ihn innig und sagt, wie sehr sie sich freue, dass er hier ist. Ihr Mann meint, sie soll dem Jungen etwas Zeit geben, sich zu ordnen. Sie streckt ihre rechte Hand zur Seite, um zu signalisieren, dass er ruhig sein soll. Langsam lässt sie los, küsst Daniel #1 zärtlich auf den Mund, begegnet ihrem Mann mit einem strengen Blick und verlässt den Raum. Mit dem Mann alleine scheint sich der Junge noch unsicherer zu fühlen. Sein Blick ist skeptisch. Der Mann öffnet den Mund des Jungen mit beiden Händen und inspiziert sein Gebiss und das feuchte Fleisch seiner Zunge. Er befiehlt Daniel sein Piercing aus dem Mund zu nehmen. Nachdem der Mann das Zimmer verlassen hat, holt der Junge Tabletten aus seinem Rucksack und wirft eine in seinen Rachen. Während des Essens verhält Daniel sich zurückhaltend. Der Vater drängt ihn etwas zu erzählen, woraufhin die Mutter ihn in Schutz nimmt. Während des Essens versucht Daniel mehrere Male zu sagen, warum er sich unwohl fühlt. Er sei es gewohnt mit Männern zusammen zu sein. Dann lenkt der Vater ab, indem er sagt: „Sind da nur Männer in deiner Einheit?“ Immer wieder wirft der Junge seiner Mutter hilfeschekende Blicke zu. Daniel versucht erneut sich auszudrücken „Was ich eigentlich sagen möchte...“ Der Vater unterbricht ihn und bringt ihn zum Schweigen.

Als die Mutter meint, der Junge würde immer schreien, wenn sie sein Zimmer aufräumt, sagt dieser, ob sie wollen würden, dass er schreit. Der Vater fragt, warum das so schwierig sei? Der Vater sieht ihn verächtlich an und verlässt auf die Bitte der Mutter den Tisch. Die Mutter streckt ihm die Hand entgegen, woraufhin er sie verlegen anlächelt. Dann setzt sie sich neben Daniel, der plötzlich Maden in sein Essen halluziniert. Er sagt, ihm ist schlecht und er bittet darum schlafen zu dürfen. In der Nacht kommt die Mutter zu ihm ins Zimmer. Mit ihrer Hand streift sie das nackte Bein des Jungen entlang. Er befreit sich von dieser eigenartig zärtlichen Berührung, indem er sich wendet. Die Mutter hört Schritte, die näher kommen. Dann schmiegt sie sich von hinten an den Jungen. Mit einer Aufnahme von dem Auto, das in der Nacht vor der Garage parkt, wechselt die Szene zur zweiten Reinszenierung mit Daniel #2.

Die nächste Szene zeigt wieder das Paar, welches im Auto durch einen Wald fährt. Ein anderer junger Mann in Militärkleidung (Daniel #2) telefoniert während er auf das Paar wartet. Anders als der introvertierte Daniel #1 hat Daniel #2 eine lustige offene Art und springt hinter der Haltestelle hervor, um sie zu überraschen. Alle scheinen sich zu freuen, bis der Vater nach dem Rucksack fragt. Daniel zuckt mit den Schultern und signalisiert damit,

dass er es nicht weiß. Er hat den Rucksack verloren. Mit einem Mal ist die Freude des Wiedersehens vergessen und das Paar geht wütend zum Auto. Auf der Rückfahrt greift sich die Mutter auf die Stirn, als hätte sie Kopfschmerzen. Zu Hause angekommen, eilt sie ins Haus. Auch Daniel #2 sieht das Bild auf dem Nachttisch. Der Vater stellt Daniel #2 die gleiche Frage, ob er duschen möchte. Während der Vater ihn mustert, erkundigt sich der Junge nach dem Befinden der Frau und entschuldigt sich für den Verlust des Rucksacks. Scherzhaft, fragt der Vater, ob etwas Wichtiges im Rucksack war. Der junge Mann lacht und meint, alles Wichtige sei in seiner Hosentasche, greift sich auf den rechten Oberschenkel und nennt ihn „Papa“. Auf das Wort Papa legt er eine seltsam erotische Betonung. Der Vater kontrolliert wieder die Mundhöhle von Daniel #2, wie er das schon bei Daniel #1 machte und verlässt dann zufrieden den Raum.

Beim Abendessen erzählt Daniel #2 eine Geschichte aus dem Krieg. Während er erzählt, wird die Geschichte im Hintergrund reinszeniert. Die Geschichte handelt von der Begegnung deutscher Soldaten mit einer afghanischen Familie zu einem „ungünstigen“ Moment, der schließlich dazu führte, dass der Scheich der Familie erschossen wurde. Als die Mutter die Glaubwürdigkeit seiner Geschichte anzweifelt, besteht Daniel #2 zunächst darauf, dass sie wahr sei und sagt dann: „Na und? Was möchtest du denn lieber hören?“ Beide sehen sich herausfordernd in die Augen. Plötzlich scheint sich der Junge sehr unwohl zu fühlen. Er greift sich an die Schläfen seines Kopfes und atmet tief ein und aus. Das Paar wirft sich einen besorgten Blick zu. Die Kamera schwenkt von dem Jungen zu seinem Teller mit dem Essen. In mitten von dem Reis und den Kohlsprossen liegt etwas, das aussieht wie ein Körperteil, ein abgetrennter Finger oder Penis. An einem Ende läuft Blut heraus.

Dann macht der Mann das Geschirr, während die Frau den Jungen umarmt und sie beginnen, sich leidenschaftlich zu küssen. Mit dem gleichen Bild des Autos, welches in der Nacht vor der Garage parkt, wechselt die Geschichte zur Reinszenierung mit Daniel #3.

Sie fahren wieder auf der Straße im Wald. Die Mutter greift sich auf die Stirn, als hätte sie Kopfschmerzen. Auf die Erkundigung ihres Mannes reagiert sie mit einem müden Lächeln. Dann unterhalten sie sich über ihren Sohn. Darüber wie sie sich an ihn erinnern.

Daniel #3 wartet in Gedanken versunken beim Treffpunkt. Als das Paar ankommt, umarmt ihn zu erst die Mutter, dann umarmt der Vater beide und sie beginnen zu weinen. Die Mutter bittet den Vater im Auto auf sie zu warten, während sie sich dieser rührenden Umarmung mit dem Jungen hingibt.

Die Szene wechselt direkt zur Feuerstelle im Haus und Daniel #3 der sich in den Flammen verliert. Dann konfrontiert ihn sein Vater damit, dass seine Mutter Haschisch in seinem Schuh gefunden habe. Der Vater will wissen, woher er das Haschisch habe. Der Sohn erzählt eine mit lustigen Details ausgeschmückte Geschichte. Er habe es bei der Bäckerin Frau Ott gekauft. Aber die Mutter entdeckt einen Fehler in seiner Geschichte. Es gibt keine Bäckerin, nur einen Bäcker. Doch dann rettet sich Daniel aus dem Ärger, indem er neue Details erfindet. Die Mutter ist verärgert und glaubt ihm nicht. Vater und Sohn stoßen mit einem Glas Wein an. Im nächsten Moment halluziniert der Sohn einen Augapfel in das Weinglas. Dann sieht man wieder das Auto bei Nacht und den Vater, wie er einen schwarzen schweren Sack in den Kofferraum hievt. Er dreht sich noch einmal verstohlen um und verschwindet dann wieder in das Haus.

An einem anderen Tag fahren sie wieder auf der Landstraße im Wald. Diesmal sitzt die Frau am Steuer. Der Mann schläft auf dem Beifahrersitz. Sie bremst, weil sie in der Ferne etwas Ungewöhnliches sieht. Es handelt sich um ein Kamel, dass sich ihnen in den Weg stellt und auf sie zu kommt. Dasselbe Kamel, welches schon zu Beginn im Wald versteckt war. Jetzt steht es unverkennbar vor ihnen und kommt auf sie zu. Verwundert steigen sie aus dem Wagen aus. Das Kamel ist so nahe, dass man es atmen hören kann. Dann dreht es sich weg und verschwindet in den Wald. Die Frau folgt ihm. Der Mann, der noch versucht sie aufzuhalten, folgt ihr schließlich doch. Sie stehen auf einem Erdhügel und blicken in einen großen Graben. Dort unten liegen die Soldaten, geschlachtet, voll mit Blut. Eine fremde Person kommt ins Bild und sammelt die Waffen der toten Soldaten ein. Die Schlusssequenz zeigt, wie sie wieder auf der Straße durch den Nadelwald fahren. Der Wald spiegelt sich im Fenster des Autos. Vielleicht war alles nur ein Traum?

Abgesehen von den drei Reinszenierungen der Rückkehr des Sohnes gibt es noch drei Geschichten, die auf Metaebenen stattfinden. Bei der Reinszenierung mit Daniel #1 wird diese Geschichte als Bilderfolge in Buchform vermittelt, welches er am Abend durchblättert. Sie erzählt von einer Frau, die eine Burka trägt. Sie nähert sich einem Soldaten. Als sie sich gegenüber stehen, zieht der Soldat in Camouflage ihr die Kleider vom Kopf, aber darunter hat sie eine weitere Schicht. Der Vorgang wiederholt sich, bis der Soldat erschöpft ist. Am Ende entweicht dem Kopf der Frau ein Blitz, welcher den Soldaten verkohlt.

Daniel #2 erzählt beim Essen eine Geschichte, die dann im Hintergrund in abgeschwächter Farbe in Form stiller Bilder reinszeniert wird. Sie erinnern an die *tableaux vivant*-artigen

Reinszenierungen, wie bei *The Casting* und *Take a Deep Breath*. Die Geschichte handelt von einem seltsamen Zwischenfall von Soldaten mit einer afghanischen Familie und der dramatischen Erschießung eines Scheichs. Als Entschädigung hätten die Deutschen der Familie des Scheichs einen Audi geschenkt, den sie aufgrund des Air - Condition haben wollten.

Daniel #3 erzählt eine Geschichte darüber, wie er an das Haschisch gekommen war, dass die Mutter in seinem Schuh gefunden hat. Offenbar konnte man es bei der Bäckerin kaufen. Daraufhin meint die Mutter, dass er lüge, da es nur einen Bäcker gebe und die Bäckerin Frau Ott schon lange tot sei. Der Junge rettet sich, indem er behauptet, sie sei im Gefängnis, weil sie Drogen an Minderjährige verkauft hätte. Diese Geschichte wird nur oral vermittelt.

Irgendwie scheint es auch einen Zusammenhang zu geben, zwischen den Charakteren der Daniels und der Art, wie sie die Geschichte erzählen. Der verschlossene Daniel #1 sieht sich die Geschichte in einer Bilderfolge, in Form von Zeichnungen alleine an. Daniel #3 gibt sich offener und entspannter. Er erzählt seine Geschichte. Und Daniel #2, der extrovertierte Selbstdarsteller, erzählt seine Geschichte so lebhaft, dass es ist, als würde sie in dem Wohnzimmer der Fiedlers stattfinden.

5.3.1 Formen des *Reenactment* in der Arbeit *Continuity*

Eindeutig ist, dass es sich bei der Reinszenierung der Rückkehr des Sohnes nicht um ein konkretes historisches Ereignis handelt. Zudem wird aus dem Video nicht deutlich, ob es ihren Sohn Daniel überhaupt gegeben hat, also ob es überhaupt eine Reinszenierung eines vergangenen Ereignisses ist. Omer Fast äußert sich dazu in einem Interview folgendermaßen: „Für mich gibt es keinen Sohn, der aus dem Krieg zurückgekehrt ist. Es gibt die Callboys, diese Escortmänner, die einfach eingesetzt werden, weil es eine Leere in der Beziehung der Protagonisten gibt.“¹¹⁵ Die Frage, ob es den Sohn gegeben hat oder nicht scheint nicht von Bedeutung zu sein. Anders als bei den vorherigen Arbeiten, geht Fast hier nicht von einem Interview aus, sprich einer Erzählung, die so oder ähnlich schon einmal passiert ist.

Trotzdem wirft die Arbeit Fragen zum *Reenactment* auf. Wie in historischen *Reenactments*, reinszeniert das Paar Fiedler detailbesessen die Rückkehr ihres „Sohnes“. Mit besonderer Sorgfalt liegen zum Beispiel drei gedrehte Joints auf dem Nachttisch des Jungen parallel angeordnet. Bis ins Detail stellen die Fiedlers jede Szene nach, mit einer derartigen Präzision, die paradoxerweise schon wieder Zweifel an der Authentizität der Darstellung aufkommen lässt. Die Momente des Unbehagens häufen sich bereits nach den ersten Minuten. Auch ihr

¹¹⁵ Franke 2013, S. 182.

Zuhause vermittelt eine unheimliche Künstlichkeit. Alle drei Reinszenierungen folgen dem gleichen Ablauf, welcher sorgfältig geplant wurde. Sie fahren mit dem Auto zur gleichen Haltestelle, sie begrüßen den Sohn, zeigen ihm sein Zimmer und Essen gemeinsam zu Abend. Jedes Mal gibt es einen Moment, wo den Daniels übel wird und dann beginnt die Reinszenierung von vorne nur mit einem andern Darsteller oder „Callboy“, wie Omer Fast ihn nennt, welcher Daniel verkörpert.¹¹⁶ Die Übelkeit, welche nach dem Essen jeden der Daniels überkommt, ist vielleicht ähnlich zu lesen, wie das Zucken in *Godville* und *The Casting*, als physische Reaktion auf die Situation, der Körper, welcher noch vor dem Verstand realisiert, dass etwas nicht stimmt.

Der Rucksack ist ein wichtiges Requisit ihrer konstruierten Realität, was den schnellen Wechsel von der Freude über die Heimkehr des Sohnes zur Wut über den Verlust des Rucksackes erklärt. Denn der Sohn ist eigentlich ein Callboy, die Rückkehr nur ein Spiel („ein Hobby [...] mit einer furchtbaren Wurzel“¹¹⁷) und der Rucksack ein wichtiges Requisit, welches sie für die folgende Rekonstruktion wieder brauchen.

Trotz der genauen Planung unterscheiden sich die Reinszenierungen. Denn jeder Daniel hat seinen eigenen Charakter und formt die Reinszenierung mit. Daniel #1 ist eher introvertiert und distanziert. Es scheint ihm schwer zu fallen, sich auf das Spiel der Fiedlers einzulassen. Daniel #2 ist sehr extrovertiert. Er ist offen, spontan und geht auf die Bedürfnisse seiner „Eltern“ ein. Daniel #3 wirkt etwas geistesabwesend ist aber auch locker und entspannt und scheint sich einigermaßen wohl zu fühlen. Besonders die spontan erzählten Geschichten, welche sich während der Gespräche ergeben, prägen den Verlauf der Reinszenierung mit. Das sind jene Momente, welche besonders die Mutter aus der Fassung bringen.

In der Fortsetzung von *Continuity*, der Arbeit *Spring loop*, wird ab Minute neunzig gezeigt, wie der Vater Torsten seine Reinszenierungen mit einem Jungen über ein Videotelefonat plant (Abb. 15). Gemeinsam gehen sie sogar den Text durch, den der Junge auswendig gelernt hat. Er schließt dafür die Augen und versetzt sich in seine Rolle. Torsten übernimmt in dem Gespräch die Rolle von Katja und Wort für Wort gehen sie den Text gemeinsam durch, den der Junge einstudiert hat.

Für *Spring* hat Fast fünf unterschiedlich große Projektionsflächen zu einer zusammengefügt, wobei die Kanten nicht gerade abschließen. Die einzelnen Rechtecke sind durch schwarze Linien voneinander getrennt, die das Bildfeld zerteilen. Diese unterschiedlichen Projektionsflächen bieten die Möglichkeit unterschiedliche Perspektiven zur gleichen Zeit

¹¹⁶ Franke 2013, S. 183.

¹¹⁷ Ebd., S. 182.

oder auch zeitversetzt zu zeigen. Später im Video wird die geprobte Szene im Haus der Fiedlers *reenacted*. Der junge Daniel in *Spring loop* geht den Text der Szene vor dem Abendessen im Badezimmer noch einmal durch. Kurz darauf findet die einstudierte Szene am Esstisch statt.

Eine Reinszenierung beinhaltet vielleicht noch etwas wie eine Veränderung. Ein *Reenactment* beabsichtigt die exakte Wiederholung. Man stellt eine bestimmte Szene nach, um sich in ein Ereignis einzufühlen, es nachzuempfinden. Hier ist das Ereignis kein konkretes historisches sondern eine Fantasie der Fiedlers, welche, wie Melanie Franke konstatiert, eine Art Kontinuität krampfhaft aufrechterhalten, indem sie Normalität spielen, während an anderen Orten Krieg geführt wird.¹¹⁸

Diese Reinszenierungen zeigen einen verzweiferten Versuch einen Sohn am Leben zu halten, den es nie gegeben hat. Das *Reenactment* hat hier den Zweck, die Grenzen des Nachstellens und Nachempfindens aufzuzeigen. Das Funktionieren des *Reenactment* ist auf jedes Detail angewiesen. Trotz der exakten Planung der Fiedlers gibt es immer wieder diese Momente, welche an der Glaubwürdigkeit der Geschichte zweifeln lassen.

5.3.2 Einbrüche der Wirklichkeit und Überschneidungen

Das Video zeigt drei Reinszenierungen der Rückkehr des Sohnes aus dem Krieg. Der Betrachter weiß zu Beginn nicht, dass es sich um eine Reinszenierung handelt. Die Geschichte, die sich ihm präsentiert scheint zunächst linear. Inhaltlich handelt sie von einem Paar, welches ihren Sohn von der Haltestelle abholt, ihn nach Hause fährt, dort sein Zimmer zeigt und mit ihm zu Abend isst. Der Ablauf ist immer gleich, zum Teil sind sogar die Gespräche gleich. Maria Muhle schreibt über die Arbeit *Continuity*, sie würde sowohl auf eine wie auch immer inszenierte Zeugenaussage als Ausgangspunkt, sowie auch, medial, auf Mehrkanal-Projektionen verzichten und sich somit stärker im rein filmischen Dispositiv verorten.¹¹⁹ Anders als der klassische Spielfilm, dessen meist linearer Aufbau eine glaubhafte Geschichte vermittelt, gibt Omer Fast in der Arbeit *Continuity* immer wieder Gründe die Glaubhaftigkeit der Geschichte in Frage zu stellen.

Zum Beispiel wird die Freude über die Rückkehr des Sohnes von vielen Momenten des Unbehagens gestört. Sie lassen Zweifel an der Authentizität der Geschichte aufkommen und unterbrechen den Erzählfluss. Die erste Begegnung mit Daniel #1 beispielsweise zeigt, wie das Paar vor dem jungen Soldaten steht. Anstatt ihn zu begrüßen schnippt Torsten, der Vater, streng mit den Fingern und fordert Daniel #1 auf den Rucksack aufzuheben. Als Daniel #2 in

¹¹⁸ Franke 2013.

¹¹⁹ Muhle 2013, S. 192.

der zweiten Reinszenierung den Rucksack dann verliert, wird die Freude der Rückkehr des Sohnes sofort von Ärger überschattet. Es entsteht der Eindruck, der Rucksack sei ihm wichtiger als die Rückkehr seines Sohnes.

Auch eigenartig ist, dass sie Daniel #1, auf dem Weg nach Hause, die Augen verbinden. Warum sollte man seinem Sohn eine Augenbinde umbinden? Etwas später im Video nimmt der Vater dem Sohn die Zigaretten ab und sagt: „Ich geb sie dir wieder – danach.“ Mit „danach“ meint der „Vater“ nach der Reinszenierung. Wobei in dem Moment dem Betrachter vielleicht noch nicht klar ist, dass es sich hier um die Inszenierung einer Rückkehr handelt, die auf immer gleiche Weise wiederholt wird. Auch eigenartig ist, wie die Mutter, jedes Mal wenn die Daniels ihre Geschichten erzählen, immer an deren Authentizität zweifelt und beinahe wütend wird, wenn sie diese als erfunden entlarvt. Entweder sind die Geschichten unglaubwürdig, weil sie zu fantasievoll ausgeschmückt werden, wie zum Beispiel im Falle der Air Condition des Audi in der Erzählung von Daniel #2. Oder die Geschichte besteht den Faktencheck der Mutter nicht, wie im Fall der Bäckerin, die eigentlich ein Bäcker ist, in der Geschichte von Daniel #3. Die „Mutter“ ist also dann irritiert, wenn die Geschichten ihrer „Söhne“ nicht mit ihrer Realität konform gehen und sozusagen die „Wirklichkeit“ in der von ihr selbst konstruierten Realität durchbricht. Nur diese subtilen Brüche in der Erzählung und die – wie sich im späteren Verlauf herausstellen wird – dreifache Wiederholung dieses Ereignisses, verweisen darauf, dass es sich hier um ein konstruiertes Ereignis handelt und nicht um die tatsächliche Rückkehr ihres Sohnes. Der Rucksack scheint dabei ein wichtiges Detail ihrer Vorstellung der Rückkehr ihres Sohnes zu sein. Den Jungen können sie entbehren, aber der Rucksack ist Teil der schon lange vorbereiteten Realisierung ihrer Fantasien.

Die drei Geschichten, welche auf einer Metaebene angesiedelt sind, zeigen unterschiedliche Möglichkeiten der Vermittlung von Geschichte. Bei Daniel #1 wird die Geschichte in Bilderbuchform erzählt. Durch das Blättern entsteht durch den stroboskopischen Effekt ein Bewegungsbild. Bei Daniel #3 ist die Geschichte in Form einer mündlichen Erzählung nur auditiv wahrnehmbar. Bei Daniel #2 wird die Erzählung im Video akustisch und visuell dargestellt. Während Daniel #2 die Geschichte erzählt, welche er, seiner Behauptung nach, im Krieg selbst erlebt hat, erscheint ein *Reenactment* davon im Esszimmer hinter dem Vater und der Mutter. Erstarrt stehen die Darsteller plötzlich im Esszimmer der Familie. Die Geschichte des Sohnes wird in den selben stillen Bildern *reenacted* wie bei *The Casting*, nur dass in diesem Fall die Farbigkeit zurückgenommen wurde und sich die Reinszenierung in einer

Reinszenierung befindet. Der Erzähler (Daniel #2) zeigt auf einen Ort zwischen dem Paar, wo der Protagonist seiner Erzählung posiert. Woraufhin sich das Paar umdreht, um sich die Reinszenierung anzusehen. Später wendet sich die Mutter dem *Reenactment* in ihrem Wohnzimmer zu und blickt direkt auf die afghanische Familie hinter ihr. Der Realraum und der fiktive Erzählraum werden zu einem.

Im zweiten Teil seiner Geschichte erzählt Daniel #2 von der Entschädigung für den erschossenen Scheich. Abgesehen von verschiedenen Tieren, hätten sie einen Audi verlangt. Die Eltern lachen verwundert, woraufhin Daniel #2 sagt „Es stimmt.“ Die Mutter glaubt ihm nicht. Er insistiert noch darauf, dass die Geschichte wahr sei, bevor er meint, es sei doch egal, ob es stimmt oder nicht und sie fragt, was sie denn lieber hören würde. Wie Daniel #2 sich verhält scheint es für ihn sowieso nur ein Spiel zu sein. Der Mutter hingegen scheint es sehr wichtig zu sein, dass seine Geschichte nicht bloß unterhaltsam sondern auch glaubhaft ist.

Auch bei der Geschichte von Daniel #3 stellt die Mutter Fragen zu Details. Irgendetwas an den Geschichten spießt sich jedes Mal mit ihrer Realität, was sie wiederum daran erinnert, dass sie hier nur ein Spiel spielen und diese Rückkehr nur eine Reinszenierung ist. Diese Faktenfehler in der Geschichte erinnern daran, dass da auch noch die Welt da draußen ist und eben das möchte sie vermeiden.

Im Video sind diese Einbrüche der Wirklichkeit so subtil gelöst, dass der unaufmerksame Betrachter sie leicht übersehen oder ignorieren kann, wenn er seinem Bedürfnis nach Kohärenz nachgibt. Dazu meint Fast: „Es ist lustig, wie Leute Dinge normalisieren wollen. Ich habe mich mit jemanden unterhalten und sie meinte: ‚Ja das ist sein Bruder‘.“¹²⁰ Es braucht viel Fantasie, zu glauben Daniel #2, sei der Bruder von Daniel #1, nicht nur deshalb, weil beide den Namen „Daniel“ tragen. Dieses Beispiel zeigt, wie Unaufmerksam Filme betrachtet werden können, aber auch wie dieses Bedürfnis nach Kohärenz, den Betrachter dazu bringt, jene Inhalte, welcher nicht seiner Logik folgen, entsprechend zu verändern. Denn tatsächlich gibt es immer wieder diese Momente, welche den Erzählfluss unterbrechen und in gewisser Weise auch die Reinszenierung als solche entlarven.

Die Arbeit wurde von einem Fernsehsender mitfinanziert und auch im Fernsehen ausgestrahlt.¹²¹ Das erklärt vielleicht auch, warum Franke darin einen „Vorabendserien-Charakter“ sieht.¹²² Dieses altbekannte Format, wo alles was gezeigt wird, sich einer linearen Erzählung unterwirft und man manchmal schon zu Beginn weiß, wie die Geschichte aussehen wird, weil es an Ideen fehlt und immer wieder das Gleiche gemacht wird. Es verwundert nicht

¹²⁰ Franke 2013, S. 183.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd, S.182.

falls diese Serienästhetik den Betrachter in lethargischen Zustand versetzt, oder ihn dazu verführt – in einem schwachen Moment – unklare Dinge zu normalisieren, wie das laut Omer Fast tatsächlich passiert.¹²³ Denn die relativ subtilen Details, gehen leicht unter im Bewegungsfluss der Erzählung. Mit der Zeit häufen sich jedoch die Momente und mit ein bisschen Aufmerksamkeit wird klar, dass etwas an der Geschichte faul ist, spätestens, wenn dann der zweite Sohn zum Einsatz kommt und die Geschichte nur mit einem anderen Darsteller wieder von Vorne beginnt.

¹²³ Franke 2013, S. 182.

5.4 Fallbeispiel: 5,000 feet is the best (2011)

Die Einkanalvideoinstallation hat eine Dauer von dreißig Minuten. Das Video geht von einem Interview mit einem Drohnenpiloten aus (Abb. 16). Die Aufnahmen wechseln zwischen der Reinszenierung des Interviews und einer – wie es scheint – authentischen Wiedergabe des Interviews mit dem Drohnenpilot (Abb. 20).

Die Arbeit beginnt mit einer Aufnahme eines dunklen Korridors, vermutlich in einem Hotel. Ein Mann mittleren Alters betritt ein Zimmer, wo er bereits von Jemandem erwartet wird. Der Mann, welcher ihn erwartet, erkundigt sich nach dem Wohlbefinden seines Gastes. Dieser meint, es gehe ihm gut und fragt jenen, worüber er reden möchte. Der Gastgeber stellt die Frage zurück. Der Gast meint er habe keine Lust zu reden. Dann fallen Kommentare über Bezahlung und über die Anwesenheit der Kameras und der Filmcrew, die ihm unangenehm zu sein scheinen. Um ihn zu beruhigen meint der Gastgeber, sie können jeder Zeit aufhören, wenn er sich nicht wohl fühle. Der Gast sagt daraufhin, er würde gerne fortfahren, aber schnell, denn in einer Stunde habe er einen Arzttermin. Dann stellt der Gastgeber die Frage: „What’s the difference between you, and someone who sits in an airplane?“ Der Gast antwortet: „There is no diffrence. We do the same job.“ „But you are not a real pilot.“ Der angebliche Pilot zieht sein Gesicht zusammen. Was aussieht wie ein Migräneanfall wird von einem lauten Ton begleitet. Er nimmt Tabletten und beginnt eine Geschichte zu erzählen. Während er erzählt, wird das Gesagte in Bildern reinszeniert. Die Geschichte handelt von einem Jungen, der eine Obsession für Züge entwickelte, nachdem sein Vater ihm eine Modelleisenbahn gezeigt hatte. Auch als Erwachsener hat er sich nur mit Zügen befasst. Er hat sich mit Mechanikern befreundet und alles über Züge gelesen und gelernt. Eines Tages bricht er den Spind eines Bahnfahrers auf, nimmt dessen Arbeitskleidung und schleicht sich in die Kabine der Bahn. Er fährt den ganzen Tag diesen Zug durch die Stadt, immer pünktlich in jede Haltestelle ein. Am Abend vergisst er aber seine Schlüssel in dem Spind des Bahnfahrers, woraufhin er versucht, in sein eigenes Haus einzubrechen und von der Polizei erwischt wird.

Der Zuhörer stellt die Zwischenfrage, das Video wechselt wieder zur Hotelzimmerszene. Seine Frage lautet, warum der Mann in seiner Geschichte „Schwarz“ sein müsse? Der Gast sagt, er habe nie etwas von Hautfarbe gesagt. Das Video wechselt wieder zu der Reinszenierung der Geschichte und der Betrachter sieht, dass der Mann – welcher gerade im Begriff war, in sein eigenes Haus einzubrechen – in der visuellen Darstellung der Geschichte nun von einem Mann mit weißer Hausfarbe verkörpert wird.

Die Analogie zwischen der Geschichte und der Arbeit des Drohnenpiloten liege laut des Erzählers darin, dass man seine Arbeit und sein Privatleben getrennt halten solle. Ironischerweise kommt das von einem Mann, welcher aufgrund der psychischen Belastung seiner Arbeit Medikamente braucht und nicht mehr schlafen kann. Er macht im Korridor eine Pause und holt Zigaretten aus einem Versteck in der Wand hervor.

Das Video wechselt zu Aufnahmen in Vogelperspektive, welche die Übertragung einer Drohnenkamera imitieren. Eine bisher unbekannte Stimme spricht über die Erfahrungen als Drohnenpilot und darüber dass 5 Tausend Fuß die beste Höhe sei, da er von dort aus einen Überblick hat und gleichzeitig alle wichtigen Details erkennen kann. Er spricht über die technischen Möglichkeiten einer Drohne, wie beispielsweise die Infrarotkamera, womit er Spuren zurückverfolgen könne.

Das Kamerabild wechselt wieder zur Interviewebene im Hotel. Der Pilot raucht eine Zigarette und versucht sich zu entspannen. Dann klopft er an die Hotelzimmertür. Von der anderen Seite öffnet jemand die Tür und sagt: „We are over here.“ Leicht irritiert dreht sich der Drohnenpilot um und betritt wieder das Zimmer.

Ab hier wiederholt sich die ganze Geschichte, beginnend mit der leicht abgewandelten Frage: „What’s the difference between you and a real pilot?“ Der Pilot erzählt erneut eine Geschichte. Diesmal handelt sie von einem Paar, welches in Las Vegas ein Hotelzimmer mietet, dort Hosen in unterschiedlichen Farben im Bad versteckt und dann im Casino ein Opfer aussucht, welches sie in die Irre führen und bestehlen. Die Frau verführt einen reichen Mann, nimmt ihn in das Zimmer mit und tauscht im passenden Moment die Hosen. Genau in diesem Moment überrascht sie ihr Ehemann und wirft den Mann mit der falschen Hose raus. Dann kopiert das Paar die Kreditkartendetails des Mannes.

Das Video wechselt wieder zur Interviewaufnahme. Der Gastgeber fragt, was die Geschichte mit dem Beruf des Drohnenpiloten zu tun habe und der Pilot antwortet, sie habe nichts damit zu tun. Auf die Frage zurückkommend, was er als Drohnenpilot erlebt habe, flüchtet er hinaus auf den Korridor. Draußen versucht er sich zu entspannen, er hört etwas und öffnet dann vorsichtig eine andere Tür des Korridors.

Das Video wechselt zu Aufnahmen von einem kleinen Ort an einem Gewässer. Sie werden in Vogelperspektive wiedergegeben. Dann erzählt wieder die männliche Stimme aus dem *Off*. Er spricht darüber, dass er in seiner Freizeit Videospiele spiele. Er glaubt, ein Drohnenpilot zu sein, sei mehr oder weniger das Gleiche, wie ein Videospiel zu spielen, bloß dass man als Drohnenpilot immer das gleiche Spiel spiele auf dem gleichen Level und manchmal passiere

nicht viel. Aber dann gäbe es wieder Notfälle und dann schieße das Adrenalin ein und er müsse sich überlegen, wie er am besten auf einen LKW zielt um möglichst keine anderen Menschen zu verletzen und manchmal passieren ihm auch Fehler. Da er, wie er bereits schon sagte, jedes Detail aus der Luft mit der Drohne beobachten könne, sähe er auch genau, welche Folgen sein Handeln hat. Dann wird eine Aufnahme von einem Mann gezeigt, die sehr unscharf ist. Gerade die Mundbewegungen sind noch zu erkennen, welche dem gesprochenen Text folgen. Hier bekommt die Stimme des unbekannten Mannes einen Körper, auch wenn er sich in dieser Unschärfe aufzulösen scheint.

Er erzählt von seinen Angstzuständen und seinen schlaflosen Nächten. Auch wenn er als Drohnenpilot nicht direkt vom Krieg betroffen sei, wie der Erzähler meint, habe er (als Drohnenpilot) direkten Einfluss auf das Leben anderer. Es ist eben nicht wie ein Videospiel. Er kann es nicht abdrehen.

Auf dem Korridor fragt eine Putzfrau den Drohnenpilot aus dem Hotel, ob sie sein Zimmer putzen soll. Er sagt er sei nur ein Gast und sie überreicht ihm Pillen, als wäre seine Antwort eine Art Kode. Er geht zurück in das Hotelzimmer und die Konversation vom Beginn wiederholt sich ein drittes Mal. Der Drohnenpilot erzählt eine dritte Geschichte. Diese handelt von einem Familienausflug, der tödlich endet. Die Familie verlässt ihr perfektes Vorstadthäuschen und macht sich auf den Weg in den Wochenendausflug, weil sie die Natur mögen oder weil der Vater Probleme mit der vorübergehenden Autorität hat. Sie passieren eine Kontrollstelle und zeigen ihre Dokumente den Besatzern. Sie fahren von der Autobahn auf eine kleine Straße ab. Alle außer dem Vater schlafen, als er plötzlich Männer auf der Straße sieht, die ein Loch graben. (Ein schwarz-weißes Monitorbild in Vogelperspektive verweist darauf, dass sie beobachtet werden.) Er weiß nicht genau was die da machen, aber es ist ihm auch egal. Er will einfach nur weiter fahren. Die Männer kommunizieren ihm, dass das in Ordnung ist, beobachten ihn aber mit strengem Blick und Kalaschnikows in der Hand. Gerade als sie vorbei sind und die Situation entschärft zu sein scheint, hört man ein Zischen und eine Rakete lässt alles in die Luft fliegen. Geisterhaft steigt die Familie aus dem Wagen und geht dem Licht entgegen.

Dann hört man ein Handy klingeln und der Pilot geht in den Korridor. Typische Großstadtgeräusche, wie die Sirene eines Notfallfahrzeuges sind im Hintergrund zu hören. Im nächsten Moment wechselt die Szene wieder zur Stimme des unbekannten Mannes, die eine Geschichte über eine Mission erzählt, während der Betrachter wieder Bilder aus der Vogelperspektive einer Großstadt sieht. Am Ende erscheint noch einmal das Gesicht des

Drohnenpiloten aus der Reinszenierung, wie er im Korridor steht und in die Kamera blickt. Er dreht sich um und verschwindet im Dunkel des Korridors.

5.4.1 Formen des *Reenactment* in der Arbeit *5,000 feet is the best*

Wie in *Continuity* gibt es auch bei dieser Arbeit nur einen Kanal. Dieser wechselt zwischen Aufnahmen in dem Hotelzimmer, Aufnahmen der Reinszenierung der Geschichten, Aufnahmen des „authentischen“ Interviews und den Aufnahmen in Vogelperspektive. Das Schema zeigt vereinfacht den Aufbau des Videos (Abb. 19). Das Video lässt sich in drei Teile gliedern. Jeder Teil beginnt mit der Konversation im Hotelzimmer, welche jedes Mal auf ähnliche Weise abläuft (abgesehen von der Betonung der einzelnen Wörter). Darauf folgt die Reinszenierung einer Geschichte, welche der Drohnenpilot erzählt und darauf der Teil, welcher die Interviewaufnahme mit dem - wie es scheint - echten Drohnenpilot zeigt. Seine Schilderungen des Drohnenpiloten-Daseins werden von Bildern in Vogelperspektive untermalt, welche die Drohnenkameraästhetik vermitteln soll. Zwischen den Reinszenierungen gibt es immer wieder diesen Piepton bevor die Geschichte von neuem beginnt. Es erinnert an das *Reset*, oder *Cut* einer Filmproduktion, woraufhin eine Szene neu gedreht wird. In der virtuellen Welt des Filmes ist dies möglich, in der Realität gibt es kein zurück.

Die Arbeit wechselt zwischen zwei Darstellungsebenen. Es gibt die „authentische“ Wiedergabe des Interviews, welche eine unscharfe Aufnahme des Drohnenpiloten zeigt, um seine Anonymität zu wahren. Dazwischen werden Aufnahmen von besiedelten Landschaften oder Großstadtlandschaften geschnitten, welche die Drohnenkameraästhetik vermitteln. Maria Muhle erkennt in den Bildern in Vogelperspektive ein *Reenactment* auf Betrachterebene. Sie differenziert das *Reenactment* erster Ordnung, das Interview mit dem Drohnenpilot, welches mehrmals wiederholt wird, von dem *Reenactment* zweiter Ordnung, welches auf Betrachterebene stattfindet. Letzteres sei eine Identifikation des Betrachters mit dem Drohnenpilot, da beide das Selbe machen würden, nämlich vor einem Schirm zu sitzen. Dieser Schirm Sorge aber gleichzeitig für eine Distanzierung vom Geschehen. Der immersive Effekt, welchen das Werk provoziere und welcher durch die Identifikation des Betrachters mit dem Drohnenpilot gegeben ist, stehe in einem Spannungsverhältnis zur gleichzeitigen Distanzierung, die durch den Schirm entsteht. „Denn genau hier werden die Modi immersiver Teilhabe und kritischer Distanzierung in ihrer Verspannung erfahrbar und hier vollzieht sich

das Denken im sinnlichen Vollzug.“¹²⁴ Das ist das, was Muhle als „ästhetischen Dokumentarismus“ bezeichnet.¹²⁵

Das *Reenactment* erster Ordnung stellt die Unterhaltung im Hotelzimmer dar, welche im Vergleich zu der unscharfen Aufnahme des Interviews eine Repräsentation dieses „authentischen“ Interviews zu sein scheint. Wie in früheren Arbeiten stellt Fast auch hier unterschiedliche Darstellungsmodalitäten gegenüber, wenn auch etwas verschachtelt und weniger klar voneinander getrennt. Zuerst sieht man den Piloten im Hotelzimmer, wie er interviewt wird und seine unterhaltsamen Geschichten erzählt, die völlig an der Frage des Interviewführenden vorbeigehen. In Gegensatz dazu erzählt der Mann, welcher unscharf dargestellt wird detailliert, wie seine Arbeit funktioniert und beschreibt die technischen Möglichkeiten einer Drohne. Das detaillierte Wissen über die technischen Möglichkeiten dieses Mannes, dessen Anonymität durch den Unschärfefilter geschützt wird, unterstreicht die Authentizität seiner Aussagen. Die Reinszenierung des „authentischen“ Videos, kann man als *Reenactment* auf der Darstellungsebene verstehen. Die Geschichten des Piloten aus der Reinszenierung, welche visuell nachgestellt werden, während er diese erzählt, könnte man als *Reenactment* auf einer narrativen Metaebene bezeichnen. Der Künstler spielt auf unterschiedlichen Ebenen mit unterschiedlichen Strategien des *Reenactment*.

5.4.2 Abwechselndes Abspielen der gleichen Geschichte mit unterschiedlichen Darstellungsmodalitäten

Das Video beginnt mit der etwas dubios wirkenden Hotelzimmer-Szene und dem Interview mit dem – wie sich herausstellen wird – Drohnenpiloten, welcher absurde und zusammenhanglose Geschichten erzählt, die währenddessen in Bildern nachinszeniert werden. Bei Zwischenfragen des Gastgebers, welche die Geschichte des Drohnenpiloten betreffen, wechselt das Video zurück zur Hotelzimmerszene. Diese Zwischenfragen unterbrechen die Geschichte und können auch zu Korrekturen in der Nachstellung der Geschichte führen (wie zum Beispiel der Austausch des Protagonisten der ersten Geschichte). Bis zu diesem Punkt des Videos ist alles noch relativ gut nachvollziehbar.

Danach folgt die Sequenz, welche ein Interview mit einem Mann zeigt, welcher sich hinter dem Unschärfefilter versteckt. Eine Männerstimme, welche man dieser verschwommen Figur zuordnet, berichtet über seinen Beruf als Drohnenpilot. Anstatt eine bestimmte Geschichte zu schildern und sie nachzustellen, werden Bilder aus der Drohnenkameraperspektive gezeigt.

¹²⁴ Muhle 2014, S. 99.

¹²⁵ Ebd.

Wie passen die unterschiedlichen Sequenzen zusammen? Welchen Zusammenhang gibt es? Die erste Darstellungsart zeigt die Geschichte des Drohnenpiloten auf repräsentative Weise. In Hoher Auflösung mit caravagesker Lichtregie modelliert der Künstler jedes Detail der Interviewszene. Die Geschichten des Interviewten jedoch haben keinen Zusammenhang mit der Frage des Gastgebers. Die zweite Darstellungsart zeigt nichts direkt, aber gibt dafür klare Informationen zu seiner Arbeit als Drohnenpilot. Die beiden Darstellungsarten zeigen im Prinzip das Gleiche nur in unterschiedlichen Modalitäten dargestellt, einmal im repräsentativen Modus und einmal im „authentischen“ Modus. Hier ist es mehr ein Abwechseln als eine Unterbrechung. Die „Realität“ bricht nicht in der Repräsentation durch, wie das in anderen Arbeiten von Omer Fast der Fall ist. Hier wechseln sich der repräsentative und der „authentische“ Modus ab.

Der repräsentative Modus vermittelt einen „authentischen“ Eindruck des Piloten, während dieser gleichzeitig anonym bleiben kann. Anders als bei der „authentischen“ Interviewaufnahme, bei welcher sich der Körper durch den Unschärfefilter beinahe auflösen scheint, zeigt die Darstellung im repräsentativen Modus die Gegenstände gestochen scharf in ihrer festen Materialität und in minutiöser Detailtreue. Das *Reenactment* hat in diesem Fall die Funktion etwas zu zeigen, ohne es tatsächlich zu zeigen. Auf diese Weise wird dem Betrachter über die Reinszenierung ein Bild des Interviews vermittelt, ohne die Identität des Interviewpartners zu gefährden.

Die Bilder in Vogelperspektive verfremden das Bild. Es erinnert an Bilder in Videospielen. Durch den Bildschirm entsteht eine gefährliche Distanz zur Realität. Im Interview erzählt der Drohnenpilot, dass er in seiner Freizeit Videospiele mit Flugsimulatoren spielt. Das eine hat keine Realen folgen, das andere schon. Der Handlungsablauf ist der Gleiche, er steuert eine Flugmaschine über den Computer. Die Folgen sind andere. Aber für ihn bleibt die Erfahrung die gleiche. Er sitzt vor einem Schirm und feuert Waffen ab. Kann unser Bewusstsein unterscheiden zwischen der Realität und der Repräsentation, wenn sie einander so ähnlich sind?

6. Formen und Funktionen des *Reenactment* bei Omer Fast

Meine Untersuchungen haben ergeben, dass sich Formen des *Reenactment* durch das gesamte Œuvre von Omer Fast ziehen. Die Arbeiten *Spielberg's List* und *Godville* sind kritische Auseinandersetzungen mit dem populären Formen des *Reenactment*. Die Arbeit *Spielberg's List* bezieht sich auf den Historienfilm *Schindler's List*, welcher die Geschichte von Oskar Schindler in Auschwitz reinszeniert. Die Arbeit *Godville*, handelt vom Leben in einem Living History Museum. In beiden Fällen wird eine authentische Rekonstruktion der Vergangenheit angestrebt. Es ist auffällig, dass Omer Fast in seinen Videos immer wieder die zeitlichen Brüche betont, die Momente, wo die Realität in der Repräsentation durchbricht. Eben diese Einbrüche einer anderen Zeit versucht man im historischen *Reenactment* zu vermeiden. Indem Fast diese Momente betont, verweist er auf deren Konstruiertheit.

Der Historienfilm von Spielberg über den Holocaust ist eine Reinszenierung mit repräsentativem Anspruch. Diesen Anspruch teilt der Film mit dem *Reenactment*. Sequenzen aus dem Film kommen nur sehr punktuell zum Einsatz und werden meist parallel zu Aufnahmen gezeigt, welche Omer Fast von der Stadt Krakau machte, als er sie für den Dreh besuchte. Er setzt immer die Szenen aus dem Film in Bezug zu dem Ort, an welchem sie gedreht wurden. Die Aufnahmen von Omer Fast zum Zeitpunkt des Videodrehs sagen nichts über das historische Ereignis aus. Die Filmaufnahmen geben den meist menschenleeren Aufnahmen wieder Leben und historische Bedeutung auf der einen Seite. Auf der anderen Seite zeigen sie auch wie spektakulär die Szenen konstruiert wurden im Vergleich zur sachlichen Abbildung des Ortes, zum Zeitpunkt des Videodrehs. Die Interviews der Statisten bezeugen die intensiven Erfahrungen in der Reinszenierung. Es wurde bereits mehrfach erwähnt, dass im *Reenactment* die Erfahrung der Teilnehmer im Vordergrund steht, dementsprechend nehmen die Interviews mit den Statisten die Hauptrolle in dem Video ein. Die „Schindler's List“- Führungen bezeugen, dass es ein Bedürfnis gibt, die Wahrheit über die Konstruktion im Film zu erfahren. Der Großteil der Touristen könne nicht zwischen Film und historischer Wahrheit unterscheiden, erklärt ein Mann im Interview.

Spielberg reinszeniert die Geschichte von Oskar Schindler und seinen Juden, die auf einer wahren Geschichte beruht als fiktive Erzählung. Aber auch sein dokumentarisches Gegenteil Shoa von Lanzmann kommt ohne das Nachstellen von vergangenen Ereignissen nicht aus. Er lässt beispielsweise den Friseur und den Lokführer deren Aufgaben nachstellen. Ähnlich wie das *Reenactment* auf Betrachterebene in *5,000 feet is the best*, welches Muhle darin sieht, dass

der Betrachter, wie der Drohnenpilot vor dem Schirm sitzt und diese Bilder sieht, lässt Lanzmann auch die Ankunft in Treblinka von der Lokomotive aus filmen, und zeigt somit das was auch die Juden bei ihrer Ankunft gesehen haben. Anders als Lanzmann stützt sich Spielberg auf die illusorische Macht der Filmbilder, die am Ende dazu führt, dass der Betrachter den Unterschied zwischen historischem Ereignis und seiner Repräsentation nicht mehr erkennen kann.

Der Bezug zum *Reenactment* in der Arbeit *Godville* ist klar, sobald man weiß, dass die Erzähler Darsteller in dem Living History Museum Colonial Williamsburg sind, welches eine Form des populären *Reenactment* ist. Wieder steht die Erfahrung der Teilnehmer im Vordergrund, welche in den Interviews vermittelt wird. Bloß werden diese Interviews nicht original wiedergegeben. Omer Fast hat die Interviews in unterschiedlich kleine Teile zerlegt und zu neuen Inhalten zusammen geschnitten, was aber nicht bedeutet, dass darin nicht auch eine Wahrheit steckt. Die Inhalte sind eine Mischung aus den Aussagen der Interviewten und der Interpretation des Künstlers. Inhaltlich wechseln die Aussagen zwischen Ereignissen aus der Zeit der Reinszenierung und Ereignissen aus der Gegenwart. Die Aufnahmen vom Areal in Williamsburg auf der Rückseite der Arbeit zeigen, dass an vielen Stellen Elemente, die auf das 21. Jahrhundert referieren, das Bild der Repräsentation mitprägen. Das verweist darauf, dass der Anspruch auf Authentizität nicht vollständig gegeben ist.

Omer Fast steht diesen populären *Reenactments* eher kritisch gegenüber. Dennoch finden sich Formen des Nachstellens und Nachempfindens beinahe in seinem gesamten Oeuvre. Die Aneignungen des *Reenactment* bei Omer Fast (und vermutlich allgemein in der Kunst)¹²⁶ unterscheiden sich in ihrer Form und Funktion stark von den historischen oder populären Formen des *Reenactment*. Anders als die historischen *Reenactments* gehen sie nicht von einem konkreten geschichtsträchtigen Ereignis aus. Stattdessen arbeitet der Künstler mit individuellen Zugängen zu geschichtlichen Ereignissen und arbeitet voranging mit Interviews. Diese offene Form der Erzählung erlaubt auch Unterbrechungen, wie beispielsweise eine Zwischenfrage. Der Künstler nutzt diese Art von Unterbrechung, um zwischen unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Ebenen zu springen, zum Beispiel von der Ebene der Reinszenierung der Geschichte auf die Ebene der Reinszenierung des Interviews (*Take a Deep Breath*).

¹²⁶ Siehe Arns/Horn 2005; Leeb 2007.

Für die Arbeit *The Casting* stellt der Künstler die Geschichte in stillen Bildern nach, anstatt sie im Bewegungsfluss zu zeigen. Das Verfahren ist vermutlich aufwendiger als einen Film zu drehen, denn den Darstellern fiel es schwer still zu halten. Immer wieder haben sie sich bewegt. Die Launen des Körpers haben sich sozusagen dem Willen der Darsteller widersetzt. Man könnte auch sagen, dass diese stillen Bilder für das Medium Video etwas sehr unnatürliches sind. Die Bewegung ist genau das, was das Video oder den Film von der Fotografie abhebt.

Alles was auf der Vorderseite der Arbeit zu sehen ist, sagt uns, dass es *fake* ist. Dass es nicht echt ist. Die Künstlichkeit wird unterstrichen von der kontrastreichen Aufnahme und den hochaufgelösten Bildern, den falschen Narben und den billigen Spezialeffekten. Matthias Michalka schreibt, „längst schon hat sich unser Blick an diese spektakulären Bilder gewöhnt. Längst schon sind wir es gewohnt, die „Wirklichkeit“ entsprechend fotografischen Darstellungskonventionen zu sehen.“¹²⁷

In *The Casting* ist die Reinszenierung auf der Vorderseite einem *Reenactment* am Nächsten. Zumindest auf den ersten Blick scheint die Vorderseite die Reinszenierung des „authentischen“ Interviews auf der Rückseite zu sein. Hier arbeitet der Künstler mit falschen Narben, bunten Lichtern, hoher Auflösung für eine spektakuläre Reinszenierung und die Befriedigung der Lust am Sehen.

Bei *Take a Deep Breath* arbeitet Fast auf sehr ähnliche Weise. Nur anstatt von vier Kanälen und der räumlichen Trennung von „authentischer“ Quelle (Interview), gibt es nur eine Vorderseite und zwei Kanäle. Die vier Darstellungsebenen wechseln sich ab.

Bei *Continuity* arbeitet er nur mit einem Kanal und mit einer Erzählebene. Die Erzählung ist weniger spektakulär aber dafür umso künstlicher. Das gesamte Video hindurch hat man das Gefühl, dass da etwas nicht stimmt. Das beginnt bereits beim Haus am Waldrand, wo die Geschichte verortet ist. Dann wiederholt sich die Szene dreimal auf sehr ähnliche Weise. Das Zimmer des Jungen Daniel ist so klischeehaft eingerichtet mit den Marihuana und Rastafari Flaggen und den perfekt angeordneten Joints auf dem Nachttisch.

5,000 feet is the best funktioniert ähnlich wie *The Casting*. Das nachgestellte Interview ist im Unterschied zu der unscharfen „Original“-Aufnahme hochaufgelöst und gestochen scharf dargestellt. Das *Reenactment* hat hier vor allem die Funktion etwas darzustellen, ohne es tatsächlich darzustellen. Aber gleichzeitig hat diese Repräsentation im Vergleich zu dem was wir als „authentisches“ Interview auffassen, nicht mehr viel gemeinsam.

¹²⁷ Michalka 2007, S. 124.

7. Schlussfolgerung

Die Zugänge von Medienkünstlern zum (historischen) *Reenactment* sind sehr individuell.¹²⁸ Es hat sich gezeigt, dass selbst innerhalb des Oeuvres des Künstlers Omer Fast unterschiedliche Zugänge zum *Reenactment* zu beobachten sind. Diese Arbeit hat den Fokus auf sechs seiner Arbeiten gelegt und seinen Umgang mit dieser künstlerischen Praxis untersucht, um mögliche Gründe für dieses verbreitete Interesse am *Reenactment* in der Medienkunst um das Jahr 2000 zu finden. Im Gegensatz zu dem historischen *Reenactment*, welches Geschichte als kohärente Erzählung versteht, hat sich durch die Analyse von Fast's Videoinstallationen gezeigt, dass er konsequent mit den Brüchen zwischen der Repräsentation der Vergangenheit und (der Repräsentation) der Gegenwart arbeitet.

Fasts hier besprochene Arbeiten sind nicht nur als Kritik an dieser repräsentativen Form der Geschichtsvermittlung zu lesen, sondern vielmehr wird nach dieser Beschäftigung klar, dass er darin ein gewisses künstlerisches Potential sieht. Aus meiner Analyse schließe ich schlussendlich, dass die Antwort auf die Frage, *warum* sich der Künstler Omer Fast für das *Reenactment* interessiert, in dessen Struktur liegt. Das historische *Reenactment* bricht auf zweierlei Art mit der historischen Kontinuität. Zum einen besteht immer eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart im *Reenactment*. Die Reinszenierung des vergangenen Ereignisses passiert immer in der Gegenwart, welche wie die repräsentierte Zeit ebenso präsent ist. Zum anderen ist das *Reenactment* ein Bruch mit der historischen Kontinuität, weil es eine Wiederholung eines vergangenen Ereignisses ist, und somit einen Abschnitt der Vergangenheit in der Gegenwart wieder „zum Leben erwecken“ versucht (Abb. 21).

Die Schemata (Abb. 17 – 20) zeigen, wie der Künstler den narrativen Aufbau gestaltet. In *The Casting* gibt es zwei Geschichten, die Fast miteinander verschachtelt (Abb. 17). Die Erzählung wechselt von einer Geschichte zur anderen und wieder zurück. Und manchmal wechselt sie auf eine Metaebene der Erzählung. Der Künstler arbeitet assoziativ und verändert die Geschichten an den Stellen, wo sie eine Gemeinsamkeit haben. An eben diesen Stellen werden dann die Geschichten für einen kurzen Moment manchmal auch parallel (je auf einem Kanal eine Geschichte) gezeigt. Bei *Take a Deep Breath* springt der Künstler zwischen den repräsentierten Ebenen hin und her unterbricht so den Erzählfluss (Abb. 18). Inhaltlich gibt es

¹²⁸ Arns/Horn 2007.

Überschneidungen zwischen den Realitäten, zum Beispiel als der Schauspieler, welcher den Attentäter verkörpert und in der Reinszenierung seinen Arm verloren hat, in einer Unterhaltung am Set dann behauptet, er habe seinen Arm tatsächlich verloren. In der Arbeit *Continuity* wiederholt sich die gleiche Geschichte drei Mal. Dadurch entsteht etwas wie ein Stillstand, was mit der Kontinuität der Erzählung bricht (Abb.19). Jedes mal wenn die Szene zu Ende ist, beginnt sie von neuem, nur mit einem anderen „Sohn“. Auch wenn das Video nicht direkt darüber aufklärt, dass es sich um eine Form von *Reenactment* handelt, gibt es subtile Hinweise darauf, dass etwas an der Geschichte nicht stimmt. Das sind die Momente des Unbehagens, wo die Geschichte kurz stehen bleibt, und alle nicht so wirklich wissen, was sie sagen sollen. Und dann machen sie weiter wie zuvor. Die Arbeit *5,000 feet is the best* ist ebenfalls in drei Teile gegliedert (Abb. 20). Es gibt zwei mal zwei Darstellungsebenen. Das Video besteht aus Aufnahmen des „authentischen“ Interviews und der Drohnenaufnahmen. Diese wechseln sich ab mit den Aufnahmen der Nachstellung dieses Interviews in einem dubiosen Hotelzimmer und den Reinszenierungen der Geschichten des Erzählers. Die Arbeit wechselt zwischen diesen vier Darstellungsmodalitäten, welche je drei Mal gezeigt werden. Hier brechen die Wiederholung der Reinszenierung und die Gleichzeitigkeit der Darstellung in unterschiedlichen Modalitäten mit einer kontinuierlichen Geschichtserzählung. Durch diese Brüche, Sprünge und Wiederholungen werfen die Arbeiten ambigue Inhalte und offene Fragen auf.

Daraus schließe ich, dass Omer Fast's Interesse an Erinnerungen und Geschichtsschreibung mit einem neuen Bewusstsein um die Wirkkraft geschichtlicher Narrative zusammenhängt. Wie die renommierte Theaterkritikerin Erika Fischer-Lichte bereits formulierte, gelten geschlossene und kohärente narrative Strategien, wie sie seit der Moderne wirksam sind, als problematisch, da sie Brüche und Sprünge vermeiden.¹²⁹ Das vergangene Ereignis wird dabei in ein Kontinuum eingebettet und lässt dieses als eine Folge von Ereignissen erscheinen, die notwendigerweise so geschehen sind und die gegenwärtige Verhältnisse bekräftigen. Daraus schließe ich, dass Omer Fast's Arbeiten mit dem *Reenactment* ein Geschichtsbewusstsein reflektieren, welches Sabeth Buchmann einem Nachwirken des poststrukturalistischen Gedankenguts in der Kunst zuschreibt.¹³⁰

¹²⁹ Siehe Fischer-Lichte 2012, S. 28.

¹³⁰ Buchmann 2015, S. 169.

Literaturliste

Arns/Horn 2007

Inke Arns/Gabriele Horn, *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance*, Berlin, 2007.

Allen 2009

Jennifer Allen, *Einmal ist keinmal. Observations on Re-enactment*, in: *Reakt. Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, hg. von Antonia Oronia, Janez Jansa, Domenico Quaranta, Brescia, 2009, S. 17 – 26.

Agnew 2004

Vanessa Agnew, *Introduction: What is Reenactment*, in: *Criticism. A Quarterly for Literature and Arts*, Vol.46, No.3, 2004, S. 327 – 340.

Assmann 1999

Alaida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

Assmann/Assmann 1994

Jan und Aleida Assmann, *Das Gestein im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*; in: *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, hg. von Klaus Merten, Sigfried J. Smith, Sigfried Weischenberg, Opladen 1994, S. 114 – 140.

Athanasiou/ Kostas/ Yannakopoulos 2008

Athena Athanasiou Pothiti Hantzaroula Kostas Yannakopoulos, *The affective turn. Towards a New Epistemology*, in: *Historien*, Vol. 8, 2008, S. 5 – 16.

Baer 2000

Ulrich Baer, *Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoa oder Die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild*, in: *„Niemand zeugt für den Zeugen“*. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoa, Ulrich Baer (Hg.), Frankfurt am Main 2000, S. 236 – 254.

Bratu-Hansen 2001

Miriam Bratu-Hansen, Schindler's List Is Not Shoa, in: The Historical Film. History and Memory in Media, hg. von Marcia Landy, London, 2001, S. 201 – 207.

Buchmann 2013

Sabeth Buchmann, Geschichte auf Probe, in: Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronien der Gegenwartskunst, hg. von Eva Kernbauer, S. 169 – 184.

Collingwood 1955

Robin George Collingwood, Philosophie der Geschichte, Stuttgart 1955, Übersetzung Erstaussage 1946.

Collingwood 1946

Robin George Collingwood, The Idea of History, Oxford 1946.

Didi-Hubermann 2007

George Didi-Hubermann, Bilder trotz allem, München 2007.

Erl 2005

Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Stuttgart/Weimar 2005.

Fehlmann 2000

Shoshana Fehlmann, Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns Shoa, in: „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoa, hg. von Ulrich Baer, Frankfurt am Main 2000, S. 173 – 196.

Foucault 1994

Michel Foucault, Nietzsche, die Genealogie, die Historie, in: Michel Foucault. Dits et Ecrits, 2. Bd., hg. von Daniel Defert, Francois Ewald, Paris, 1994, S. 166 – 190.

Foucault 1994

Michel Foucault, Zur Geschichte zurückkehren, in: Michel Foucault. Dits et Ecrits, 2. Bd., hg. von Daniel Defert, Francois Ewald, Paris, 1994, S. 331 – 346.

Fischer Lichte 2012

Erika Fischer-Lichte, Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte, in: Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, hg. von Jens Roselt, Ulf Otto, Bielefeld 2012, S. 13 – 52.

Franke 2013

Melanie Franke im Interview mit Omar Fast, Verschwommene Grenzen, in: Erzählen und Wissen. Narrative Strategien in der zeitgenössischen Kunst, hg. von Melanie Franke, Nürnberg 2013, S. 173 – 187.

Godfrey 2006

Mark Godfrey, Making History, in: Firenze März 2006, S. 130 – 133.

Godfrey 2007

Mark Godfrey, The Artist as Historian, in: October 120, 2007, S. 140 – 172.

Holert 2009

Tom Holert, Aufmerksamkeitsspanne, in: In Memory, hg. von Sabine Schaschl, Hannover 2009, S. 131 – 173.

Kernbauer 2015

Eva Kernbauer, Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronien in der Gegenwartskunst, Paderborn 2015.

Kernbauer 2014

Eva Kernbauer, Anschauungsunterricht. Geschichtlichkeit in der Gegenwartskunst, in: Kunstgeschichten, Ausst.kat., hg. von Sabine Breitwieser, München 2014, S. 22 – 41.

King 2004

Katie King, Historyography as Reenactment, in: Criticism. A Quarterly for Literature and Arts, Vol.46, No.3, 2004, S. 327 – 340.

Lanzmann 2000

Claude Lanzmann, Der Ort und das Wort, in: „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoa, hg. von Ulrich Baer, Frankfurt am Main 2000, S. 101 – 118.

Leeb 2009

Susanne Leeb, Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart, in: Texte zur Kunst, Heft 76, 2009, S. 29 – 45.

Lewis-Kraus 2009

Gideon Lewis-Kraus, Infinite Jetzt, in: In Memory, hg. von Sabine Schaschl, Hannover 2009, S. 27 – 84.

Lütticken 2005

Sven Lütticken, An arena in Which to Reenact, in: Life, Once More. Forms of Reenactment in contemporary art, hg. von Sven Lütticken, Rotterdam 2005, S. 17 – 60.

Lütticken 2007

Sven Lütticken, E-Mail Auszüge, in: The Casting. Omer Fast, hg. von Matthias Michalka, Köln 2007, S. 143 – 160.

McCallman 2004

Iain MacCalman, The little Ship of Horrors. Reenacting Extreme History, in: Criticism. A Quarterly for Literature and Arts, Vol. 46, No. 3, 2004, S. 477 – 486.

McCalman/Pickering 2010

Iain McCalman/Paul A. Pickering, From Realism to the affective Turn: An Agenda, in: Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn, hg. von Iain McCalman, Paul A. Pickering, New York 2010, S. 1 – 17.

Michalka 2007

Matthias Michalka, The Casting. Omer Fast, Ausst.kat, Köln 2007.

Muhle 2013

Maria Muhle, Erzählen und Nacherzählen, in: Erzählen und Wissen. Narrative Strategien in der zeitgenössischen Kunst, hg. von Melanie Franke, Nürnberg 2013, S. 188 – 195.

Muhle 2013

Maria Muhle, History will repeat itself. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactment, in: Körper des Denkens. Neue Positionen in der Medienphilosophie, hg. von Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss, München 2013, S. 113 – 134.

Muhle 2014

Maria Muhle, Omer Fast „5000 feet is the best“. Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischen Regime, in: Zeitschrift für Medienwissenschaften, 2/2014, S. 91 – 101.

Palowski 1998

Franciszek Palowski, The Making of Schindler's List: Behind the Scenes of an Epic Film, New York, 1998.

Phelan 2005

Peggy Phelan, Hinckley and Ronald Reagan: Reenactment and the Ethics of the Real, in: Life, Once More. Forms of Reenactment in contemporary art, hg. von Sven Lütticken, Rotterdam 2005, S. 147 – 168.

Scranton 2017

Roy Scranton, My Flesh and Blood: Omer Fast's Continuity, in: Parkett, No. 99, 2017, S. 102 – 107.

Ranciere 2015

Jaques Ranciere, Der Begriff des Anachronismus und die Wahrheit des Historikers, in: Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst, hg. von Eva Kernbauer, 2015, S. 33 – 50.

Rebentisch 2013

Julia Rebentisch, Theorien der zeitgenössischen Kunst zur Einführung, Hamburg 2013.

Roselt/Otto 2012

Jens Roselt/ Ulf Otto, Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung, in: Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, hg. von Jens Roselt, Ulf Otto, Bielefeld 2012, S. 7 – 12.

Rosenstone 2001

Robert A. Rosenstone, The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age, in: The Historical Film. History and Memory in Media, hg. von Marcia Landy, London, 2001, S. 50 – 66.

Verwoert 2009

Jan Verwoert, The Crisis of Times in Times of Crisis. On the contemporary conditions of the Emergence of History, in: Reakt. Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting, hg. von Antonia Ortonia, Janez Jansa, Domenico Quaranta, Brescia, 2009, S. 29 – 31.

Wilson-Goldie 2017

Kaelen Wilson-Goldie, War Stories, in: Parkett, No. 99, 2017, S. 114 – 121.

Zechlin 2009

René Zechlin, Stillstand der erzählten Zeit, in: In Memory, hg. von Sabine Schaschl, Hannover 2009, S. 15 – 26.

Online - Ressourcen:**Obermayr 2011**

Martin Obermayr, Reenactment als künstlerische Strategie in der gegenwärtigen Medien- und Performancekunst, Diplomarbeit, Wien 2011.

URL: http://othes.univie.ac.at/13129/1/2011-01-24_0302656.pdf; (26.08.2017).

Sonntag 2003

Susan Sonntag Regarding the Pain of Others, New York, 2003;

URL:

https://monoskop.org/images/a/a6/Sontag_Susan_2003_Regarding_the_Pain_of_Others.pdf; (26.08.2017).

Abbildungen:





Well, I don't have a good memory...



Well, I don't have good memories...



And I remember it really was at a very early time.

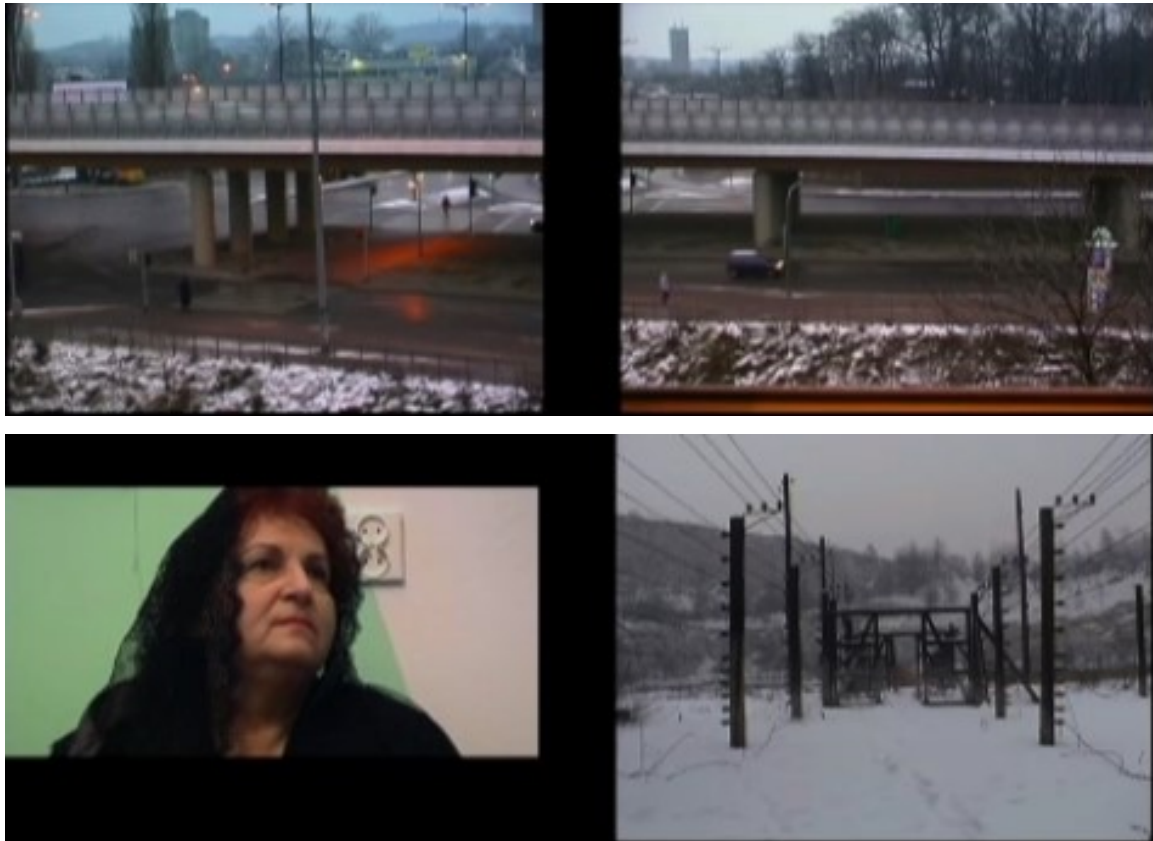


Abb.1: Omer Fast, *Spielberg's List*, 2003, Zwei-Kanal-Videoinstallation, *filmstills*, Farbe, Ton, 65 min, MUMOK Wien.

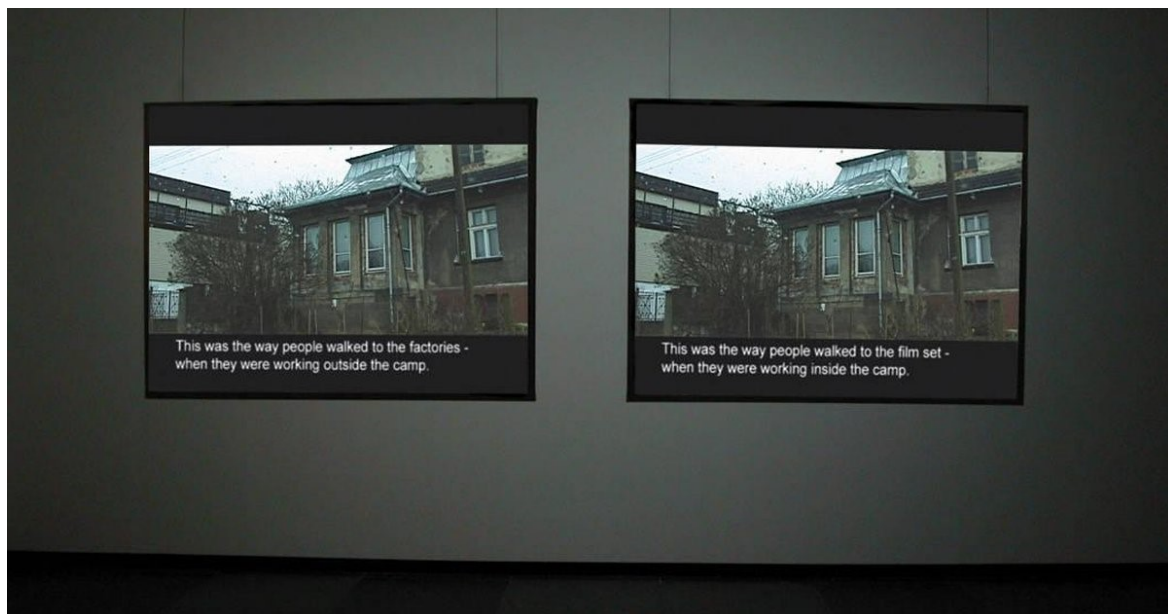


Abb. 2: Omer Fast, *Spielberg's List*, 2003, Zwei-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton, 65 min, MUMOK Wien, *Ausstellungsansicht*.



Abb. 3: Omer Fast, *Spielberg's List*, 2003, Zwei-Kanal-Videoinstallation, *filmstills*, Farbe, Ton, 65 min, MUMOK Wien.



Abb.4: Omer Fast, *Extras*, 1993/2003.



Abb.5: Zbigniew Libera, *Nepal*, 2003, Fotografie, 120 x 180 cm, Courtesy Zbigniew Libera and Raster Gallery.



Abb. 6: Unbekannter Photograph, KZ Auschwitz-Birkenau, 1944, schwarz-weiß Photographie, Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau.



Abb.7: Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985, filmstills.



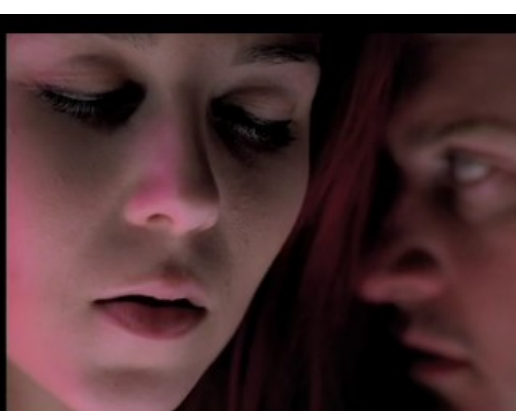
Abb. 8: Omer Fast, *Godville*, 2005, Zwei-Kanal-Videoinstallation (Vorderseite und Rückseite), Farbe, Ton, 51 min, Guggenheim Museum.





Abb. 9: Omer Fast, *Godville*, 2005, Zwei-Kanal-Videoinstallation (Vorderseite und Rückseite), Farbe, Ton, 51 min, Guggenheim Museum.





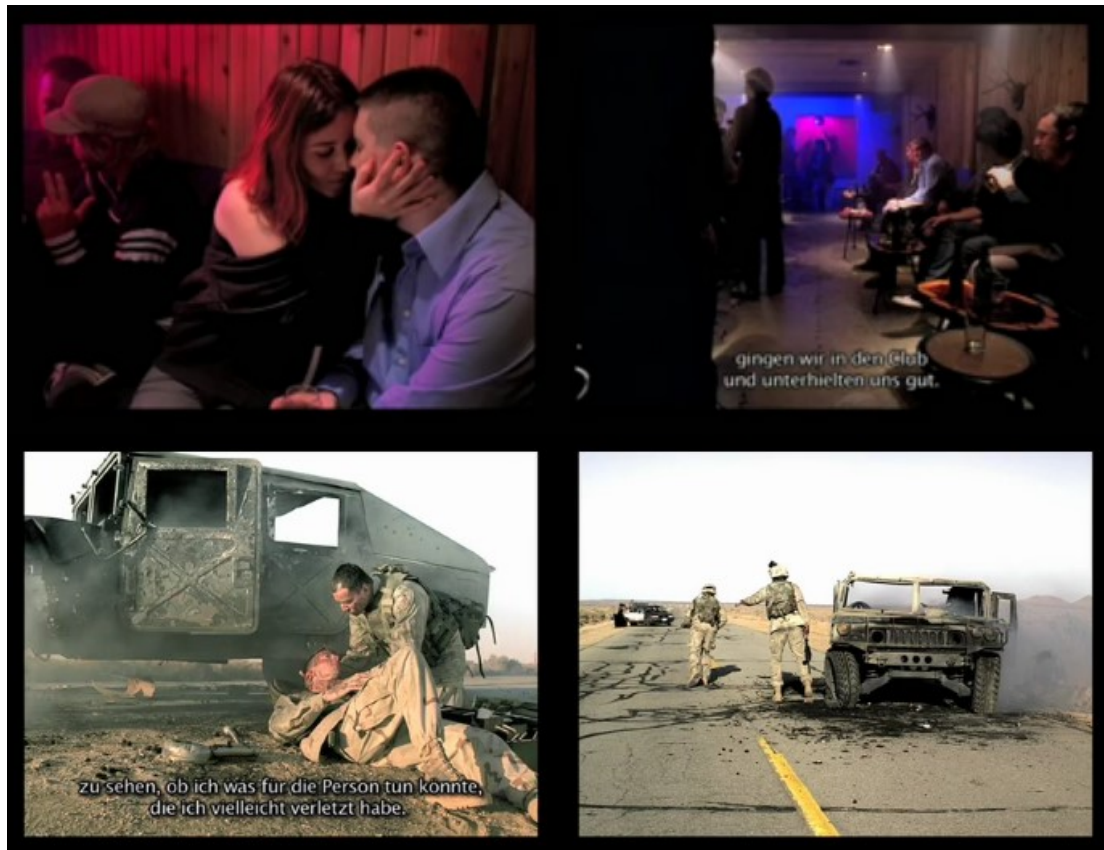


Abb. 10: Omer Fast, *The Casting* (Vorderseite), 2007, Vier-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton, 14 min., MUMOK Wien.

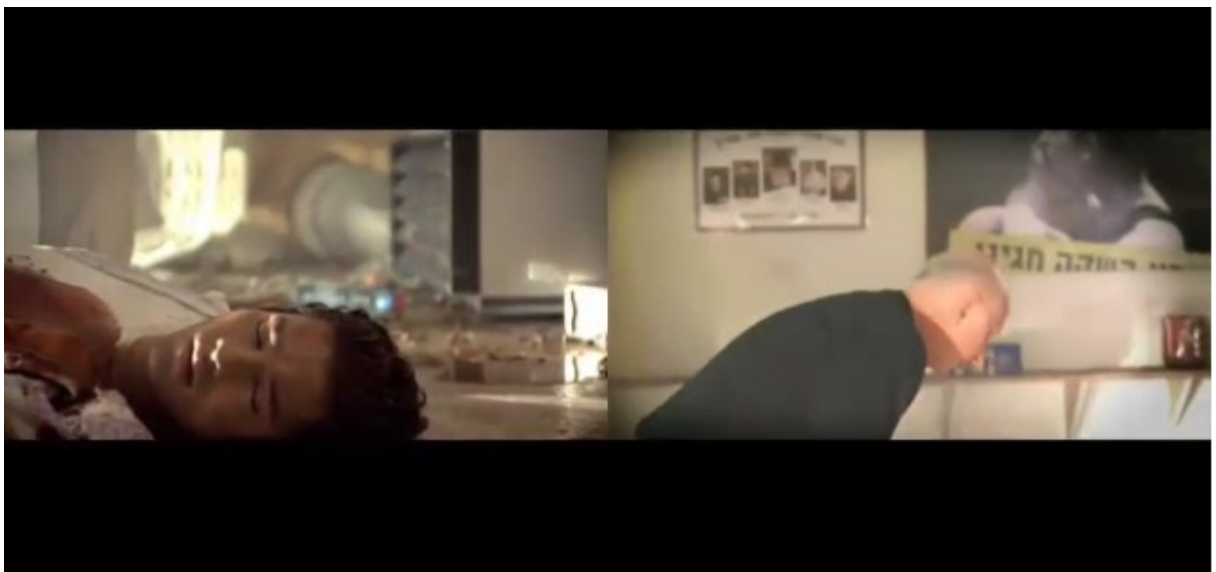




Abb. 11: Omer Fast, *The Casting (Rückseite)*, 2007, Vier-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton, 14 min., MUMOK Wien.



Abb. 12: Pierre Hyghee, *The Third Memory*, 1999, Zwei-Kanal-Installation, Farbe, Ton, 9:46, Centre George Pompidou.



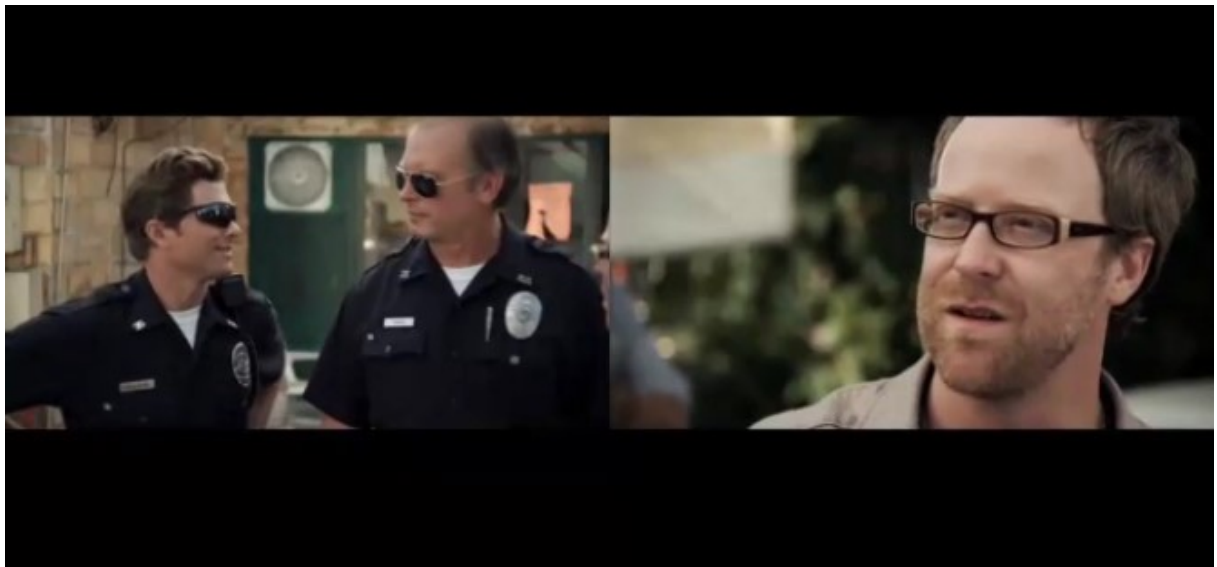


Abb. 13: Omer Fast, *Take a Deep Breath*, 2008, HD-Videoinstallation, Farbe, Ton, 27 min.,
Neue Nationalgalerie Berlin.

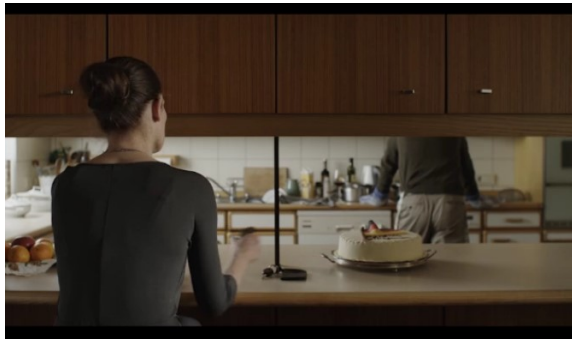


Abb. 14: Omer Fast, *Continuity*, 2011, Einkanalinstallation, Farbe, Ton, 40 min., James Cohan Gallery.

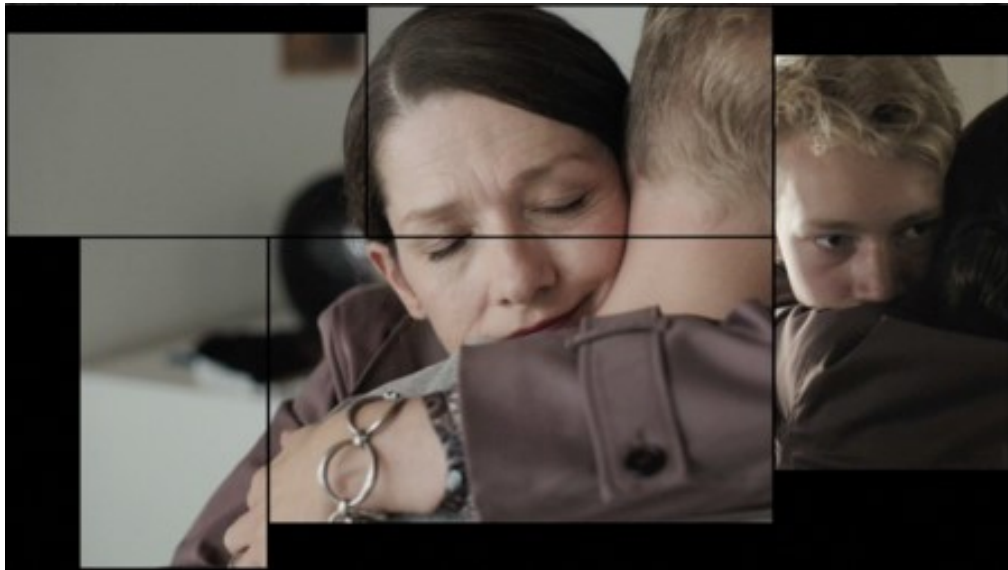
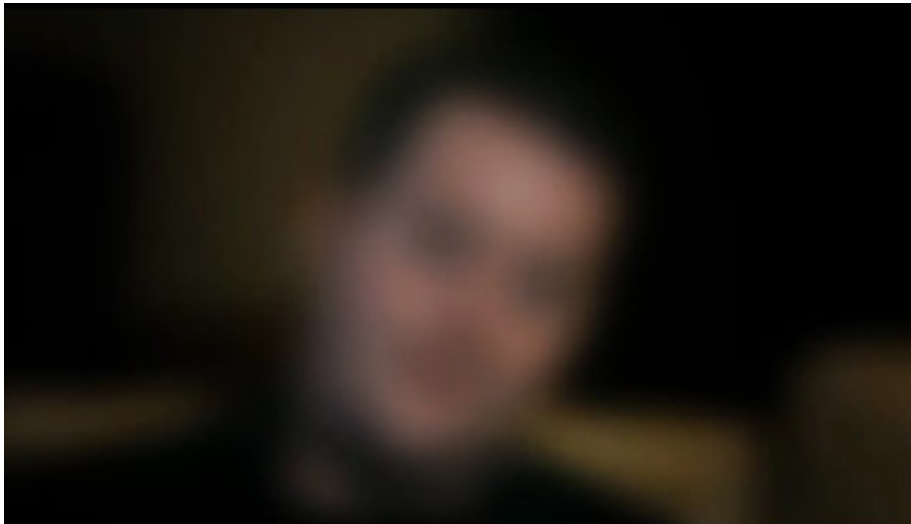


Abb15: Omer Fast, *Spring*, 2016, Fünf-Kanal-Installation, Farbe, Ton, 45 min., James Cohan Gallery, *filmstill*.







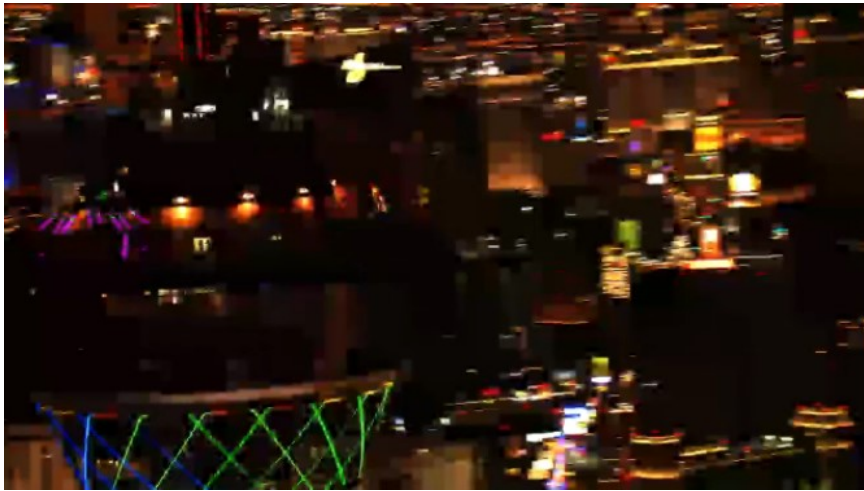


Abb. 16: Omer Fast, *5,000 feet is the best*, 2014, Einkanalinstallation, Farbe, Ton, 30 min., James Cohan Gallery.

Narrationsschema *The Casting* (2007):

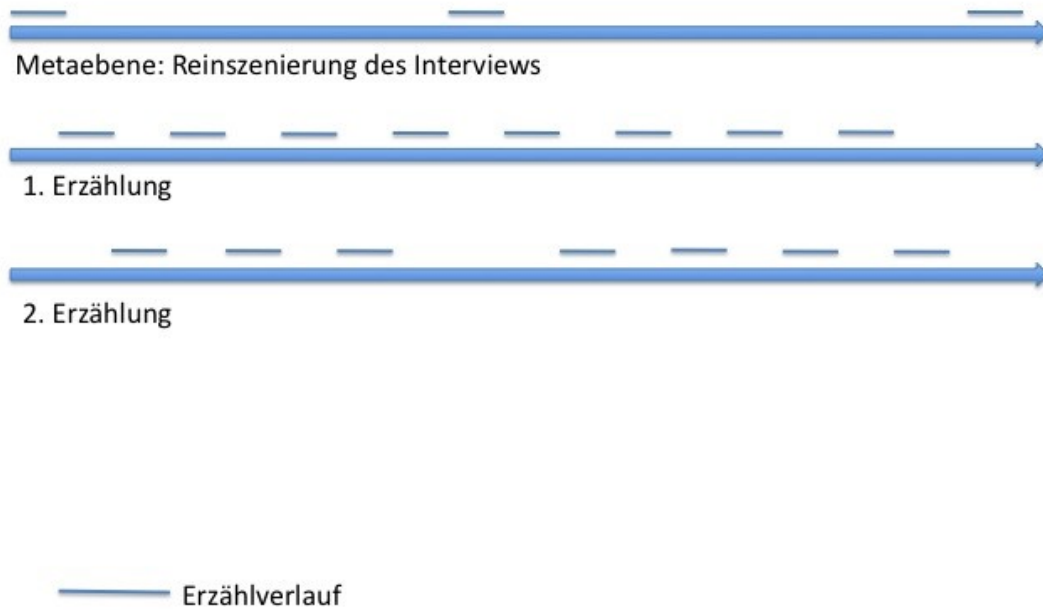


Abb. 17: Narrationsschema *The Casting*

Narrationsschema: *Take A Deep Breath* (2008)

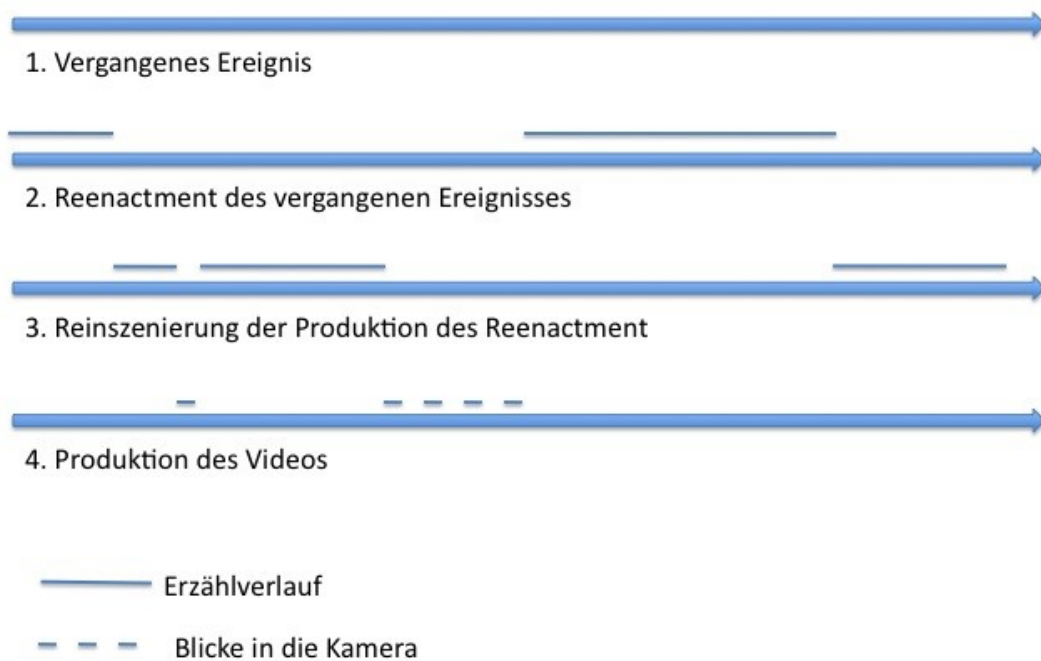


Abb.18: Narrationsschema, The Casting

Narrationsschema: *Continuity* (2012)

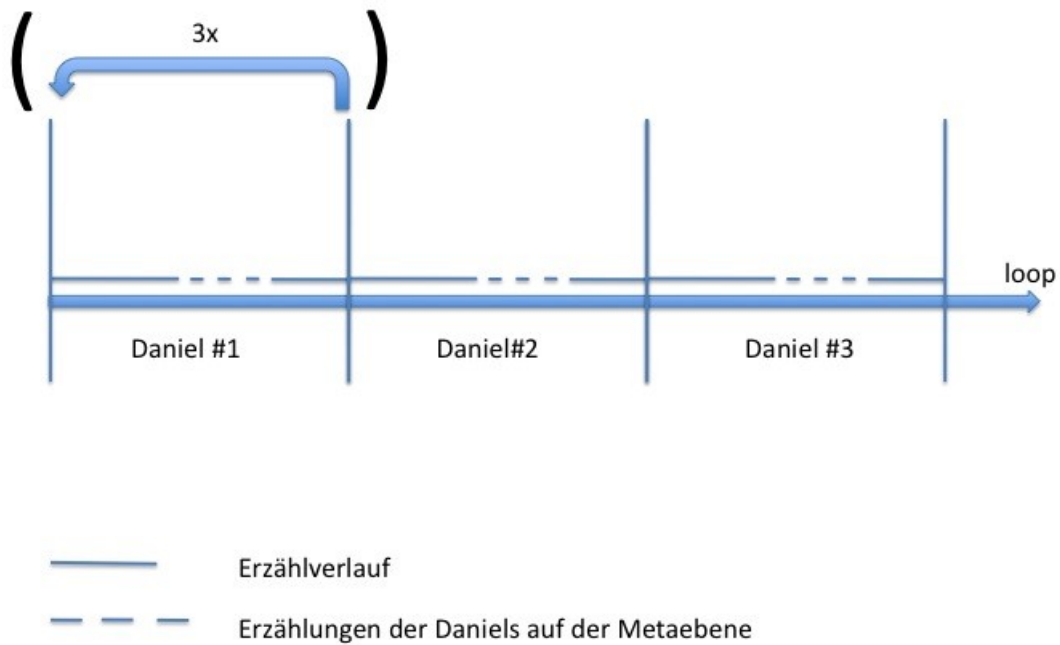


Abb.19: Narrationsschema Continuity

Narrationsschema: *5,000 feet is the best* (2014)

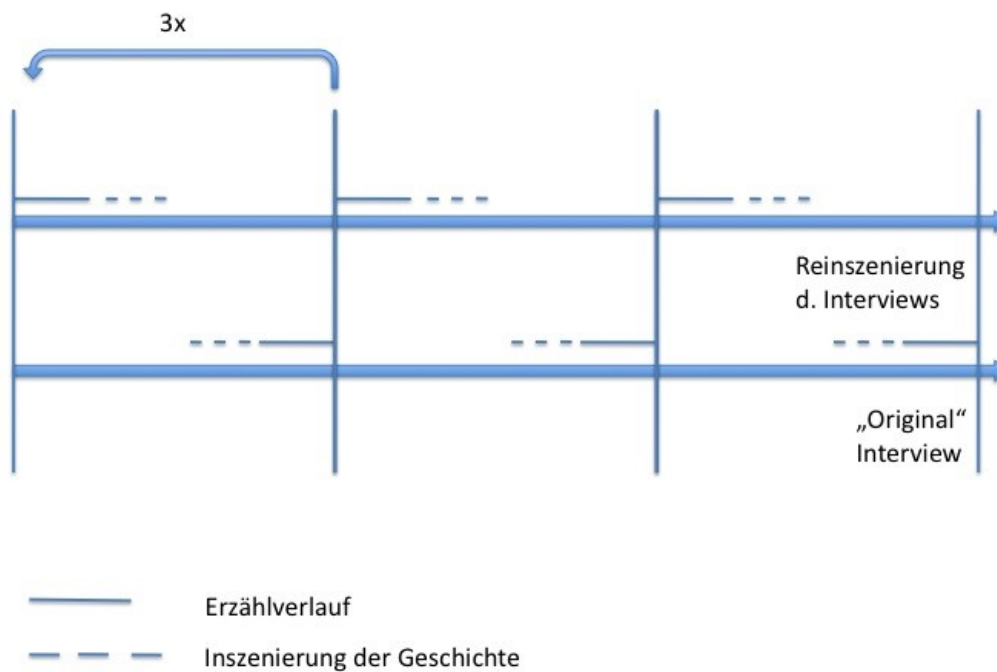


Abb.20: Narrationsschema *5,000 feet is the best*

Schema: historisches Reenactment

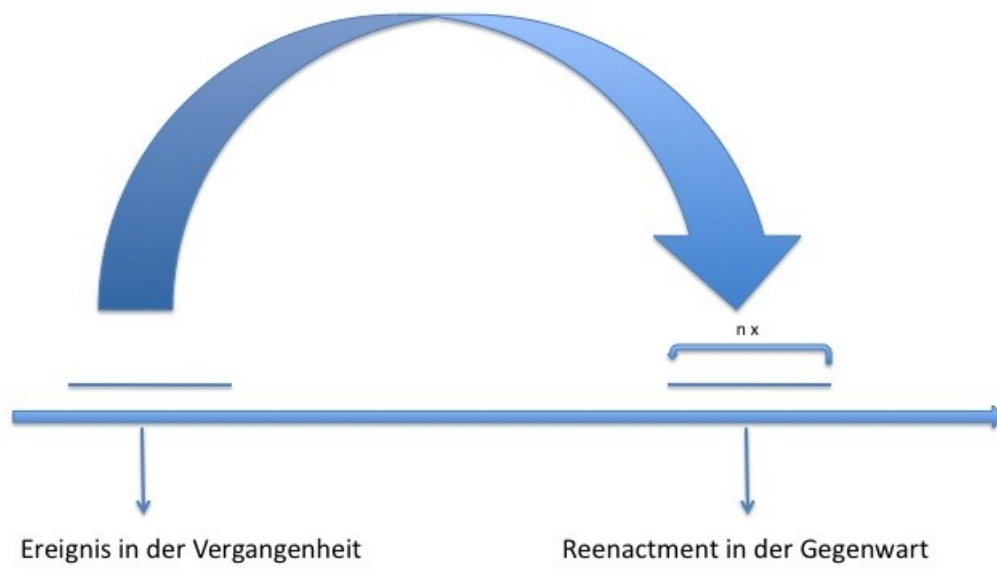


Abb. 21: Zeitschema historisches *Reenactment*

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: <http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast>.

Abb. 2: <https://www.sfmoma.org/artwork/2005.376.A-B>.

Abb. 3: <http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast>.

Abb. 4: <http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast>.

Abb. 5: Inke Arns/Gabriele Horn, History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance, Berlin, 2007.

Abb. 6: <http://divus.cc/london/de/article/georges-didi-huberman-against-the-unrepresentable>

Abb. 7: <https://www.absolutmedien.de/film/985/Shoah+%28Studienausgabe%2C+restaurierte+Fassung%29>.

Abb. 8: <http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast>.

Abb. 9: <http://foundation.generali.at/info/archiv/2012-2010/ausstellungen/hinter-der-vierten-wand-fiktive-leben-gelebte-fiktionen.html>.

Abb. 10: <http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast>.

Abb. 11: <http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast>.

Abb. 12: <http://www.annasandersfilms.com/collection/pierre-huyghe/the-third-memory/>.

Abb. 13: <http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast>.

Abb. 14: <http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast>.

Abb. 15: <http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast>.

Abb. 16: <http://www.gbagency.fr/fr/32/Omer-Fast>.

Abb. 17 – 21: Graphiken von Christine Auinger

Abstrakt

Seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts gibt es ein vermehrtes Interesse von Künstlern am *Reenactment*. Diese Arbeit legt ihren Fokus auf die Videoinstallationen des Künstlers Omer Fast und untersucht deren Bezüge zu dieser historischen Praxis. Historische Formen des *Reenactment* sind, kurz zusammengefasst, authentische Reinszenierungen von Ereignissen aus der Vergangenheit, im Idealfall am Originalschauplatz. Die Popularität der historischen oder populärkulturellen *Reenactments*, beginnt mit den Hundertjahrfeiern des Amerikanischen Bürgerkrieges zu florieren. Diese Arbeit sucht nach Formen des *Reenactment* in sechs ausgewählten Werken von Omer Fast. *Spielberg's List* (2003) und *Godville* (2005) haben einen direkten Zusammenhang, da sie sich auf vorgefundene Formen des *Reenactments* beziehen. Diese Werke bilden den ersten Abschnitt dieser Arbeit, wo sie in Bezug zu ihren Vorbildern analysiert werden. Der zweite Teil behandelt die Werke, bei denen das *Reenactment* etwas subtiler zum Einsatz kommt, aber ich bin der Ansicht, dass der Künstler auch in den Arbeiten *The Casting* (2007), *Take A Deep Breath* (2008), *Continuity* (2012) und *5,000 feet is the best* (2015) mit *Reenactment*-ähnlichen Formen gearbeitet hat. In einem ersten Schritt werden diese Formen des Nachstellens und Nachempfindens in den Videos herausgearbeitet, wobei sich gezeigt hat, dass diese auf unterschiedlichen Ebenen (auf inhaltlicher, wie auf struktureller Ebene) operieren. Im Anschluss daran, bearbeite ich die Frage: Wie arbeitet der Künstler mit dem *Reenactment*? Dabei war mir aufgefallen, dass – obwohl die Formen des *Reenactment* auf sehr unterschiedliche Weise zum Einsatz kommen – er immer wieder mit zeitlichen Brüchen und Sprüngen arbeitet.

Daraus schließe ich, dass Omer Fast's Interesse an Erinnerungen und Geschichtsschreibung mit einem neuen Bewusstsein um die Wirkkraft geschichtlicher Narrative zusammenhängt. Wie die renommierte Theaterkritikerin Erika Fischer-Lichte bereits formulierte, gelten geschlossene und kohärente narrative Strategien, wie sie seit der Moderne wirksam sind, als problematisch, da sie Brüche und Sprünge verneinen¹³¹. Dabei wird das Ereignis in ein Kontinuum eingebettet und lässt dieses als eine Folge von Ereignissen erscheinen, die notwendigerweise so geschehen sind und die gegenwärtige Verhältnisse bekräftigen. Daraus schließe ich, dass Omer Fast's Arbeiten mit dem *Reenactment* ein Geschichtsbewusstsein reflektieren, welches Sabeth Buchmann einem Nachwirken des poststrukturalistischen Gedankenguts in der Kunst zuschreibt.¹³²

¹³¹ Siehe Fischer-Lichte 2012, S. 28.

¹³² Buchmann 2015, S. 169.