

## OMER FAST: «5,000 FEET IS THE BEST»

---

### Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime

#### I. Regimefragen

In seinem Interviewband *Die Aufteilung des Sinnlichen* entwickelt Jacques Rancière eine alternative Lesart der ästhetischen Theorie, insofern er zeigt, wie gängige Gegensätze wie derjenige zwischen klassischem Realismus und abstrakter Moderne oder auch Moderne und Postmoderne sich in den normativen Ansprüchen eines «repräsentativen Regimes der Künste» verfangen und damit hinter die von ihm so bezeichnete «ästhetische Revolution» zurückfallen: Denn während das repräsentative Regime, dem Modell der aristotelischen Poetik folgend, eine ästhetische Gattungshierarchie entwirft und bestimmt, was von wem und in welcher Form darstellbar ist – und damit zugleich bestimmt, was allgemein oder in bestimmten künstlerischen Medien undarstellbar ist –, bricht das «ästhetische Regime der Künste» gerade mit dieser Vorgabe und inszeniert eine allgemeine Darstellbarkeit aller Sujets sowie eine Loslösung der Darstellung von medienspezifischen Voraussetzungen, wie sie der modernistische Diskurs, und allen voran Clement Greenberg, eingefordert hatte.<sup>1</sup>

Im Folgenden möchte ich diese Rancière'sche Rede von den verschiedenen Regimen der Kunst, die den Begriff des Regimes nicht zuletzt aus der Foucault'schen Macht- und Wissensanalytik übernimmt, hinsichtlich eines *dokumentarischen Regimes* erweitern, das quer zu den genannten repräsentativen und ästhetischen Regimes steht. Denn dokumentarische Darstellung ist nicht allein repräsentativ, sondern auch ästhetisch denkbar – so versteht Rancière den Übergang von repräsentativem zum ästhetischen Regime gerade nicht als eine Abwendung von der Darstellung, wie sie der modernistische Diskurs einfordert, sondern vielmehr als eine Neukodierung realistischer Diskurse:

Der Sprung aus der *mimesis* heraus ist keine Ablehnung der Gegenständlichkeit. Sein entscheidender Moment hat sich oft genug selbst als *Realismus* bezeichnet, womit in keiner Weise gemeint ist, die Ähnlichkeit aufzuwerten, sondern die Rahmenbedingungen zu zerstören, innerhalb derer die Ähnlichkeit bis dahin funktionierte.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Siehe Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin (b\_books) 2006, bes. «Von den Regimen der Künste und der mäßigen Relevanz des Begriffs der Moderne», 35–49; bekanntermaßen unterscheidet Rancière hier drei Regime, das ethische Regime der Kunst, das repräsentative Regime der Künste sowie das ästhetische Regime der Künste – gleichwohl ist gerade der Bruch zwischen den letzten beiden Regimen besonders aufschlussreich für die Frage dokumentarischer Darstellung, weshalb das ethische Regime der Kunst hier außer Acht gelassen wird.

<sup>2</sup> Ebd., 41.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu auch die Realismus-Diskussion in Brechts Schriften zum Theater sowie dessen Unterscheidung zwischen einem «schlichten Naturalismus» und einem «echten Realismus», der die Wirklichkeit nicht darstellt, sondern problematisch macht. Siehe Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 30.3.47, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 1973, 780. Für eine detaillierte Lektüre dieser Diskussion siehe Georges Didi-Huberman, *Wenn die Bilder Position beziehen, Das Auge der Geschichte I*, München (Fink) 2011, bes. 121–148.

<sup>4</sup> Für eine Genealogie zeitgenössischer künstlerischer Reenactment-Praktiken siehe den einschlägigen Text von Sven Lütticken, *An Arena in Which to Reenact*, in: ders. (Hg.), *Life, Once More: Forms of Re-enactment in Contemporary Art*, Rotterdam (Witte de With) 2005, 17–60. Lütticken spricht von einer doppelten Herkunft zeitgenössischer Reenactment-Praktiken einerseits aus den genannten *War Reenactments*, die er als «historical happenings» (ebd., 27), als Formen von performten Historismus beschreibt, und andererseits aus der künstlerischen Performance-Theorie und -Praxis der 1960er und 70er Jahre. Eine anspruchsvolle, kultur- und medienwissenschaftliche Untersuchung der populärwissenschaftlichen Reenactment-Praktiken und *War Reenactments* ist nicht ganz einfach zu finden, eine interessante Perspektive entwickeln hier die Veröffentlichungen von Vanessa Agnew, die Reenactment im Zeichen des *affective turn* in den Geschichtswissenschaften untersucht; vgl. die von ihr gemeinsam mit Jonathan Lamb herausgegebene Nummer von *Criticism* zu «Extreme and Sentimental History» und ihre darin erschienene Einleitung *What is Reenactment?*, in: *Criticism*, Summer 2004, 46, 3; 327–339 sowie dies., *History's affective turn: Historical reenactment and its work in the present*, in: *Rethinking History*, Vol. 11, Nr. 3, September 2007, 299–312.

<sup>5</sup> Einschlägige Beispiele für diese «dokumentarischen» Spielarten des Reenactments sind u. a. die vielzähligen Reenactments des Theaterregisseurs Milo Rau und des International Institute for Political Murder (siehe: <http://international-institute.de>), die berühmt gewordene Nachstellung der blutigen Auseinandersetzungen zwischen streikenden

Dokumentarische Formen sind folglich sowohl im repräsentativen Regime denkbar, und zwar als naiver (repräsentativer) Dokumentarismus, der die Wirklichkeit «so wie sie ist», darzustellen trachtet, als auch im ästhetischen Regime – und hier, so meine These – auf ungleich voraussetzungsreichere Weise, als ein ästhetischer Dokumentarismus, der die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern vielmehr die medialen Operationsmodi des dokumentarischen Anspruchs ausstellen soll.<sup>3</sup> Dieser These möchte ich im Folgenden anhand einer ästhetischen Praxis nachgehen, die sich auf spezifische Weise am Schnittpunkt einer repräsentativ-dokumentarischen und einer ästhetisch-dokumentarischen Logik verorten lässt: der Praxis des Reenactment. Reenactments umfassen sowohl populärwissenschaftliche historiografische Strategien, wie sie am prominentesten in den *War Reenactments* des amerikanischen Bürgerkriegs zu finden sind, als auch spezifisch künstlerische Praktiken, die sich gerade dem repräsentativen oder authentistischen Totalitätsanspruch dieser populärwissenschaftlichen Kultur verweigern bzw. diesen kritisieren und dekonstruieren.<sup>4</sup> Zugleich, so die These, lassen sich auch in diesem dekonstruktiven Zugriff wiederum ein dokumentarischer von einem ästhetischen Umgang mit den Bildwelten des Reenactments unterscheiden, insofern es auch die künstlerischen Reenactments – wenn auch implizit – zumeist darauf anlegen, verlorene Bildwelten wieder entstehen zu lassen, um so dokumentarische Evidenzen zu schaffen (ungeachtet der Tatsache, dass sie damit bereits im Reich der Fiktion oder zumindest der Ideologie operieren); dies geschieht jedoch über eine dezidiert distanzierende Strategie, die sich radikal vom immersiven Anspruch der populärwissenschaftlichen Reenactments abwendet, insofern Immersion hier immer mit einem identifikatorischen Gestus einherzugehen scheint, der qua Über-Authentifizierung jedwede kritische Distanz zum historischen Geschehen unmöglich macht.<sup>5</sup> Immersive oder affektive Historiografie, wie sie in den *War Reenactments* zum Ausdruck kommt, bedient so den Anspruch an die Konstruktion eines Ursprungsmythos bzw. eines einheitsbildenden (gerne auch nationalen) Prinzips.<sup>6</sup> Genau damit brechen die künstlerischen Formen des Reenactments, indem sie eine derart medial repräsentierte Wahrheit zwar suspendieren oder subvertieren, sie aber dann mit einer durch das Reenactment produzierten *Gegenwahrheit* konfrontieren. Eine solche Gegenwahrheit wirft zwar ein neues Licht auf die historische Vergangenheit, verfängt sich dabei jedoch selbst wieder im Glauben an eine wahre Wahrheit bzw. wirklichere Wirklichkeit.<sup>7</sup> Eine solche Herangehensweise beruht auf einer Epistemologie der Geschichte, die in einem «naiv» zu nennenden Dokumentarismus begründet ist. Einem derart verstandenen (repräsentativ) dokumentarischen Reenactment soll im Folgenden eine ästhetische Form des Reenactments entgegengesetzt werden. Die These ist, dass ein ästhetisches Reenactment aus einer anderen, nämlich einer ästhetischen Epistemologie hervorgeht und es ermöglicht, den Kurzschluss der im engen oder repräsentativen Sinne dokumentarischen Praktiken zu umgehen.

## II. Ästhetisches Denken

Eine solche ästhetische Epistemologie beruht, so die These, auf einem Begriff des «ästhetischen Denkens», der sich offensichtlich nicht durch eine Spezifikation seiner besonderen Gegenstände (etwa: der Kunst oder des Schönen) bestimmen lässt: Denn dann wäre ästhetisches Denken ein bloßes Sub-Genre eines Denkens im Allgemeinen. Ästhetisches Denken ist nicht einfach nur ein Denken der Kunst, obwohl es das natürlich auch sein kann, sondern vielmehr ein Denken, das über die Produkte oder Dinge der Kunst hinausgeht. Ästhetisches Denken lässt sich nicht thematisch (oder inhaltlich) bestimmen, sondern nur über eine Untersuchung der Form, die das Denken annimmt, wenn es ästhetisch ist. Es ist also ein Denken, das *seiner Form* nach ästhetisch ist.

Der Gedanke, dass der Ausdruck «ästhetischen Denkens» eine besondere *Form* des Denkens meint – eine spezifische Vollzugsweise des Denkens –, lässt sich folgendermaßen näher entwickeln: Da Denken bzw. Urteilen *erstens* ein selbstbewusster oder, wie man auch sagen könnte, «reflexiver» Akt ist, muss die Spezifität des ästhetischen Denkens, insofern es ein *Denken* ist, darin bestehen, dass es auf bestimmte Weise *reflexiv auf seine eigenen Bedingungen zurückkommt*. Da diese Form des Denkens *zweitens* eine spezifisch ästhetische sein soll, muss diese Reflexivität in besonderer Weise mit *aisthesis*, d.h. mit Sinnlichkeit verknüpft sein. Ich möchte diesen zweiten Punkt hier so verstehen, dass er darauf hinausläuft, Vollzüge des Denkens – auch oder gerade – dort in Anschlag zu bringen, wo sie normalerweise ausgeschlossen sind, nämlich *im Sinnlichen* selbst, und zwar in einer Weise, in der die Sinnlichkeit nicht einfach nur das Material für den Urteilsakt liefert. Oder, anders formuliert, geht es darum, dem, was auf den ersten Blick nicht zu denken scheint, die Attribute des Denkens zuzuschreiben.

Die Frage nach dem ästhetischen Denken muss also den Gegensatz zwischen Denken und Sinnlichkeit dahingehend aufheben, dass sie sich gewissermaßen gegenseitig *affizieren*: Ästhetisches Denken muss ein Denken meinen, das sich nicht auf Sinnlichkeit als seinen «Stoff» bezieht, sondern das vielmehr *selbst* sinnlich ist – eine Sinnlichkeit also, die nicht bloß vom Denken informiert wird, sondern die selbst denkt.

Um diesen Zusammenhang von Denken und *aisthesis*, also den Zusammenhang einer geistigen Tätigkeit auf der einen Seite, die üblicherweise als jenseits der Erfahrung operierend verstanden wird, und der Sinnlichkeit auf der anderen Seite, nun etwas konkreter zu fassen, möchte ich ästhetisches Denken hier als eine *bestimmte* Form des Lebens (oder lebendigen Vollzugs) verstehen. Der Begriff des Lebens liegt hier insofern nahe, als er traditionell Phänomene beschreibt, die eine fast paradoxe Einheit von «geistigen» Bestimmungen im nicht-geistigen Sein bildet: Ein vitaler Prozess ist ein solcher, der sich, wie Kant in der dritten *Kritik* behauptet hat, derart entfaltet, *als ob* er von einem Begriff oder einem Denken geleitet wäre (ohne selbst über eine Fähigkeit

Minenarbeitern und der Polizei während der Minenstreiks in South Yorkshire 1984, die Jeremy Deller 2001 re-enactet hat und die im Anschluss von Mike Figgis in eine dokumentarfilmische Form gebracht wurde oder die propagandistischen Nachstellungen historischer Ereignisse, von denen keine Dokumente übermittelt sind wie z. B. die Nachstellung des Zusammenschlusses der sowjetischen Armee bei Stalingrad durch den sowjetischen Filmemacher Roman Karmen. Für eine eingehende Diskussion dieser Beispiele siehe Maria Muhle, *History will repeat itself*. Für eine Medienphilosophie des Reenactments, in: Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss (Hg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München (Fink) 2013, 113–134.

**6** Zum Begriff der Immersion siehe u. a. die von Christiane Voss und Robin Curtis herausgegebene Ausgabe *Immersion von Montage A/V* sowie bes. die darin enthaltenen Texte der Herausgeberinnen: Christiane Voss, *Fiktionale Immersion*, und Robin Curtis, *Immersion und Einführung: Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder*, in: *Montage A/V. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, dort datiert 17.2.2008, [http://www.montage-av.de/ja\\_2008\\_2\\_17.html](http://www.montage-av.de/ja_2008_2_17.html) (gesehen am 26.6.2014); siehe außerdem Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion*, Bielefeld (transcript) 2007.

**7** Besonders eindeutig wird dies im Fall eines Reenactments des Theaterregisseurs Milo Rau, der 2004 den Ceaucescu-Prozess detailgetreu nachgestellt hat und zwar mit dem Anspruch, durch einen heutigen Wissensvorsprung über den «wahren» Ablauf der rumänischen Revolution diese zu entmystifizieren und die Verwicklungen des Militärs offenzulegen. Für eine eingehendere Analyse siehe Maria Muhle, *History will repeat itself*, 114–121. In ihrer Einführung in die Theorien der Gegenwartskunst hat Juliane Rebentisch diese Beispiele unter dem Aspekt der Konstruktion einer «Gegenwahrheit» wieder aufgenommen, vgl. Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg (Junius) 2013, 199–202.

des begrifflichen Denkens zu verfügen). Um also das ästhetische Denken im Sinne eines lebendigen Vollzugs zu bestimmen, muss zunächst der Begriff des Lebens im Allgemeinen kurz erläutert werden, dann, daran anschließend, werden einige Bemerkungen zum denkenden Leben gemacht, um schließlich drittens vor diesem Hintergrund zu fragen, was das denkende Leben zu einem ästhetisch denkenden Leben macht. Es ist selbstverständlich so, dass der Begriff des Lebens im Allgemeinen nicht hinreichend ist, um zu verstehen, was ästhetisches Denken ist; daher muss es darum gehen, eine spezifische Form des Lebens zu bestimmen, die einerseits reflexiv und andererseits ästhetisch ist, also die spezifische Gestalt zu erörtern, die der denkende Lebensvollzug im Ästhetischen annimmt.

Georges Canguilhem versteht das Leben als eine polare Dynamik, die sich in Auseinandersetzung mit dem Milieu ausbildet. Das Milieu oder die Umwelt bezeichnen dabei die materiellen Bedingungen dafür, dass so etwas wie lebendige Prozesse oder sinnliche Gegenstände überhaupt existieren können. Für Canguilhem ist dieses Milieu «vital», insofern es in einer Wechselbeziehung zum Leben steht, in der sich sowohl das Leben als auch das Milieu selbst ausbilden.<sup>8</sup> Dieses dialektische Verhältnis zwischen den Bedingungen und dem von ihnen Bedingten gilt für das Leben *im Allgemeinen*: Im Lebensvollzug, der durch das Milieu bedingt ist, steht das Milieu selbst als das Bedingende zur Disposition, insofern der Lebensvollzug die Grenzen des Milieus – die gegebenen materiellen Umstände – aufs Spiel setzt, überschreitet und so verändert. Das Verhältnis zwischen Lebewesen und Milieu kann daher nicht festgeschrieben bzw. auf die Selbsterhaltung des Lebens beschränkt werden. Es ist immer a-teleologisch: ein ständiges Aufs-Spiel-Setzen und Überschreiten.

Diese Polarität, die alles Leben kennzeichnet, wird nun im denkenden Leben *reflektiert*. Da Leben *im Allgemeinen* im *wechselseitigen* Bedingungsverhältnis mit seinem Milieu stattfindet, gilt somit, dass das *denkende* Leben nicht nur in dieser polaren Struktur von Leben und Milieu *existiert*, sondern *in seinem Vollzug* zugleich *reflexiv* auf dieses Verhältnis von Selbstsetzung und Überschreitung bezogen ist.

Vor diesem Hintergrund eines denkenden Lebens kann nun nach der spezifischen Gestalt gefragt werden, die der denkende Lebensvollzug im Ästhetischen annimmt: Die reflexive Form des Lebensvollzugs wird in derjenigen Praxis ästhetisch, die sich an ihren eigenen sinnlichen Bedingungen abarbeitet bzw. diese zur Disposition stellt: Damit wäre die Kontur einer anspruchsvollen oder ästhetischen Figur der Selbst-Reflexion gewonnen, die nicht einfach nur die Bedingungen eines Vollzugs zu ihrem Reflexionsgegenstand macht; oder, anders gesagt, der es nicht darum geht, die Möglichkeiten der Praxis in der ästhetischen Praxis selbst thematisch werden zu lassen. Vielmehr handelt es sich um eine Selbst-Reflexion, die diese Bedingungen in der ästhetischen Praxis derart auftreten lässt, dass der selbst-reflexive Akt hier unmittelbar versinnlicht stattfindet bzw. im Vollzug präsent wird.

<sup>8</sup> Vgl. u. a. Georges Canguilhem, *Das Lebendige und sein Milieu*, in: ders., *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin (August) 2009, 233–279.

Wenn also diese zweite oder anspruchsvolle Form der Selbst-Reflexion eine Antwort auf die Frage nach dem ästhetischen Denken geben soll, muss es sich um eine besondere Art von Reflexion handeln, die *im* sinnlichen Vollzug stattfindet. Das heißt, dass sie nicht *thematisch* auf das Verhältnis von Leben und Milieu oder Bedingungen und Bedingtem bezogen ist – denn dann wäre sie theoretisches Denken. Wenn es aber gerade um die Frage geht, wie das Denken selbst sinnlich sein kann (wie es ein Lebensvollzug und nicht nur ein reflexives Beziehen auf etwas sein kann), dann muss es sich hier um eine spezifische Weise des Reflexiv-Werdens handeln, das nicht einfach nur den Tatbestand des wechselseitigen Aufeinander-bezogen-Seins von Leben und Milieu oder Bedingtem und Bedingendem ausstellt, indem es eine kritische Distanz dazu herstellt; vielmehr wird dieses Verhältnis selbst als denkendes durchlebt: Selbst-reflexiv meint dann also nicht eine Suspension des Handelns, Lebens, Sinnlichen, sondern eine bestimmte Weise, den Lebensvollzug, die Handlung, die Versinnlichung selbst zu vollziehen.

### III. Ästhetisches Reenactment

Diese Gestalt des denkenden Lebensvollzugs im Ästhetischen möchte ich nun im letzten Schritt in der Auseinandersetzung mit dem Material der bereits angekündigten Praxis des Reenactments bestimmen, die dem ästhetischen Denken auf besondere Weise entgegenkommt. Denn das Reenactment stellt auf paradigmatische Weise eine Form verlebendiger Darstellung vor, also eine Reflexion *im* sinnlichen *Vollzug*. Das ist insofern wichtig, als es sich folglich um eine Form der Reflexion handelt, die die Bedingungen des Reflexionsvollzugs nicht thematisch präsent macht, sondern diese vielmehr im sinnlichen Vollzug selbst in ihrer Widerständigkeit und Unverfügbarkeit oder in ihrer bedingenden Funktion «erfahrbar» macht. Zugleich stellt nicht jede Reenactmentpraxis eine derart sinnliche Reflexionsform dar – sondern nur eine besondere, «erweiterte» oder «avancierte» Spielart mit einer genuin ästhetischen Form. Diese setzt sich einerseits von den populär-historiografischen Reenactments und andererseits von deren künstlerischer Resituierung auf je unterschiedliche Weise ab: *Einerseits* werden populär-historiografische Reenactments oft als lebendige, möglichst authentische Nachstellungen von historischen Ereignissen beschrieben, an denen der Zuschauer teilhat, um so zu einer intensiveren, weil affektiven und unvermittelten Kenntnis der historischen Vergangenheit zu gelangen, wie dies für die großen Schlachtennachstellungen wie dem Reenactment der Schlacht von Gettysburg der Fall ist. Die Erfahrung vollzieht sich hier im Modus der Immersion und schließt nach Möglichkeit jedes distanzierende oder verfremdende Moment aus. Von diesem Verständnis, das einer identitären Geschichtsauffassung in die Hände spielt, setzen sich *andererseits* die künstlerisch-dokumentarischen Strategien ab, die gerade diesen konservativen historiographischen Zug unterlaufen, indem sie nicht die Macht

der Geschichte, sondern vielmehr die Macht über Geschichte inszenieren. Dies geschieht durch eine Durchbrechung des identifikatorisch-immersiven Modus qua Verfremdung, aus der eine kritische Distanzierung möglich wird.

Gleichwohl teilen diese dokumentarischen Strategien mit den populär-historiografischen Strategien einen Bezug auf die Vergangenheit, der in beiden Fällen von der *Verfügbarkeit* von Geschichte ausgeht. Während die Vergangenheit jedoch in der populären Historiografie weiter- und dadurch festgeschrieben wird, wird sie in den künstlerisch-kritischen Praktiken dekonstruiert, um dann auf die eine oder andere Weise – durch ideologiekritische Enthüllung falscher Geschichtsschreibung, Produktion von Gegenwahrheiten oder fiktiven Dokumentarisierungen – in neuer und diesmal «richtiger» Weise reproduziert zu werden. Damit inszenieren diese Reenactments einen Krieg um die «richtige Interpretation», lassen jedoch die dokumentarische Logik selbst unangetastet. Denn hier tritt die «ästhetische» Erfahrung in eine Distanz, aus der heraus die Produktion von Geschichte kritisch reflektierbar wird. Zugleich liegt einem solchen kritisch-dokumentarischen Bezug auf Geschichte eine Form von Reflexion zugrunde, die rein thematisch auf das Vergangene Bezug nimmt und damit nicht im anspruchsvollen Sinne ästhetisch genannt werden kann.

Eine ästhetische Selbst-Reflexion im anspruchsvollen Sinne aber, so die These, bezieht sich nicht thematisch auf die Produktionsbedingungen eines Ereignisses, sondern wiederholt diese so, dass sich das Ereignis auf andere Art im Sinnlichen neu ereignet. Darin besteht die Pointe des ästhetischen Reenactments, das, im Gegensatz zum dokumentarischen Reenactment, in seiner Form auf die *Unverfügbarkeit* von Geschichte reagiert – resp. mit derselben gerade konfrontiert. In diesem Sinne besteht die besondere Herausforderung des ästhetischen Reenactments darin, die Vergangenheit in der Wiederholung nicht durch einen naiven dokumentarischen Glauben zu erschließen, sondern eben gerade in ihrer Unverfügbarkeit ins Bild zu setzen. Und dies geschieht über die Nachstellung eines Milieus – oder einer medialen Anordnung –, in der sich etwas erneut ereignet, jedoch in Kontinuität mit der Vergangenheit. Damit ist die Wiederholung des ästhetischen Reenactments nicht auf das Ereignis selbst gerichtet, sondern vielmehr auf dessen mediale Bedingungen der Möglichkeit, und setzt damit den Vollzug des lebendigen Denkens – die Reflexion auf sein Milieu – *im Ästhetischen* um, insofern diese Bedingungen selbst reenactet werden.

#### IV. «5,000 Feet is the Best»

Dies soll zum Abschluss anhand der Video-Arbeit *5,000 Feet is the Best* von Omer Fast untersucht werden.<sup>9</sup> Es handelt sich um eine 30-minütige, geloopte Ein-Kanal-Videoinstallation von 2011, deren Titel sich auf die ideale Flughöhe für eine Kriegsdrohne bezieht. Die Arbeit ist aus einer Reihe von Interviews hervorgegangen, die der Künstler mit einem US Air Force-Predator Drone-Operator, einem

<sup>9</sup> Omer Fast, *5,000 Feet is the Best*, D/USA 2001, 30 min. Siehe auch die Publikation Omer Fast, *5,000 Feet is the Best*, New York, Berlin (Sternberg Press) 2012 mit Beiträgen u. a. von T.J. Demos, Liz Kotz, Tom McCarthy.





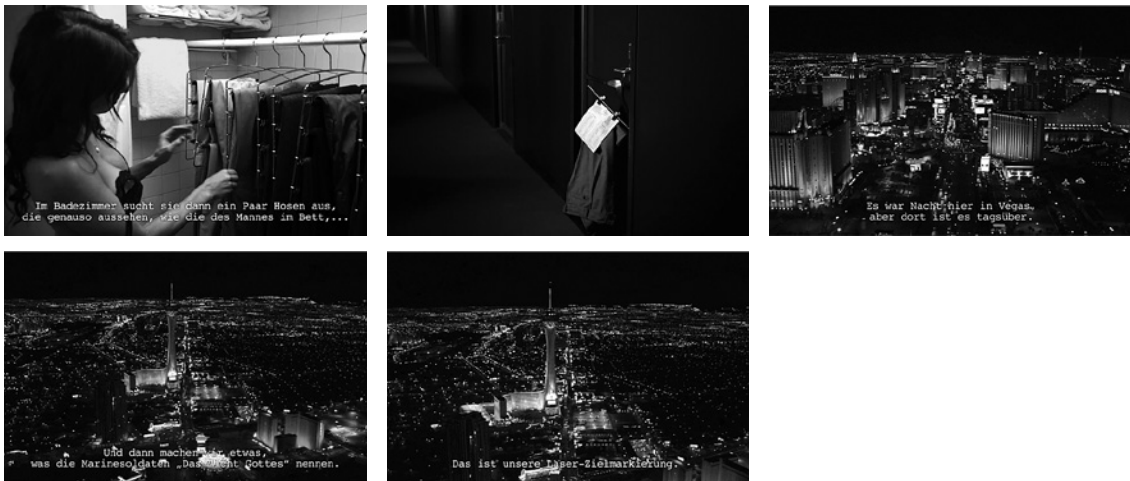
Drohnenpiloten geführt hat. Fast legt hier, wie in den meisten seiner Arbeiten, mehrere Erzählebenen und Erzählformen übereinander: Die dokumentarischen Originalaufnahmen des Drohnenpiloten, die ihn aber immer nur verschwommen zeigen, werden mit Luftaufnahmen aus Nevada unterlegt sowie mit Reenactments des Interviews zusammengeschnitten. In diesen Reenactments wird eine ursprüngliche Interviewszene, deren Original man jedoch nicht sieht, drei Mal nachgestellt und dann in drei Geschichten überführt, die jeweils von einem immer anderen Detail aus dem Hotelmilieu ausgehen und mit dem Drohnenkrieg scheinbar nichts zu tun haben.

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist das allgemeine Fehlen von Dokumenten: Damit ist zunächst die Schwierigkeit des Künstlers gemeint, einen Interviewpartner zu finden, der über seine Erfahrungen sprechen würde. Dies gelang schließlich unter der Bedingung der Unkenntlichmachung seines Gesichts. Neben dieser expliziten Undarstellbarkeit ist die Arbeit darüber hinaus mit einem Sujet, dem Drohnenkrieg, befasst, der – so zumindest die westliche Sicht – kein «echter» Krieg ist, sondern nur noch im Bild, am Bildschirm geführt wird. Folglich kann er auch nicht mehr, wie noch die klassischen Schlachten, dem Reenactment als Sujet dienen.

Es lassen sich in der Arbeit nun drei Strategien unterscheiden, die sich mit dieser Unverfügbarkeit des ursprünglichen Ereignisses narrativ – und damit quasi anti-modernistisch – auseinandersetzen: Ein Reenactment erster Ordnung, eine narratologische Strategie und ein Reenactment zweiter Ordnung.

Das Reenactment erster Ordnung, das nachgestellte Interview, findet in einem geschlossenen, kammerspielartigen Milieu statt, einem Hotel in Nevada, und thematisiert, im weitesten Sinne, die posttraumatischen Stressattacken der Drohnenpiloten. Der Dialog zwischen den Schauspielern ist derart doppeldeutig, dass es unklar bleibt, ob er sich «nur» in der Nachstellung bewegt oder durch Verfremdungen die Bedingungen dieser Nachstellung mit adressiert: So kann bereits die Aussage «Aber Sie sind kein richtiger Pilot» sowohl darauf bezogen sein, dass die Steuerung einer Drohne etwas anderes darstelle als das Steuern eines Flugzeugs, als auch auf die Tatsache, dass es sich hier um eine nachgestellte Situation handelt; auch die Antwort: «Na und? Sie sind kein richtiger Journalist» und der Verweis auf das Kamerateam kann gleichermaßen innerhalb der Nachstellung als auch als Adressierung der Nachstellungssituation verstanden werden. Diese Ununterscheidbarkeit wird in der Aussage, der

**Abb. 1–3** Stills aus *5,000 Feet is the Best*, Regie: Omer Fast, D/USA 2011, 30 min (Orig. in Farbe)



**Abb. 4–10** Stills aus *5,000 Feet is the Best*, Regie: Omer Fast, D/USA 2011, 30 min (Orig. in Farbe)

«falsche» Journalist denke bestimmt an «wirkliche Leichen, Schützengräben, Senfgas und den Ersten Weltkrieg» – also an den Stoff populärer Reenactment-Praktiken – spezifiziert, denn hier wird der Drohnenkrieg in einen direkten Gegensatz zum «richtigen» Krieg gestellt und zugleich auf die Schwierigkeit der künstlerischen Reenactment-Strategie verwiesen, die *Nichts* zum Nachstellen hat, außer ebenjenes Interview, also eine bereits medialisierte Wiedergabe, eine *Erzählung* des Krieges.

Auf diese Nachstellungsszene folgt dann jene narratologische Ebene der anscheinend aus dem Zusammenhang gegriffenen Erzählungen, mit denen der falsche Drohnenpilot auf die Aufforderung, er solle über seine Missionen sprechen, reagiert. Hier wird die Wiederholung als Arbeit der Imagination ausgestellt, die sich in Auseinandersetzung mit der dokumentarischen Spur des Interviews im Geschichtenerzählen entfaltet. Diese Geschichten werden als «Metaphern» für den Krieg bezeichnet, deren «Auflösung» jedoch immer wieder fehlschlägt: So handelt z. B. eine Geschichte von einem Paar, das Casino-gäste ausraubt, indem die Frau sie verführt und sich dann von ihrem Mann in flagranti überraschen lässt, sodass der Casinogast entsetzt flieht, jedoch erst nachdem die Frau seine Hose mit einer anderen vertauscht und so seine Wertsachen an sich gebracht hat. Der reenactete Drohnenpilot verwehrt sich also zweifach dem Anspruch, eine «andere», bessere Erzählung der Kriegserfahrung, eine andere Erklärung seiner Mission zu geben, denn nicht nur stammt diese Geschichte aus dem «neuen» Leben des Drohnenpiloten, der jetzt als Security Guard in einem Casino arbeitet, zudem wird sie als Improvisation des Schauspielers erkennbar, der einzelne Details aus dem Hotelmilieu aufgreift, in diesem Fall eine Hose, die gereinigt an einer Hoteltür hing.

Daher könnte man denken, die Arbeit würde an dem Topos einer Kontingenzerfahrung weiterarbeiten, an der Einsicht in eine palimpsestartige Geschichte, und zwar indem sie die Vervielfältigung quasi-fiktiver Geschichten vorführt, die



darauf verweisen, dass alles auch ganz anders hätte sein oder kommen können, wie es das Anliegen jener künstlerischen Reenactments zu sein scheint, die eine *andere* mögliche Wirklichkeit inszenieren.

Die *genuin ästhetische* Leistung dieser Arbeit geht jedoch über diese Kontingenzbehauptung hinaus und liegt somit letztendlich auf jener Ebene, die man als Reenactment zweiter Ordnung bezeichnen kann und die sich auf die ästhetische Erfahrungssituation bzw. auf den Betrachter der Arbeit bezieht (und den Begriff des Reenactments damit zugleich entgrenzt): Denn genau hier werden die Modi immersiver Teilhabe und kritischer Distanzierung in ihrer Verspannung erfahrbar und hier vollzieht sich das Denken im sinnlichen Vollzug. Dies geschieht ausgehend von der Feststellung einer bestimmten Künstlichkeit oder Uneigentlichkeit des Dargestellten, die nicht nur durch genannte Verfremdungseffekte hergestellt wird, sondern v. a. dadurch, dass die Nachstellungssituation, die nachgestellte Situation (das Interview) und die Kriegssituation im Reenactment in eins gesetzt werden und zwar *qua* ihrer geteilten Medialisierung: Nichts davon ist verfügbar, also *wirklich, echt oder dokumentarisch*, alles ist vermittelt, verschoben, verfremdet; formal wird so der expositorische Modus der pseudo-dokumentarischen Einstellungen vernäht mit dem *Light of God* der Drohnen: Die Vogelperspektive der Kamera, die über das nächtliche Las Vegas oder die Wüste von Nevada gleitet, ist ununterscheidbar von der Drohnenperspektive.

Damit wird eine strukturelle Ähnlichkeit erfahrbar gemacht, die hier nicht so sehr die historische als vielmehr die geografische Distanz aufhebt; und zwar nicht im Sinne einer Schockwirkung durch die Collage heterogener Elemente – wie dies z. B. in Martha Roslers Serie *Bringing the War Home* der Fall ist<sup>10</sup> –, sondern durch die Einführung und immersive Weiterführung einer geografisch oder historisch entfernten Wirklichkeit in einer gegenwärtigen Wirklichkeit. Denn auch das «originale» Interview zeigt nur eine vermittelte Form historischer Wirklichkeit an – und auch die Bilder, die es illustrieren, sind Aufnahmen aus Nevada und insistieren so darauf, dass das Territorium des Drohnenkriegs austauschbar ist: Es geht also nicht um die Aufdeckung von ideologisch verdeckten Wahrheiten, noch um die Richtigstellung falscher Historiografien, sondern um die «einfache», man könnte sagen *realistische* Feststellung einer Kontinuität, die über das fiktive Ineinandergreifen immer schon medialisierter Geschichten hergestellt wird – denn genau darin besteht, wenn man so will, der Abgrund des zeitgenössischen Drohnenkriegs, im Fehlen jedweder Schockwirkung, in seiner Eingebettetheit in das amerikanische (und, wie mittlerweile bekannt ist, ebenso europäische) Milieu.

Dies geschieht *nicht* über eine thematische Wiedergabe eines historischen Moments oder einer politisch relevanten Situation, wie eben Obamas Drohnenkrieg; denn dann wäre die Arbeit weder ästhetisch noch politisch zu nennen, sondern vielmehr in einem engen, naiven Sinne «dokumentarisch». Noch geht



<sup>10</sup> Die amerikanische Künstlerin Martha Rosler kombiniert in ihrer künstlerischen Fotomontage-Serie *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967–72) Bilder aus dem Vietnamkrieg, und zwar Fotos der vietnamesischen Opfer der amerikanischen Kriegseinsätze, die im *Life Magazine* veröffentlicht wurden, mit Aufnahmen von amerikanischen Interieurs aus dem Wohnmagazin *House Beautiful*, um so die Rede vom «Krieg im Wohnzimmer», die auf die permanente TV-Berichterstattung anspielt, im Bild zu literarisieren und zugleich medienreflexiv zu wenden. Diese Serie wurde von Rosler 2004 und 2008 bezüglich der Kriege im Irak und in Vietnam wieder aufgenommen. Vgl. u. a. Martha Rosler, *Decoys and Disruptions, Selected Writings, 1975–2001*, Cambridge (The MIT Press) 2004, hier bes. Place, Position, Power, Politics, 349–378.

es um die Feststellung, dass alle Wirklichkeit kontingent sei und daher nach Belieben umkodierbar und veränderbar, eine Tatsache, die längst zur leitenden Strategie biopolitischer Gouvernamentalität avanciert ist. Vielmehr geht es hier um eine Reflexion auf die Bedingungen, das Milieu, eines Ereignisses, die zugleich *innerhalb* dieser Bedingungen, als Reenactment, stattfindet. Das heißt, dass die Bedingungen selbst im ästhetischen Vollzug der Nachstellung zur Disposition stehen und neu ausgehandelt werden: Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass der Betrachter trotz medialer Grenzen des Bildschirms – oder gerade deswegen – immersiv teil hat an Fasts Video, in das er durch die Computerspielästhetik der Einstellungen genauso eingebunden wird, wie über die Tatsache, dass der Betrachter «das Gleiche» macht wie der Drohnenpilot, nämlich vor dem Bildschirm sitzen. Damit durchlebt nicht nur der Schauspieler, sondern vielmehr der Betrachter selbst die Situation des Drohnenpiloten und wird dadurch für die «kritische» Tatsache sensibel, dass ihre Wirklichkeiten austauschbar sind: Sein Nach-Denken über die Ubiquität moderner Drohnenkriege vollzieht sich derart in einem Sinnlichen, das die eigene Betrachtersituation genauso umfasst wie die nachgestellte Interviewsituation, das Interview selbst und den darin beschriebenen Drohnenkrieg. Dessen prekärer Status – eben seine Unverfügbarkeit – setzt sich so in der ästhetischen Erfahrung des Betrachters fort, der letztlich selbst die Rolle des Drohnenpiloten reenactet und zwar aufgrund der medialen Anordnung, in der er sich befindet, d.h. aufgrund der Tatsache, dass Zuschauer und Pilot immer die gleiche mediale Distanz zum «wahren» Ereignis, hier zum Kriegsgeschehen, einnehmen. So wird der immersive Modus gerade qua Distanz oder medialer Uneigentlichkeit hergestellt, um so letztendlich zu verdeutlichen, dass es Fast natürlich nicht um eine affirmative Fortschreibung von Vergangenheit oder Gegenwart zu tun ist, sondern vielmehr um die Adressierung einer solchen Kontinuität qua Wiederholung ihrer Bedingungen der Möglichkeit, ihres Milieus.

Und in diesem Sinne handelt es sich hier um eine Form des Reenactments, die sich in selbst-reflexiver Form, also als eine Form des ästhetischen Denkens, entfaltet: Denn es steht weder ausschließlich die Frage nach einer dokumentaristischen Darstellung oder Gegen-Darstellung im Mittelpunkt, noch die Anrufung einer Kontingenz, die eine immer andere Wirklichkeit denkbar machen soll, sondern vielmehr die Frage danach, wie vergangene Ereignisse sich in der Gegenwart immer wieder *aufs Neue*, aber nicht notwendigerweise anders ereignen, wie also Entlegenes in der Gegenwart weiterwirkt. Ästhetisches Reenactment beruht damit auf einer Selbst-Reflexion, die sich nicht thematisch auf die zu wiederholende Handlung beziehen lässt, sondern vielmehr auf die Bedingungen, unter denen diese Handlung sich wiederholt: Doch auch die Bedingungen werden *nicht* thematisch aufgerufen, sondern eben gerade nachgestellt, d.h. durchlebbar gemacht, um so jene polare Dynamik in Gang zu setzen, die das Leben mit seinem Milieu austrägt und in dem dieses veränderbar, verschiebbar, verhandelbar wird. Derart schließt das ästhetische

Reenactment die konkrete sinnliche Situation mit ein, und zwar als Modus, Milieu oder Medium einer Reflexion, die *geschieht*.

Das hieße zuletzt, dass eine solche ästhetische Form des Reenactments zwar im Modus des Dokumentarischen operiert (nicht aber des Dokumentaristischen oder naiv bzw. repräsentativ Dokumentarischen), und zwar insofern sie trotz dokumentarischer Bilder – als dokumentarisch im strengen Sinne könnten hier nicht nur die Aufnahmen des Interviews, sondern ebenfalls jene Luftaufnahmen der Wüste von Nevada verstanden werden – nicht darauf abhebt, «die Wirklichkeit zu zeigen, wie sie ist», oder der dem Zuschauer verschleierte Wirklichkeit eine wirkliche Wirklichkeit zu entreißen, um diesen aus der ideologischen Verblendung zu führen. Im Gegenteil zielt das ästhetische Reenactment als eine Form eines ästhetischen Realismus gerade darauf ab, die Wirklichkeit in ihrer Unverfügbarkeit und Uneigentlichkeit, d. h. auch in ihrer notwendigen Medialisiertheit zu adressieren, ganz so wie Benjamin dies bereits für das angehende Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit herausgestellt hat:

So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.<sup>11</sup>

Die Eigentlichkeit der Wirklichkeit, die das naiv dokumentarische Paradigma fordert und darstellen will, wird in der Darstellung immer erst hergestellt, vermittelt – als blaue Blume in der Wüste Nevadas. Mit Rancière könnte man den Gegensatz von dokumentarischer und ästhetischer Darstellung folglich auch als zwei Konzeptionen des Beschreibens verstehen, einer naiv-dokumentarischen Beschreibung, die die Charaktere und Personen auf ihre Orte und Rollen festschreibt und sich damit in ein disziplinäres Paradigma einschreibt,<sup>12</sup> und einer ästhetisch-dokumentarischen Beschreibung, die aufgrund des exzessiven, mehrdeutigen, homonymen Charakters von Bildern und Worten jedwede Festschreibung unmöglich macht und vielmehr eine lossagende oder -schreibende Darstellung meint, die Bedeutungen verunklart, wie dies bei Omer Fast in der Vertauschbarkeit der Wüstenbilder zum Ausdruck kommt. In diesem Sinne ist das ästhetische Reenactment eines, das in einem dokumentarischen Modus operiert, der selbst schon ein ästhetischer geworden ist, der also aus dem naiv-dokumentarischen, auf Authentizität angelegten Regime herausgetreten ist: eine Form des ästhetischen Dokumentarismus.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2003, 32.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu auch Allan Sekula, *Der Körper und das Archiv*, in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt / M. (Suhrkamp) 2003, 269–334.