

Arbeiten in der Ausstellung

Guy Ben-Ner (IL/D)

Moby Dick

Video, transferiert auf DVD, 12:35Min., Farbe, kein Ton, 2000

In Guy Ben-Ners Fassung von Herman Melvilles weltberühmtem Roman Moby Dick wird die heimische Küche des Künstlers zum Schauplatz für das legendäre Abenteuer auf hoher See. Alles, was ihm dort an Gerät zur Verfügung steht, bezieht Ben-Ner in seine abenteuerliche Jagd nach dem legendären Wal mit ein. So werden Küchenschränke zu Kajüten und Babywannen zu Rettungsboten – selbst seine Familienmitglieder bleiben nicht verschont und werden als Darsteller mit einbezogen. Gerade dieser homemade Charakter, der sich der Tricks früherer Stummfilme bedient, verleiht dem verblüffend einfachen Film eine irritierende Komik.

Melvilles Roman, der 1851 erschien, erzählt von der schicksalhaften Fahrt des Walfangschiffes Pequod, dessen einbeiniger Kapitän Ahab mit blindem Hass den weißen Pottwal jagt. Ähnlich wie bei Defoes Robinson Crusoe und Cervantes' Don Quijote ist das grobe Handlungsgerüst von Moby Dick heute noch vielen vertraut, auch wenn die ursprüngliche literarische Vorlage nur wenigen bekannt ist. Moby Dick ist vielmehr als Legende in das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft eingegangen und diente den verschiedenen Generationen als Projektionsfläche für ihre Vorstellungen von Freiheit, Jagd und Abenteuer. So spielte Moby Dick eine wichtige Rolle für die RAF, die sich im Kampf einer kleinen Gruppe gegen den Wal – für sie der übermächtige Staat – wieder erkannte und ihre Mitglieder nach den Helden benannte: Ahab stand für Baader und Starbuck, der erste Steuermann, für Holger Meins.

Auch Ben-Ner greift nur die groben Handlungsstränge des Romans auf, die man gemeinhin im Gedächtnis behalten hat. Indem er sich die Geschichte leibhaftig aneignet und an den heimischen Herd verlegt, untersucht er, welche Bedeutung der Mythos vom weißen Wal als Projektionsfläche heute noch hat – auch für die Fantasien von Freiheit und Abenteuer eines Familienvaters. (Katharina Fichtner)

Walter Benjamin (US)

Mondrian '63–'96

Video, transferiert auf DVD, 25Min., Englisch mit serbokroatischen Untertiteln, 1987

1986 konnte man in Ljubljana und Belgrad bemerkenswerte Vorträge hören und erstaunliche Ausstellungen besuchen. Zu sehen war die Letzte Futuristische Ausstellung 0,10 von Kazimir Malevič und im Herbst die umfangreiche International Exhibition of Modern Art – the Armory Show – zwei Ausstellungen, die vor oder während des ersten Weltkriegs an ganz anderen Orten stattgefunden hatten – 1913 in New York und 1915/1916 in St. Petersburg. Außerdem hielt im Juni 1986 ein gewisser Walter Benjamin (1892–1940) einen Vortrag mit dem Titel Mondrian '63–'96. Die ausgestellten Werke von Piet Mondrian (1872–1944) waren mit den Jahreszahlen '63, '79, '83, '86, '92 und '96 versehen.

In seinem Vortrag, der als Metakommentar zur gesamten Ausstellung History Will Repeat Itself fungiert, spricht Walter Benjamin über Kopien (Wiederholungen) und ihren epistemologischen Erkenntniswert. Er kommt zu dem Schluss, dass die Mondrian-Kopien um vieles „mehrschichtiger und komplexer in der Bedeutung sind als das Original.“ Durch den Akt des Kopierens werde nicht nur das Original wiederholt, sondern es werden zusätzlich auch noch die Bedeutungen aktiviert, die dem Original in der Zwischenzeit zugekommen sind. Die Kopie wird so zu einem immateriellen Palimpsest, das

alle zusätzlich entstandenen Bedeutungen akkumuliert – einschließlich der Idee der Kopie selber.¹

Walter Benjamins Vortrag gehört zu einer Reihe künstlerischer Projekte, die zur Entstehung einer spezifischen, auf Anonymität und Kopien beruhenden künstlerischen Praxis beigetragen haben. Diese Projekte setzen sich mit AutorInnen, KünstlerInnen, Ausstellungen und Institutionen auseinander, die zentral für die Kunst(geschichtsschreibung) des 20. Jahrhunderts sind und re- bzw. dekonstruieren die in ihnen enthaltenen spezifischen kunsthistorischen Ereignisse und Narrative mit Hilfe von Kopien.² Einige dieser Projekte, deren Wurzeln in der (südost-) europäischen Kunstszene der 1970er/1980er Jahre liegen, wurden zu einem zentralen Inspirationsmoment für eine jüngere Generation von KünstlerInnen. (Inke Arns)

Irina Botea (RO)

Auditions for a Revolution

Videoinstallation, mini-DV und 16mm Film auf mini-DV, transferiert auf DVD, 22 Min., Englisch und Rumänisch, 2006

Die rumänische Künstlerin Irina Botea setzt sich in *Auditions for a Revolution* mit der rumänischen Revolution vom Dezember 1989 auseinander. Die Bilder dieser ersten, vom Fernsehen ausgestrahlten Revolution – man denke nur an die berühmte Szene im belagerten Fernsehstudio – haben sich tief in das kollektive Bewusstsein eingegraben.

Im Dezember 2005, genau 16 Jahre nach dem revolutionären Umsturz, lädt Irina Botea in Chicago junge Leute – Schauspielstudenten und -studentinnen – zum „Vorsprechen für eine Revolution“ ein. Szene für Szene gehen sie die Fernsehbilder von 1989 durch und stellen die Situationen und Konstellationen nach. Wirken die Gesten aus dem Jahr 2005 zunächst etwas hölzern und komisch, füllen die Akteure ihre Rollen zunehmend routinierter aus. Botea, selbst Augenzeugin der Ereignisse, lässt die jungen Amerikaner die auf Video und Film festgehaltenen Originaldialoge von 1989 nachsprechen. Die Schwierigkeiten, die beim Artikulieren der rumänischen Sprache durch die des Rumänischen nicht mächtigen Schauspieler entstehen, werden zu einer eindrucksvollen Metapher für die Schwierigkeiten beim Lesen von Geschichte.

Die Künstlerin stellt die Originalaufnahmen von 1989 (die auch von Harun Farocki in Videogramme einer Revolution, 1992, verwendet wurden) den Aufnahmen der Reenactments gegenüber, die sie mit den Schauspielstudenten von genau diesen Szenen im Dezember 2005 machte. Die neuen Szenen wurden dabei auf Video und auf 16mm Film aufgezeichnet.³ Durch diese Konfrontation eines Dokuments mit seiner Nachinszenierung entsteht einerseits ein seltsames Bündnis zwischen diesen beiden Zeiten, gleichzeitig wird aber auch ein radikales Auseinanderklaffen deutlich.

Irina Boteas Arbeit ist ein Versuch, sich in die Abfolge von medialen Bildern, aus denen Geschichte besteht, (wieder) einzuschreiben. Möglicherweise ist es auch ein Versuch, Mitgefühl mit den (mehr oder weniger) handelnden Subjekten einer historischen Situation zu entwickeln, zu der wir nur noch in stark medialisierter Form Zugang haben. (Inke Arns)

¹ Benjamins Idee eines ‚Teleskopierens durch die Zeit‘ spielt auf Jorge Luis Borges’ 1935 entstandene Erzählung Pierre Menard, Autor des Quijote an, in der ein ungewöhnlicher wie ambitionierter Plan geschildert wird, den Don Quijote noch einmal zu schreiben.

² Vgl. Inke Arns/Walter Benjamin (Hg.): *What is Modern Art? (Group Show)*. 2 Bde. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2006, www.whatismodernart.de

³ Irina Botea filmte mit einer Filmkamera, die sie von einer rumänischen Dokumentarfilmfirma erworben hatte. Diese Filmkompanie hatte diese Kamera höchstwahrscheinlich dazu verwendet, um die Revolution von 1989 zu filmen.

C-Level (US)

Waco Resurrection

Videospiel, 2003, www.waco.c-level.cc

Waco Resurrection ist ein Videospiel, das sich mit der Belagerung des Mount Carmel Centers der Davidianer-Sekte (Branch Davidians) in der Nähe von Waco, Texas, durch das Bureau of Alcohol, Tobacco and Firearms (ATF; dt. Amt für Alkohol, Tabak und Waffen) und das FBI im Jahr 1993 auseinandersetzt. Genau zehn Jahre nach der Belagerung, bei der 82 Sektenmitglieder unter bis heute ungeklärten Umständen zu Tode kamen – inklusive des Sektenführers David Koresh (bürgerlicher Name: Vernon Wayne Howell) – programmierte die sechsköpfige Künstlergruppe C-Level ein 3D Multiplayer Computer- und Rollenspiel, das aus der Perspektive des Sektenführers Koresh gespielt wird. Hierzu entwickelte die Gruppe einen speziellen Hartplastik-Helm in der Form des Kopfes des Sektenanführers (die sog. „Koresh skin“), der über ein integriertes, stim-maktiviertes Interface verfügt. Die Form des Koresh-Helms sieht dabei wie eine Vektorgrafik aus einem Computerspiel aus. Trägt ein Spieler diesen Helm, vermischen sich computergeneriertes Spiel und die den Spieler umgebende Realität auf irritierende Weise – es ist fast so, als ob etwas von Koresh in den Körper des Spielers überginge. Da das Spiel auf einer großen Menge authentischen Materials basiert, bezeichnet C-Level Waco Resurrection als eine interaktive, „subjektive Dokumentation“. So werden die Spieler z. B. mit dem verzerrten Sound von Nancy Sinatras *These Boots are Made for Walking* bombardiert, einem Element psychologischer Kriegsführung, den das FBI bei der Belagerung von Waco eingesetzt hat.

Waco Resurrection zielt dabei auf die dunkle Seite des amerikanischen Selbstverständnisses: „Zu einem Zeitpunkt, an dem der ‚Heilige Krieg‘ zum Teil offizieller Regierungspolitik geworden ist, erinnert das Spiel an den zehnten Jahrestag der Belagerung. 2003 ist der Geist von Koresh zu einer paradoxen Verkörperung der gegenwärtigen politischen Landschaft geworden – er ist sowohl der belagerte religiöse Andere als auch die logische Konsequenz der neokonservativen Sichtweise. Waco ist die Urszene der amerikanischen Angst: der apokalyptische Visionär – eine amerikanische Tradition, die bis zu Jonathan Edwards zurückreicht – wird in Waco Resurrection zum heidischen Anderen, wobei die Rollen nicht festgelegt sind.“⁴ (Inke Arns)

Daniela Comani (IT/D)

Ich war's. Tagebuch 1900–1999

Installation, Digitalprint auf Net Vinyl, 300 × 600 cm, 2007; Audio-CD, 66 Min., Deutsch, 2002

Wie der Titel der Arbeit bereits verrät, handelt es sich bei *Ich war's. Tagebuch 1900–1999* (2002) offensichtlich um ein Tagebuch – allerdings ein ganz spezielles. In Ich-Form geschrieben, berichtet es in 365 Einträgen von zentralen Ereignissen des 20. Jahrhunderts. So unterzeichnet dieses fiktive Ich (das im Italienischen übrigens eine weibliche Form hat) z. B. am 31. März das Protokoll zur Auflösung des Warschauer Pakts, wird am 2. Juni bei einer Demonstration in West-Berlin durch Polizeischüsse getötet, stellt sich zwei Tage später in Peking auf dem Platz des Himmlischen Friedens einem Panzer entgegen, nur um am 17. September in Hoyerswerda vietnamesische Straßenhändler zu überfallen.

Daniela Comani hat ein Tagebuch des 20. Jahrhunderts geschrieben – so, als ob es ihr selbst passiert wäre. Sie wird von einem zum nächsten Tag, von einer zur nächsten Nachricht von einem eher passiven Zeugen zu einer aktiv Handelnden, zu einem Opfer

⁴ www.waco.c-level.cc/, 25.4.2007. Vgl. zur Problematik der Darstellung von traumatischen historischen Ereignissen in Computerspielen Dyske Suematsu, *Understanding the Medium of Video Game*, in: *Rhizome*, 25.10.2003, http://www.dyske.com/index.php?view_id=793, 25.4.2007

und gleich darauf zu einem Täter. In jedem Fall wird sie so zur scheinbaren Urheberin der weltgeschichtlichen Ereignisse des 20. Jahrhunderts. Wie in ihren anderen Arbeiten (z. B. *Eine glückliche Ehe*, Fotoserie, 2003–2007) beherrscht Daniela Comani auch hier das Spiel mit Rollen meisterlich.

Die Ereignisse in *Ich war's* sind weder chronologisch angeordnet, noch folgt die Auswahl den Kriterien offizieller Geschichtsschreibung. „Durch die individuell motivierte Auswahl der Fakten entsteht eine Art Wirbel der Ereignisse. Namen, Orte ändern sich, Handlungen wiederholen sich: Entdeckungen, Erfindungen, Wahlen, Regierungswechsel, geführte Kriege, Ermordungen, Neugeborene, Menschenraube, etc. ... Der Ich-Erzähler, bzw. die Ich-Erzählerin läuft fast wie außer Atem – als Täter und als Opfer – durch die Geschichte eines Jahrhunderts, Ihres Jahrhunderts.“⁵ (Inke Arns)

Jeremy Deller (GB)

The Battle of Orgreave

Reenactment, co-produziert von Artangel und Channel 4, 2001; Film (Regie: Mike Figgis) auf DVD, Englisch mit deutschen Untertiteln, 61 Min., 2002

In Jeremy Dellers Projekt *The Battle of Orgreave*, das sich mit dem Konflikt zwischen der Thatcher-Regierung und der National Union of Mineworkers (der englischen Gewerkschaft der Bergarbeiter) 1984/1985 beschäftigt, wird Dellers Interesse an gesellschaftlichen, sozialen und vor allem politischen Zusammenhängen deutlich. Dellers künstlerische Praxis besteht im Sammeln, Archivieren, Zeichnen, Fotografieren, Filmen und Dokumentieren und er arbeitet in den verschiedensten Funktionen – mal als Kurator, Kunsthistoriker, Filmemacher, Produzent, Veranstalter und mal als Herausgeber. Ihn interessieren die Ausformungen und Bedingungen von Solidaritäten und Gemeinschaften, die sich aus individuellen Interessen, Geschichten und Erlebnissen speisen.

Der von der drohenden Zerschlagung ausgelöste Bergarbeiterstreik 1984/1985 war die härteste Auseinandersetzung zwischen der britischen Regierung und den Gewerkschaften seit 1926. Margaret Thatcher war Mitte der 1980er Jahre entschlossen, die Macht der Gewerkschaften um jeden Preis zu brechen; und so gipfelten die Konflikte am 18. Juni 1984 in einer gewaltsamen Auseinandersetzung nahe der Kokerei von Orgreave, South Yorkshire. Berittene Polizeieinheiten trieben die protestierenden Kumpel auseinander. Damit war das Ende des letzten großen Bergarbeiterstreiks – und der Sieg Margaret Thatchers über die britischen Gewerkschaften – eingeläutet.

In einer dreijährigen Spurensuche hat Jeremy Deller in Zusammenarbeit mit den Beteiligten Zeitgeschichte wieder aufleben lassen: Er ließ diese „Schlacht“ mit Unterstützung so genannter „Renactment“-Gruppen und unter Einbindung der damals beteiligten Bergarbeiter und Polizisten am 17. Juni 2001 nachspielen.⁶

Da über den 1984er Bergarbeiterstreik in den Medien sehr regierungstreu berichtet und die Arbeiter und Gewerkschaften als „der innere Feind“ (Margaret Thatcher) dargestellt wurden, beruft sich Deller nicht auf die damalige Medienberichterstattung, sondern macht die persönlichen Erinnerungen der ehemaligen Protagonisten – Bergarbeiter wie Polizisten – zur Grundlage des Reenactment. Insofern, als das von den Medien erzeugte (falsche) Bild korrigiert wird, hat *The Battle of Orgreave* eine dezidiert emanzipatorische Funktion.

Das Reenactment und der Dokumentarfilm, den Mike Figgis für Channel 4 drehte (dieser kombiniert Filmaufnahmen des Reenactments von 2001 mit Fotos der Auseinander-

⁵ Editorische Notiz in Daniela Comani, *Ich war's. Tagebuch 1900–1999*, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main, 2005.

⁶ Organisiert wurde das Projekt von Howard Giles, einem Experten für historisches Reenactment und ehemaligen Leiter des English Heritage Veranstaltungsprogramms.

setzungen von 1984)⁷, generieren eine andere, neue Praxis der Historisierung junger, noch immer sensibler englischer Geschichte, die bis heute von Relevanz für die bestehenden politischen, sozialen Konflikte sind. (Renate Wagner)

Rod Dickinson & Tom McCarthy (GB)

Greenwich Degree Zero

Installation mit Filmmaterial (rekonstruktion des Königlichen Observatoriums, Greenwich Park, London, ca. 16 Uhr, 15. Februar 1894). 15 Tische, 15 Lampen, 30 Stühle, Archivmaterial, Fotografien, Video (Interviews mit Dr. Ruth Kinna, Dozentin für Politische Theorie, Loughborough University, und Dr. Sidney Alford, Sprengmeister, 2005/06), 2006

Greenwich Degree Zero (2006), die erste Kooperation zwischen dem Künstler Rod Dickinson und dem Künstler und Schriftsteller Tom McCarthy, fragt nach der Rolle von Medien und Technologie bei der Konstruktion von Erfahrung und Gedächtnis innerhalb der Gesellschaft.

Ein nie ganz aufgeklärtes Ereignis im ausgehenden 19. Jahrhundert stellte für die Künstler den Ausgangspunkt ihrer Arbeit dar: Am Nachmittag des 15. Februar 1894 kam der französische Anarchist Martial Boudin ums Leben, als eine Bombe, die er bei sich trug, explodierte. Ort der Explosion war der Hang unterhalb des Königlichen Observatoriums im Londoner Greenwich Park. Es wurde allgemein davon ausgegangen, dass der Attentäter das Observatorium in die Luft sprengen wollte – jenen Ort, an dem mit der „Greenwich Mean Time“ die verbindliche Zeit für das British Empire und die ganze Welt festgelegt wurde, und zugleich herausragendes Symbol des Glaubens an die Naturwissenschaften, den „allerheiligsten Fetisch der Epoche“, wie der Schriftsteller Joseph Conrad in *Der Geheimagent* 1907 schrieb.

Unter Benutzung historischer Darstellungsweisen erfinden Dickinson und McCarthy dieses Ereignis rückwirkend neu: das Attentat war erfolgreich, das Observatorium wurde in die Luft gesprengt. Sie machen dies, indem sie die Medien aus Bourdins Zeit infiltrieren und manipulieren: So drehen sie mit einer Handkurbelkamera aus jenen Jahren einen Film des angeblich brennenden Observatoriums; sie drucken Zeitungsartikel aus dem Jahr 1894 und anarchistische Schriften nach, die sie gemäß ihrer neuen Version des Ereignisses abwandeln; sie interviewen zu dem historischen Ereignis heutige Sprengstoffexperten und Politikwissenschaftler. Die Installation dokumentiert ein Ereignis, das in der dargestellten Weise nicht stattgefunden hat, verwischt die Grenze zwischen Tatsache und Fiktion und verlagert die öffentliche Aufregung und Hysterie über die Bedrohung durch den anarchistischen Terror, die in den 1890er Jahren herrschte, in den ambivalenten Raum des Nicht-Ereignisses.

Martial Boudins Tod hat damals in der Presse wie in der Untergrundliteratur zu einer Vielzahl von Spekulationen geführt. Anstatt den Versuch zu unternehmen, die ‚Wahrheit‘ über dieses Ereignis herauszufinden, bedienen sich Dickinson und McCarthy einer besonderen Form von Wiederholung, um an den „Nullmeridian“ der Zeit, der medialen Vermittlung und des Terrors zu gelangen. (Beaconsfield)

Rod Dickinson mit Graeme Edler und Steve Rushton (GB)

The Milgram Re-enactment

Installation, rekonstruierter Raum des Milgram-Experiments; Audioeinspielung des Reenactments von 2002; Video, transferiert auf DVD, 220Min., Englisch, 2002, www.milgramreenactment.org

Das Milgram Re-enactment, das 2002 im CCA Glasgow zur Aufführung kam, ist ein Reenactment eines der umstrittensten Experimente der Sozialpsychologie des 20. Jahrhunderts. 1961 führte der damals 27-jährige Assistenzprofessor Stanley Milgram an der

⁷ Dokumentiert in Jeremy Deller, *The English Civil War: Part II: Personal accounts of the 1984–1985 miners' strike*.

Universität von Yale, Connecticut, das so genannte „Milgram-Experiment“ durch, das dazu dienen sollte, die Verbrechen des Nationalsozialismus sozialpsychologisch zu untersuchen. Das Experiment prüfte den Gehorsam Einzelner gegenüber Autoritätspersonen bzw. testete die Bereitschaft normal veranlagter Personen, Anweisungen auch dann Folge zu leisten, wenn sie in direktem Widerspruch zu ihrem Gewissen stehen. Während die Versuchspersonen dachten, dass sie an einem harmlosen Experiment über den Zusammenhang von Lernerfolg und Strafe teilnahmen, waren es in Wahrheit jedoch sie selber, deren Gehorsamkeit gegenüber dem Versuchsleiter getestet wurde. Ein weiß gekleideter Wissenschaftler forderte die Testperson auf, einer dritten Person im Nebenraum bei fehlerhaften Antworten Elektroschocks zu geben, deren Stärke im Verlauf des Experiments zunahm (das Elektroschockgerät wies eine Skala von 15 bis 450 Volt auf). Ziel des Experiments war es, zu testen, wie obrigkeitshörig und folgsam sich die Versuchspersonen gegenüber den Anweisungen des Versuchsleiters zeigen würden. Mehr als 1000 Personen nahmen an dem Experiment teil. Trotz der aus dem Nebenzimmer zu hörenden Protest- und Schmerzensschreie, die von einem Tonband eingespielt wurden, waren zwei Drittel der Versuchspersonen bereit, Stromschläge bis zum (tödlichen) Schock von maximal 450 Volt zu geben.

Viele Menschen erleben offenbar Gehorsamsverweigerung als einen so radikalen Akt, dass sie es stattdessen vorziehen, zeitweilig von ihren moralisch-ethischen Überzeugungen Abstand zu nehmen. Das Milgram-Experiment bestätigte so auf buchstäblich schockierende Weise Hannah Arendts zeitgleich erschienene These von der Banalität des Bösen (*Eichmann in Jerusalem*).

Rod Dickinsons *Milgram Re-enactment* von 2002 ist eine exakte Rekonstruktion von Teilen des ursprünglichen Experiments. In präzise nachgebauten Räumen führten Schauspieler die Protokolle des Experiments wie ein Theaterstück auf. Zuschauer konnten die vierstündige Performance durch in die Wände eingelassene, einseitig verspiegelte Fensterscheiben beobachten. Sie wurden so zu direkten Zeugen eines (wiederholten) historischen Geschehens, das sich buchstäblich vor ihren Augen abspielte. Ein Bezug zum eigenen Leben und zur eigenen Person ließ sich leicht herstellen: Wie weit wäre man selbst in dieser Situation gegangen? Und in wie weit lässt sich ein solches Verhalten im Alltag erkennen? (Inke Arns)

Nikolaj Evreinov (RU)

Erstürmung des Winterpalastes

Foto des Proletkult-Massenschauspiels, Petrograd, 1920, 500 Musiker, 6.000–8.000 Teilnehmer, 45.000–100.000 Zuschauer, Regisseur: Nikolaj Evreinov

Neben kritischen Reenactments, die ‚aufklärerischen‘ oder ‚emanzipatorischen‘ Zielen dienen (wie z. B. von Jeremy Deller oder Rod Dickinson) gibt es auch – nicht weniger faszinierende – Beispiele für propagandistische Reenactments, die gezielt zur Herstellung von Identifikation mit konkreten ideologischen Zielen eingesetzt werden. Dabei geht es „nicht so sehr um die Erinnerung an die Vergangenheit, sondern um eine Umstrukturierung der Vergangenheit für die Bedürfnisse eines (zeitgenössischen) Publikums“⁸. Das in diesem Zusammenhang vielleicht berühmteste Beispiel ist das Reenactment der Erstürmung des Winterpalastes, das „größte Massenspektakel aller Zeiten“⁹, an dem 1920 anlässlich des dritten Jahrestags der Oktoberrevolution in Petrograd mindestens 6.000 Leute teilnahmen.

⁸ Steve Rushton, Tweedledum and Tweedeledee resolved to have a battle (Preface one), in: *Experience, Memory, Re-enactment*, Rotterdam/Frankfurt a.M. 2005, S.6.

⁹ Katerina Clark, *Petersburg. Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge (Mass.) / London: Harvard University Press 1996, S. 122.

Dieses Proletkult-Massenspektakel wurde von Nikolaj Evreinov (1879 – 1953) inszeniert. Der Regisseur war dabei nicht um eine möglichst genaue Kopie bemüht (denn die eigentliche Erstürmung von 1917 war nicht wirklich spektakulär), sondern es handelte sich um eine Interpretation mit theatralischen Mitteln – so wurde z. B. die Bourgeoisie und die Provisorische Regierung auf der ‚Weißen Bühne‘ übertrieben satirisch dargestellt.

Die bis zu 100.000 Zuschauer, damals ein Viertel der Bevölkerung Petrograds, waren nicht einfach nur Zuschauer, sondern stellten die revolutionären Massen dar. Das Spektakel diente laut Anatolj Lunačarskij, damaliger Volkskommissar für Aufklärung, der Selbst-Bewusstwerdung eben dieser revolutionären Massen: „Um eine Vorstellung von sich selbst zu bekommen, müssen sich die Massen deutlich zeigen, und das ist nur dann möglich, wenn, um mit Robespierre zu sprechen, sie zu einem Schauspiel ihrer selbst werden.“¹⁰

„Festivals wie dieses“, schreibt Richard Taylor 2002, „sollten der Identifikation der Zuschauer mit dem re-inszenierten Ereignis dienen – durch das Spektakel selbst und durch die kollektive Erinnerung, die es verkörperte und hervorrief.“¹¹ Die Bilder, die wir heute mit der Revolution von 1917 verbinden, zeigen nicht etwa das ‚echte‘ Ereignis (hiervon existieren weder Fotos noch Filmaufnahmen), sondern stammen aus dem Film Oktober (1927) des sowjetischen Regisseurs Sergej Eisenstein, der anlässlich des 10. Jahrestages der Oktoberrevolution in die Kinos kam. Da auch von dem Reenactment von 1920 nur einige wenige Fotos existieren (eines ist in der Ausstellung zu sehen) ließ Eisenstein das Reenactment von 1920 sieben Jahre später nochmals nachspielen. (Inke Arns)

Omer Fast (IL/D)

Spielberg's List

Videoinstallation, zweikanalig, transferiert auf DVD, 65Min., Englisch/Polnisch mit englischen Untertiteln, 2003

Für seine Videoarbeit *Spielberg's List* reiste Omer Fast, zehn Jahre nachdem Steven Spielbergs Film Schindlers Liste die Kinos gefüllt hatte, an den Drehort Krakau und interviewte die Bewohner, die damals als Statisten in Spielbergs Verfilmung der historischen Ereignisse mitgewirkt hatten.

In unmittelbarer Nachbarschaft des Konzentrationslagers Plaszow hatte Spielberg eine Kulisse des Lagers aufbauen lassen, auf deren Abriss er nach Ende der Dreharbeiten verzichtete. Schon nach kurzer Zeit war der Unterschied zwischen den Ruinen des echten Lagers und dem langsam verfallenden Filmset im Bild der Stadt kaum noch zu bemerken. Heute werden regelmäßig so genannte „Schindlers Liste Touren“ angeboten, die Touristengruppen sowohl zu den Originalschauplätzen als auch zu den Drehorten des Films führen.

Genau wie im Landschaftsbild der Unterschied zwischen Kulissen und Schauplätzen nicht zu bemerken ist, sind auch in Omer Fast's Videoarbeit Realität und Fiktion nur schwer voneinander zu trennen. Auf zwei Projektionen mischt Fast sein eigenes Filmmaterial mit Ausschnitten aus Spielbergs Film – oft bleibt dabei die Quelle unklar. Auch in den Interviews mit den Filmstatisten spiegeln sich auf eigenartige Weise beide Ebenen wider: Gelegentlich vermischen die Älteren unter ihnen ihre Erinnerungen aus den 1940er Jahren mit denen aus der Zeit der Filmarbeiten. Forciert durch subtil manipulierte Untertitel verschwimmen die Erinnerungen an das mediale Ereignis mit denen an die realen geschichtlichen Ereignisse. Auf diese Weise hat man die Wahl zwischen

¹⁰ Anatolj Lunačarskij, zit. in Richard Taylor, *October*, London: British Film Institute 2002.

¹¹ Richard Taylor, op. cit., zit. n. www.bfi.org.uk/booksvideo/books/catalogue/text.php?bookid=349.

verschiedenen Bedeutungen und es wird einem bewusst, wie sehr man sich normalerweise auf das mediale Bild verlässt. Mit *Spielberg's List* geht es Omer Fast jedoch nicht um eine Kritik an Hollywood. Indem er die Unterschiede zwischen der wahren Geschichte und der Reinterpretation der Ereignisse aufhebt, möchte er vielmehr aufzeigen, wie sehr mediale Bilder unsere Erinnerung mitprägen und überlagern und welche Denkmal-Funktion Filme mittlerweile für das kollektive Erinnern übernommen haben. (Katharina Fichtner)

Iain Forsyth & Jane Pollard (GB)

File under Sacred Music

Videoinstallation, 25 Min., 2003

Iain Forsyth & Jane Pollard (GB)

File under Sacred Music (Reverberation)

Duratrán print in Aluminium Lightbox, 65 × 90 × 11 cm, 2003/2007

File under Sacred Music ist das Remake einer heimlich gemachten Videodokumentation eines legendären Konzertes der Cramps, welches die US Punk-Rock Band am 13. Juni 1978 für die Patienten des Napa Mental Institute, Kalifornien, gab. Das Konzert erlangte bald darauf einen mythischen Status, der vor allem durch das Video untermauert wurde, welches seitdem auf Musikforen und nicht zuletzt bei eBay zu stolzen Preisen gehandelt wird. Iain Forsyth und Jane Pollard haben diese Konzertperformance 2003 im Londoner ICA reinszeniert. Ihr Skript wies nicht nur an, die britischen Musiker Holly Golightly und Alfonso Pinto in die Rollen der Cramps-Stars springen zu lassen, sondern auch Psychiatrie-Patienten als Publikum einzuladen – das nun gleich zwei Rollen spielte: die Fans von damals und sich selbst. Das aufgenommene Filmmaterial wurde anschließend durch manuelle Eingriffe so zugerichtet, dass es dem ästhetischen Eindruck des Quellenmaterials gleicht: In grobkörnigen und verwackelten Schwarzweißaufnahmen sieht man Musiker und Patienten gemeinsam ausflippen.

File under Sacred Music gewinnt seinen Wert durch den Kultstatus des Cramps-Konzertes, womit Fragen nach Autorschaft und Originalität, nach künstlerischer Identität und popkultureller Mythenbildung und nicht zuletzt dem Status ‚live‘ gestellt werden. Ist das, was wir sehen, live?

Was ist der Unterschied zwischen Live-Act, Live-Stream und Live-Aufzeichnung? Das Künstlerpaar, das bereits seit 1996 mit der Form der Remakes von ‚heiligen Momenten‘ der Musik-(und Kunst)geschichte arbeitet, lenkt den Blick in ihrer prozessbasierten Arbeit auch auf die gesellschaftlichen Kontexte, in denen die originale und die wiederholte Aufführung stattfinden, auf die Beziehungen der Systeme von Musik, Kunst/Markt, Medien und Politik Ende der 1970er und 2003. (Anke Hoffmann)

Heike Gallmeier (D)

War & Peace Show: Normandie 44, Second Battle Group, Minipanzer-schlacht, Paratroumeurs, Leibstandarte

5 Fotografien, je 110 × 130 cm, 2004/2007

Heike Gallmeier besuchte 2004 eines der weltgrößten Treffen von Militaria-Sammlern und Reenactment-Gruppen: die im britischen Beltring stattfindende War & Peace Show. Ihre Serie von semi-dokumentarischen Fotografien zeigt Living History-Arrangements und Reenactments von Gefechten nach Vorlagen aus dem Zweiten Weltkrieg, dem Indochina-Krieg, aber auch jüngeren Kriegen, wie dem in Ex-Jugoslawien. Auf einem Farmgelände bei Kent treffen sich jedes Jahr Hunderte von Enthusiasten, um Sammelobjekte, vor allem Fahrzeuge, Waffen und Uniformen vorzuführen, Kriegsveteranen zu

treffen und Gefechte nachzustellen; und das vor einem breiten Familienpublikum. Berührungängste zwischen ehemaligen Todfeinden gibt es dabei nicht.

Die Fotoserie der Künstlerin lässt uns teilhaben an einem modernen Abenteuerspielplatz mit Gruselfaktor. Die von ihr sorgfältig ausgesuchten Szenen eines Wargame-Spektakels verdeutlichen die Faszination, die hinter solchen Reinszenierungen steckt. Es geht um die Sehnsucht nach einem authentischen Erleben in einer medial vermittelten Welt, nach einer real-körperlichen Erfahrung, die Anschluss an das kollektive Erinnern sucht, das geprägt ist durch mediales Histo- und Militainment. Auch wenn die Reenactments nur eine weitere Wiederholung sind, bedeutet es für die Akteure, quasi dabei gewesen zu sein. In Beltring wird aktiv gestaltet und gespielt, werden lebendige Bilder zwischen Phantasie und Wahrheitstreue inszeniert – was das Interesse der Künstlerin geweckt hat: Ihre Beobachtung richtet sich auf tableaux vivants, auf Illusionsräume, Kulissen einer Parallelwelt, die im Kontext historischer Rekonstruktionen entstehen. Ein Thema, das sich seit längerem durch die bildhauerischen, filmischen und fotografischen Arbeiten von Heike Gallmeier zieht. (Anke Hoffmann)

Felix Gmelin (D/SE)

Farbtest, Die Rote Fahne II, 2002

After Gerd Conradt's Farbtest, Die Rote Fahne, 1968

Videoinstallation, zweikanalig, 16 mm Film und DV, transferiert auf 2 DVDs, je 12 Min., kein Ton, 2002

Die Arbeiten von Felix Gmelin kreisen um politische Bildsymbolik, Sprache und Utopie. Er beschäftigt sich vorzugsweise mit den 1960er und 1970er Jahren, indem er auf das Filmmaterial seines Vaters (1967–1968 Dozent bei der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin) zurückgreift, dieses in seine künstlerischen Untersuchungen einbaut und zum Ausgangspunkt neuer Fragestellungen macht. So besteht seine auf der Biennale in Venedig 2003 erstmalig vorgestellte Videoinstallation *Farbtest, Die Rote Fahne II* aus zwei Projektionen. Die eine zeigt Gerd Conradts Film aus dem Jahr 1968, in dem eine Gruppe junger Männer, unter anderen Gmelins Vater, im Laufschrift die rote Fahne durch die Straßen von Berlin trägt. Bei dem anderen Video handelt es sich um eine Rekonstruktion der Szene, die Felix Gmelin 34 Jahre später in den Straßen von Stockholm inszeniert hat.

Während sich das Straßenbild deutlich verändert hat, fällt auf, dass die Jeans-Parka-Einheitskleidung der Demonstranten die Jahrzehnte überdauert hat. Die unveränderte Ästhetik scheint ihre Entsprechung in den unverändert gültigen Ritualen politischer Aktivität zu haben. Authentizität in der politischen Haltung äußert sich offensichtlich in immer wieder gleichen Handlungsweisen. Vergleicht man allerdings die beiden Videos auf ihre ursprüngliche Intention hin, so unterscheiden sie sich je nach Ort und Zeit des Geschehens. Einmal, zur Zeit der Studentenrevolte 1968 in Berlin, geht es um die revolutionäre Geste und die Idee, sich den Stadtraum zu erobern. Das andere Mal, 1992 in Stockholm, scheint die Betonung vielmehr auf dem ritualhaften Charakter der Aktion zu liegen. Gmelin untersucht mit dem Remake des Films, wie es sich für die Kinder von 1968 anfühlt, ein politisches Zeichen zu setzen. Durch den Rückgriff auf das alte Filmmaterial eröffnet Gmelin sowohl die Möglichkeit, die Träume von einst weiterzuträumen, wie auch diese mit unseren heutigen Seh- und Hörgewohnheiten zu konfrontieren. (Maike Cruse)

Pierre Huyghe (F)

The Third Memory

Videoinstallation, zweikanalig, Digital Beta, transferiert auf DVD, 9:46 Min., 1999 Coproduktion: Centre Georges Pompidou, Musee National d'art Moderne, Service Nouveaux Medias/The Renaissance Society

at the University of Chicago. Mit Unterstützung durch die Marian Goodman Gallery/Myriam und Jacques Salomon/Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains.

Pierre Huyghes Videoinstallation *The Third Memory* basiert auf einem legendären Bankraub, der sich am 22. August 1972 in Brooklyn, New York ereignete. Um die Geschlechtsumwandlung seines Freundes finanzieren zu können, überfiel John Woytowicz die Filiale der Chase Manhattan Bank, nahm mehrere Geiseln und wurde schließlich gefasst. Dieser Banküberfall war einer der ersten Kriminalfälle, die live im Fernsehen übertragen und von einem Millionenpublikum verfolgt wurden. Drei Jahre später, 1975, diente das Ereignis als Vorlage für Sidney Lumets Filmklassiker *Dog Day Afternoon* (Hundstage), in dem Al Pacino den Bankräuber Woytowicz verkörpert.

Für *The Third Memory* fragte Huyghe den gealterten John Woytowicz, ob er bereit wäre, von diesem für sein Leben so einschneidenden Erlebnis zu berichten. In der einfachen Kulisse der Schalterhalle, die an das Set im Film angelehnt ist, stellt Woytowicz souverän wie ein Krimi-Regisseur, mit einer Gruppe von Statisten das Ereignis nach. Die zweikanalige Videoinstallation verknüpft dieses Reenactment mit den Originalmitschnitten der Fernsehsender und Szenen aus der Hollywood-Interpretation. Die Zusammenhänge um den Banküberfall im August 1972 sind heute vielen Menschen hauptsächlich durch die berühmte Verfilmung mit Al Pacino bekannt. Wenn Woytowicz nun die Ereignisse reinszeniert, geht es aber nicht darum, die medial verfälschte Erinnerung zu korrigieren und endlich die „wahre Geschichte“ dahinter zu erzählen. Vielmehr zeigt Huyghe mit *The Third Memory* das Wechselspiel, in welchem einerseits Geschichte und Erinnerung von medialen und fiktiven Bildern determiniert und konstituiert werden und andererseits das reale Leben durch Fiktion beeinflusst wird. Tatsächlich orientierte sich Woytowicz' Auftreten während des Banküberfalls an Al Pacinos Rolle in *Der Pate*. (Katharina Fichtner)

Evil Knievel (US)

Think Positive

postgraduate me, Weiterbildungsangebot, 2007; Rauminstallation, mixed media, 2007

Seine halbsprecherischen Sprünge über Autos und Canyons und die nicht minder gefährlichen Unfälle, die ihnen folgten und bei denen Evil Knievel nicht nur einmal knapp dem Tode entging, begründeten den Mythos eines übermenschlichen Heroen – eines Daredevil, so die Worte Knievels, getrieben durch Tugenden der Strebsamkeit und Hingabe und die Überzeugung, dass auch das Scheitern als Chance begriffen werden muss. „The people I want to hear about are the people that take risks.“ In seinem weißen Kostüm mit den roten und blauen Applikationen stilisierte sich Evil Knievel zur Inkarnation Amerikas und verkörpert –nicht zuletzt durch eben dieses ‚weiße‘ Kostüm – was es heißt, ‚erfolgreich‘ zu sein. Aber nicht nur als Heroe des von ihm populär gemachten Genres der Thrillshows, sondern als Mann der Öffentlichkeit machte er auf sich aufmerksam und scheute sich dabei nie, seine Popularität in den Dienst einer guten Sache zu stellen.

In einem speziell für die Ausstellung in Dortmund und in Berlin konzipierten Auftritt wird sich Evil Knievel mit einem spezifischen Aspekt moderner Motivationsstrategien auseinandersetzen. *Goal setting through re-enactment* – so das amerikanische Schlagwort – gilt dabei als Leitfaden seines Erscheinens. Als eine besondere Form des Reenactments, die heute nicht nur in Schulen oder der US Army praktiziert wird, präsentiert Evil Knievel dabei eine zentrale Technik der Selbstmotivation, die auch für seine eigene Karriere von entscheidender Bedeutung war: die Identifizierung mit einem erfolgreichen Idol. „Denn die Identifizierung mit einem erfolgreichen Leitbild kann wesentlich dazu beitragen, dass jemand die Fesseln seiner Minderwertigkeitskomplexe und der Furcht des Versagens abzuwerfen vermag, die jahrelanges Verharren in einer negativen

Geisteshaltung schmiedete. Eine ebenso erfolgreiche Technik zur Verbesserung ihrer Welt ist die Identifizierung mit einem Symbol, das zu den richtigen Entscheidungen inspiriert.“ Anlässlich der Ausstellung erscheint eine neue Ausgabe des Fan-Magazins *Being Evil Knievel* (Nr. 3, 2007). (Inke Arns)

„Death is a tough competitor, I beat him many times.“ Mit diesen Zeilen umschreibt der amerikanische Stuntman Evel Knievel seine Karriere und etablierte den Mythos eines dem Tod trotzensen Draufgängers/Daredevils. Zunächst ab Mitte der 1960er Jahre als „Evel Knievel and his Motorcycle Daredevils“ unterwegs, wurde er durch seine zahllosen spektakulären Motorradweitsprünge, meist über geparkte Autos und Busse, weltberühmt. Nicht minder spektakulär waren aber die Stürze, die den meisten seiner Stunts folgten; so z. B. beim Versuch, mit dem Motorrad über die Brunnenanlage des Ceasars Palace in Las Vegas zu springen oder mit einem selbstgebauten Raketenfahrzeug (skycycle) den Snake River Canyon zu überqueren. Angeblich brach er sich während seiner Karriere weit über 35 Knochen. Ein einsamer Rekord, der ihm nicht nur einen Platz im Guinness Buch der Rekorde sichert, sondern seinen Ruhm als Mann – der niemals aufgibt – begründete. (Inke Arns)

Korpys/Löffler (D)

The Nuclear Football

Film, DV, transferiert auf DVD, 30:30 Min., 2004

Korpys/Löffler (D)

The Last American

Dias, UV-Tinte auf Black-Lite Film, 260 × 135 cm (3-teilig), 2004

Ausgangspunkt für den Film *The Nuclear Football*, der im Zentrum der Installation von Korpys/Löffler steht, ist der Staatsbesuch des amerikanischen Präsidenten George W. Bush in Berlin im Mai 2002. Durch eine Presse-Akkreditierung war es den Künstlern möglich, das Ereignis von der Ankunft am Flughafen Tegel bis zum Besuch im Schloss Bellevue zu dokumentieren. Zentrum des Films ist jedoch nicht der Präsident, sondern ein unauffälliger Koffer, genannt *The Nuclear Football*, der immer in der Nähe aufbewahrt wird und es dem Staatsoberhaupt jederzeit erlaubt, im Falle eines Angriffs auf die USA den Nuklearkrieg zu befehlen.

Immer wieder untersucht das Künstlerduo Korpys/Löffler in ihren Arbeiten die Grenzbereiche der offiziellen Geschichtsschreibung und widmet sich den Aspekten, die normalerweise unbeachtet bleiben – wie die Wohnungseinrichtung konspirativer Wohnungen der RAF. So verfolgt auch der Film *The Nuclear Football* in erster Linie die Ereignisse um den Staatsbesuch, die außerhalb der journalistischen Aufmerksamkeit liegen: die organisatorischen und logistischen Vorbereitungen von Protokoll und Sicherheitsbeamten. Irritierend ist die Theatralik, mit der die Vorbereitungen durchgeführt werden und häufig meint man, im Verhalten der Protagonisten Muster aus Agentenfilmen und Politthrillern zu erkennen. Die unterlegte Stimmungsmusik und eine rätselhafte Flüsterstimme aus dem Off, die die Ereignisse kommentiert, tragen noch zu dem Eindruck bei, es handle sich um ein fiktives Schauspiel. Sieht man in dem Staatsbesuch aber primär eine Inszenierung für die Medien, die er tatsächlich ist, so werden auch ‚echte‘ Sicherheitsbeamte und Bedienstete zu Darstellern in diesem Schauspiel. Mit dem Wissen um den kleinen schwarzen Koffer im Hinterkopf beschleicht einen angesichts dieses inszenierten Freundschaftsbesuchs zudem ein beunruhigendes Gefühl und führt einem vor Augen, wie klein das Spektrum der Wirklichkeit ist, das normalerweise von Nachrichtensendungen repräsentiert wird.

In der Installation wird der Film zusammen mit reproduzierten Seiten aus dem Buch *The Last American* von J.A. Mitchell aus dem Jahr 1889 gezeigt. Diese Science-Fiction-Novelle ist der phantastische Bericht einer Archäologie-Expedition im Jahr 2951 zu den

Überresten einer untergegangenen Kultur: den Ruinen des vollständig ausgelöschten Amerikas. (Katharina Fichtner)

Robert Longo (US)

Seeing the Elephant: Untitled (First Day – Buford's Cavalry), Untitled (Third Day – The Center), Untitled (Engagement)

Untitled (First Day – Buford's Cavalry), Iris Print, 50,8 × 67,3 cm, 2002

Untitled (Third Day – The Center), Iris Print, 29,2 × 67,3 cm, 2002

Untitled (Engagement), Iris Print, 24,1 × 67,3 cm, 2002

Die Werkreihe *Seeing the Elephant* des multi-disziplinären Künstlers Robert Longo basiert auf dokumentarischen Fotografien von Reenactments des amerikanischen Bürgerkriegs (1861–1865). Seit den 60er Jahren gehört dieser verlustreichste Krieg auf nationalem Boden zu den beliebtesten Militaria-Remakes in den USA. Zu historischen Jubiläen einzelner Schlachten werden aufwändigste Aufführungen veranstaltet, an denen mehrere Hundert, manchmal sogar bis zu 25.000 Protagonisten teilnehmen. Die Akteure setzen dabei ihren Körper als Medium ein, um Vergangenes zu rekonstruieren und Geschichte individuell und authentisch erleben zu können. Der von Longo gewählte Titel ‚seeing the elephant‘ referiert genau dieses Erleben: die Redewendung, die selbst aus der Zeit des Bürgerkriegs stammt, bezog sich auf junge Soldaten, die das erste Mal in den Krieg zogen und bedeutet soviel wie ‚die Unschuld verlieren‘.

Longos Fotografien der „Jubiläums-Schlachten“ sind nicht einfach dokumentarische Abbilder, er schafft in ihnen vielmehr ein historisches Paradox: Von der Körnigkeit und Farbigkeit der ästhetischen Oberfläche her muten sie wie Fotos aus der Zeit derer an, die sie abbilden; zugleich wählt Longo das Cinemascope-Format und einen dem Filmstil nicht unähnlichen Bildausschnitt. Mit diesem künstlerischen Verfahren übersetzt er einen der bekanntesten Sätze aus Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* ins Bildliche: „Alles, was direkt erlebt wurde, ist in eine Repräsentation übergegangen.“¹² Nicht nur enden auch diese Reenactments, als Versuche der medialen Determination zu entkommen, in einer Repräsentation. Zudem werden auch die zeitlichen Abstände, in denen die Entertainment-Industrie historische und dabei vor allem tragische und kriegsgerische Begebenheiten aufgreift und als Hollywood-Film oder Computerspiel umsetzt, immer kürzer. Longos Arbeiten zielen auf einen kritischen Umgang mit den Symbolwelten Amerikas als Spiegelbild von Kriegsrhetorik und Nationalpathos. (Anke Hoffmann)

Frédéric Moser & Philippe Schwinger (CH)

Unexpected Rules

Videoinstallation; 35mm Film, transferiert auf HD, 16:06 Min., Farbe, Stereo, Englisch, 2004; Raum, 6×3,3×4,2m, Holz, Metall, Beleuchtung & Videosystem, 1.300 farbige Glühbirnen, Rückprojektion

Die Videoinstallation *Unexpected Rules* von Frédéric Moser und Philippe Schwinger entführt uns in ein Kammerstück im Weißen Haus. Sieben Schauspieler führen auf einer leeren, durch wechselnd farbige Glühbirnen erleuchteten Bühne die „Clinton-Lewinsky-Affäre“ auf: der damalige US-Präsident und die Praktikantin Monica Lewinsky hatten zwischen 1995 und 1996 eine Affäre mit *inappropriate intimate contacts* – so die Worte, mit denen Clinton seine Falschaussage vor dem Untersuchungsausschuss in einer späteren Fernsehansprache an die Nation berichtete. Die Affäre verursachte ein enormes Medieninteresse und führte zum Amtsenthebungsverfahren, das auf dem Bericht des republikanischen Ermittlers Kenneth Starr basierte. Der Skandal endete mit der öffentlichen Entschuldigung Clintons für seine Lüge.

¹² Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996, S.13

Das Skript der Wiederaufführung beginnt mit einer gestreuten Intrige und endet mit der Einflüsterung einer Lüge, beides durch die Figur des Anwalts (Starr). Dazwischen entspinnt sich die Geschichte um Sex und Macht im Oval Office, zwischen Amanda (Monica) und Roy (Clinton), dem Anwalt, der Präsidentenfamilie und einer Sekretärin (Linda Tripp). Roy wird als empfängliches Opfer einer gezielten Intrige aus politischem Kalkül dargestellt, der sich zudem erst nach dem Rat des Anwalts für die Lüge entscheidet. Die von Moser und Schwinger inszenierte Wiedererzählung des historischen Ereignisses offenbart die Unmöglichkeit einer Wahrheitsanalyse, inmitten der unterschiedlichen Interessen um die Affäre und deren medialer Repräsentation.

Die Künstler thematisieren im Rückgriff auf historische Vorlagen immer wieder den utopischen Entwurf der amerikanischen Gesellschaft und deren Traumata um Wahrheit, Schuld und Selbstrepräsentation. Ihre kritischen Kommentare und Hinterfragungen überzeugen in der formalen Präzision ihrer Arbeiten als Mischung von Theaterdramaturgie, Filmregie und Bühneninstallation. (Anke Hoffmann)

Collier Schorr (US)

Mach die Wunde Sauber (Study 1)

16 Schwarzweiß- und Farbkopien, Tinte, Marker und Bleistift auf Papier, je ca. 28 × 41 cm, 2007

Die New Yorker Foto-Künstlerin Collier Schorr kam als Tochter eines amerikanischen Soldaten ins deutsche Schwäbisch Gmünd. Seither verbringt sie dort regelmäßig den Sommer, dort begann sie zu fotografieren und auch dort begann sie mit der Arbeit an einem Deutschland-Zyklus, der sie bis heute beschäftigt. Sie begleitet die von ihr porträtierten Menschen über Jahre hinweg und thematisiert dabei ihre Beziehung als jüdische Künstlerin zu „Deutschland, der deutschen Landschaft, dem deutschen Bürger, dem deutschen Soldaten“¹³ und die Beziehung der Deutschen zu ihrer Geschichte.

Die von ihr fotografierten heranwachsenden Männer in SS- oder Wehrmachtsuniformen aus dem Kostümverleih wirken jung und zerbrechlich. Zwar sind sie in glamourösem Schwarz-Weiß – fast wie auf historischen Fotos – in Szene gesetzt, trotzdem wirken sie beharrlich gegenwärtig. Ob in jugendlicher, provozierend entspannter Körperhaltung, mit ernster Miene, oder nackt, sie posieren als moderne Menschen, vollkommen anders als ihre Großväter, deren Schneidigkeit und Pathos von damals heute obsolet und angestrengt wirkt. Die Künstlerin betont subtil die Verwundbarkeit ihrer Modelle, in irritierenden Nuancen von Aggressivität, Virilität und Unschuld, und inszeniert sie als intime Reflektion über die fließenden Grenzen von Vergangenheit und Gegenwart. Damit wagt sie, über die historisch belastete Verkleidung hinweg, einen unverstellten Blick auf eine jugendliche, männliche Körperlichkeit und auf das Motiv der Unschuld vor dem Hintergrund der Geschichte.

Mit ihren ästhetisierten Fotos rührt Collier Schorr an Tabus und setzt deutschen Patriotismus und Nationalismus in Beziehung zum dunkelsten Kapitel deutscher Geschichte, dem Zweiten Weltkrieg. Dabei konfrontiert sie gegensätzliche historische Mythen und Symbole von Männlichkeit mit unterdrückten, reaktivierten Erinnerungen. (Angela Rosenberg)

Kerry Tribe (US)

Here & Elsewhere

Videoinstallation, zweikanalig, transferiert auf DVD, synchronisierte Rückprojektion, 10:30 Min., 2002

In Kerry Tribes zweikanaliger Videoinstallation *Here & Elsewhere* beantwortet ein ernsthaftes junges Mädchen die Fragen eines älteren Mannes, der jedoch stets außerhalb des Bildes bleibt. Es handelt sich dabei um den britischen Filmkritiker und –theoretiker

¹³ Zitat aus einem Interview mit Michael Wang für das *Harvard Photography Journal*, Vol.9, 2003.

Peter Wollen und seine zehnjährige Tochter Audrey. Das Gespräch der beiden dreht sich um Geschichte, Erinnerung, es berührt Themen wie Intersubjektivität, Zeitlichkeit, Epistemologie und Fotografie – alles Dinge, die nicht unbedingt zum alltäglichen Leben einer Zehnjährigen gehören. Das Mädchen antwortet auf alle Fragen mit einer erstaunlichen Weisheit, die jedoch nie altklug klingt. Die Fragen von Michael Wollen orientieren sich an *France tour détour deux enfants* (1977/1978), einer experimentellen zwölfteiligen Videoserie¹⁴, die Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville in den 1970er Jahren für das Fernsehen gemacht hatten. In den Gesprächspausen sieht man das Mädchen zu Hause bei alltäglichen Handlungen (Zähneputzen, etc.) oder man sieht Aufnahmen von Los Angeles oder der Umgebung.

Die Videoinstallation besteht aus zwei parallel zueinander projizierten, synchronisierten Videos. In der Mitte, wo die beiden Bilder aneinander stoßen, bildet sich eine vertikale Grenze, die in manchen Momenten sichtbarer wird als in anderen. Die beiden Bilder zeigen oft denselben Raum, sind allerdings leicht zeitversetzt. Dieses räumlich und zeitlich leicht ineinander verschobene Doppelbild unterstreicht die Themen, über die der Mann und das Mädchen diskutieren. Die Lücken, aber auch die Kontinuität, die Reibung und die Überlagerungen, die aus der Simultaneität dieser beiden Bilder entstehen, betonen den Versuch des Mädchens, kohärente Formulierungen für Begriffe wie Zeit, Raum, Bild und Identität zu finden. (Inke Arns, unter Verwendung eines Textes der Künstlerin)

T.R.Uthco & Ant Farm (US)

The Eternal Frame

Video, transferiert auf DVD, 23:50Min., schwarzweiß und Farbe, Englisch, 1975

The Eternal Frame der Künstlerkollektive Ant Farm und T.R. Uthco¹⁵ ist eine sehr frühe Videoarbeit und gilt durch die im Werk angelegte mediale Selbstreflexion als exemplarisch für eine künstlerische Medienkritik.

Den Mittelpunkt der Arbeit bildet ein Reenactment, welches das tödliche Attentat auf US-Präsident Kennedy 1963 in Dallas so rekonstruiert, wie es sich in unser kollektives Bildgedächtnis eingeschrieben hat. Die Künstler inszenierten 1975, an genau derselben Stelle in Dallas, die Szene, als J.F.K. von den tödlichen Schüssen getroffen wurde. Ausgangspunkt und Vorlage waren die einzigen ‚authentischen‘ Bilder, die es von diesem Ereignis gibt: grobkörnige Super-8 Footage, aufgenommen von einem Zuschauer am Straßenrand.

In diesem ikonografisch gewordenen Ereignis fallen für T.R. Uthco und Ant Farm die Strukturen historischer Mythenbildung, politischer Macht und westlicher Medienberichterstattung zusammen. Die formale Vielschichtigkeit der Arbeit zeigt es: wir sehen eine Live-Performance, ein ‚making of‘, ein soziales Experiment und eine filmische Simulation gleichermaßen. Neben der Reinszenierung des historischen Ereignisses (und des Super-8 Materials) kommt auch ein zufälliges Publikum zu Wort, das seine Emotionalität kaum verbergen kann. In den Reaktionen offenbaren sich die Wirkungsmechanismen medialer Transformationen von realen Begebenheiten und thematisieren die Manipulationsstrategien von Medienbildern. Wenn Doug Hall alias J.F.K. sagt: „I am in reality only an image on your TV screen“, dann kann das auch als vorausschauender Blick auf den Medienalltag von heute gelesen werden: Bilder vom Golfkrieg, von Osama bin Laden, Papst Johannes Paul oder Lady Di verdeutlichen, dass die medial gesteuerte Mythenbildung Teil von post-modernen politischen und quasi-politischen Systemen ist. (Anke Hoffmann)

¹⁴ Vgl. die ausführliche Beschreibung und Videoausschnitte auf www.newmedia-art.org, 5.3.2007.

¹⁵ Ant Farm: 1968–1978, mit u.a. Chip Lord und Doug Michels; T.R. Uthco: 1970–1978, mit u.a. Doug Hall und Jody Procter

Artur Żmijewski (PL)

80064

Video, transferiert auf DVD, 11 Min., Farbe, Polnisch mit deutschen oder englischen Untertiteln, 2004

Für den Holocaust-Überlebenden Józef Tarnawa ist die Zahl 80064 keine willkürliche Nummer. Diese Zahl wurde dem 92-jährigen ehemaligen Insassen des Konzentrationslagers Auschwitz 1943 auf den Unterarm tätowiert – sie ist ein Teil seines Körpers geworden.

In dem Video *80064* erzählt der alte Mann dem Künstler Artur Żmijewski in einem Tätowierstudio von der grausamen Zeit in Auschwitz. Wie zum Beweis zeigt er sein eigenes Häftlingsfoto, das ihn als jungen Mann in Lagerkleidung zeigt, und seine mittlerweile etwas verblasste KZ-Nummer auf der Haut. Auf Fragen des Künstlers, ob er damals Widerstand geleistet habe, entgegnet er, dass die einzige Möglichkeit zu überleben darin bestanden habe, sich unterzuordnen, den herrschenden Bedingungen anzupassen und jede Revolte zu vermeiden. Erbarmungslos überredet der Künstler den alten Mann daraufhin, die Nummer auf seinem Arm in schwarzer Tinte nachstechen zu lassen. Trotz seiner Befürchtung, die Authentizität der Nummer zu zerstören, fügt sich der alte Mann und erträgt stoisch die Erneuerung des grausamen, historischen Zeichens, das ihn abermals stigmatisiert und zum Opfer macht.

Żmijewski manipuliert und inszeniert dieses Video als Akteur und Regisseur. Er macht das Publikum zu Komplizen, indem er dem Menschen Tarnawa die tragische Rolle des Holocaust-Opfers erneut zuschreibt (und die Zuschauer daran teilnehmen lässt); die Wiederholung der Geschichte wird zur verstörenden Erfahrung für den scheinbar unbeteiligten Betrachter.

Menschliche Körper spielen als Zeichenträger von Macht und Normierung eine wiederkehrende Rolle im Werk des Künstlers – wie in seiner wohl bekanntesten Arbeit, *Wiederholung* (2005), in der er das legendäre Stanford Prison Experiment von 1971 für die 51. Biennale in Venedig neu durchführte. Die Teilnehmer wurden per Los als Wärter und Häftlinge bestimmt und füllten die ihnen zugewiesenen Rollen als Täter oder Opfer bis an die Grenzen der Selbstverleugnung aus. (Angela Rosenberg)