

Eva-Kristin Winter
München

Omer Fast's *Spielberg's List*: Künstlerische Interpretation der Effekte von *Schindler's List* auf Tourismus und regionale Holocaustrezeption

Abstract: Omer Fast's Zweikanal-Videoinstallation *Spielberg's List* verbindet Szenen aus *Schindler's List* (USA 1993, Regie: Steven Spielberg), Kamerafahrten durch das zurückgelassene Filmset und Interviews mit polnischen Statisten. Die Schwierigkeit, Unterschiede zwischen den realen und speziell für den Film errichteten Orten in Krakau zu erkennen, geht dabei einher mit den unzuverlässigen Beschreibungen der Statisten, denen es schwerfällt, ihre eigenen Erlebnisse von den Darstellungen des Holocausts im Film zu trennen. Ausgehend von Omer Fast's Videoarbeit befasst sich dieser Aufsatz mit den verschiedenen Auswirkungen auf Land (Tourismus) und Leute (Wahrnehmung/ Erinnerung), die der Film seit seinem Erscheinen 1993 hat.

Eva-Kristin Winter (M.A.), studierte von 2006–2013 Kunstgeschichte, Amerikanische Literaturgeschichte und Religionswissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und schloß dieses Studium mit einer Magisterarbeit zu Re-enactment und Adaptation in Peter Watkins' Film *Edvard Munch* ab. Seit 2013 promoviert sie über mediale Prozesse in den Werken von Peter Watkins.

© AVINUS, Hamburg 2017
Curschmannstr. 33
20251 Hamburg

Web: www.ffk-journal.de
Alle Rechte vorbehalten
ISSN 2512-8086

1. Einleitung

„Der Holocaust [sic!] wird von nun an vor allem über *Schindlers Liste* erinnert werden,“¹ schreibt Werner Beiweis 1995 über den mit einem Oscar prämierten Hollywoodfilm von Steven Spielberg.² Jan und Aleida Assmann sprechen in diesem Zusammenhang vom Übergang des kommunikativen in das kulturelle Gedächtnis einer Gemeinschaft.³ Durch den altersbedingten Wegfall ehemaliger Lagerinsassen als Zeitzeugen geht die Möglichkeit verloren, diese zu befragen. Der damit zeitlichen Limitierung des kommunikativen Gedächtnisses soll durch verstärkte Erinnerungsarbeit entgegengewirkt werden. Primärerfahrungen werden durch die wiederholte mediale Speicherung im kulturellen Gedächtnis verankert, sodass sie für nachfolgende Generationen verfügbar sind. Beliebte Mittel, um das kulturelle Gedächtnis zu befüllen, sind Film oder Fernsehen. Im Folgenden soll untersucht werden, welche Auswirkungen Filme über reale Ereignisse auf die Erinnerungskultur haben. Konkret geschieht dies durch die Analyse von *Spielberg's List*, einer Videoarbeit von Omer Fast, der knapp 10 Jahre nach Spielbergs Kinoerfolg an den Drehort zurückkehrt und Bewohner interviewt, die im Film als Statisten mitgewirkt hatten. Er interpretiert künstlerisch den Einfluss einer Hollywoodproduktion auf Land und Leute. Fast setzt sich mit den unterschiedlichen Perspektiven auf den Holocaust und dessen Wiedergabe durch das Medium Film auseinander: einerseits der Perspektive amerikanischer Touristen, die die Ruinen des Konzentrationslagers und Ghettos als Attraktionen besuchen, und andererseits der Perspektive der am Film beteiligten Statisten, die einer nachträglichen Traumabewältigung ausgesetzt werden.

161

Bei Omer Fast's Videoarbeit *Spielberg's List*⁴ handelt es sich um eine Zwei-Kanal-Videoinstallation in Farbe und mit Ton mit einer Länge von insgesamt 65 Minuten. Diese wird auf zwei nebeneinander hängende Leinwände in einem verdunkelten Raum projiziert und umfasst Filmmaterial, das Fast auf seiner Reise 2003 nach Polen gesammelt hat. In einem Interview mit ART News von 2010 beschreibt der jüdische Filmemacher die Entstehung seines Films als einen zufälligen Akt, der sich aus seiner Rolle als Tourist in Krakau ergab.⁵ Fast nimmt den damals zehn Jahre alten Hollywoodfilm als Ansatzpunkt seiner Arbeit und mischt ihn mit eigenem dokumentarischen Filmmaterial aus dem ehemaligen Konzentrationslager, Aufnahmen der Ruinen des nachgebauten Filmsets und Interviews mit ehemaligen Statisten. Fast, in Israel und den USA aufgewachsen und ausgebildet, versteht sich dabei selbst als Filmemacher, der „einige kleine Filme“⁶ gemacht habe, und nicht als klassischer Künstler.

¹ Beiweis 1995: 7.

² *Schindler's List*, R: Steven Spielberg, USA 1993, 195 min.

³ Vgl. Assmann/Assmann 1994: 114–140, genauer 119ff.

⁴ *Spielberg's List*, R: Omer Fast, 2003, 2-Kanal-Video, 65 min.

⁵ Vgl. Pollack 2010, o.S.

⁶ Lewis-Kraus 2008, o.S.

2. Veränderung in Landschaft und Tourismus

[N]o matter how authentic an imitation on a set might feel to an observer or a participant, much to the pleasure (or horror) it arouses has nothing to do with knowing that it isn't real. Being on set requires suspending the knowledge or suppressing it⁷

Wie im vorangestellten Zitat beschrieben, geht Fast in seinen Videoarbeiten davon aus, dass der Besucher eines Filmsets dessen Fiktionalität bewusst unterdrücken muss, um die Erfahrungen dort als real empfinden zu können. Die Produktion des Filmes wird für die Landschaft um Krakau als einschneidende Veränderung beschrieben. Sie beginnt 1993 und damit knapp drei Jahre nach dem Ende der Sowjetunion.⁸ Fast's Film *Spielberg's List* entsteht wiederum 2003, also zehn Jahre nach dem Ende des Filmdrehs in Krakau. Schauplatz beider Filme ist das ehemalige Konzentrationslager in Plaszow, einem südöstlich von Krakau gelegenen Vorort von Krakau, sowie das Krakauer Ghetto.

2.1 Das Konzentrationslager als touristische Attraktion

Charlesworth führt 1993 in einem Tagebucheintrag zu seinem Besuch des ehemaligen Konzentrationslagers Plaszow aus, dass sich an diesem Ort nur mehr Ruinen befänden. Ein ausgetretener Pfad und eine Treppe führten zu einem sozialistischen und einem jüdischen Denkmal. Unterhalb des sozialistischen Denkmals läge in einem Einbruchsbecken das ehemalige Konzentrationslager, nur anhand eines Lageplans könnten innerhalb der Büsche, Gräser und Bäume einige Hauptmerkmale ausgemacht werden. Östlich davon seien die Villa des Lagerkommandeurs Amon Göth, ein verlassener jüdischer Friedhof und weitere Ruinen zu erkennen. Eine intensivere Suche habe die Grundrisse der Lagerbaracken offengelegt. Charlesworth erwähnt des Weiteren, dass ein durchschnittlicher Besuch von Touristen in Plaszow etwa zehn Minuten betrage.⁹ Als Spielberg 1993 für die Vorbereitungen des Films nach Krakau reiste, fand er demnach an Stelle des ehemaligen Lagers nur noch Ruinen vor. Mit großem Aufwand versuchte er zunächst, die Erlaubnis zu erhalten, am Originalschauplatz drehen zu dürfen, beschloss jedoch schließlich, das Lager als Filmset in einem benachbarten Steinbruch errichten zu lassen.¹⁰ Er entschied sich somit gegen die Errichtung eines Filmsets in einem Studio und bewusst für die bedeutungsvolle Landschaft. Denn ein Ort, an dem etwas wirklich geschehen ist, verfügt über eine „Magie des Ortes“¹¹, wie Nicolas Hepp 1990 in Bezug auf die Errichtung von Gedenkstätten schreibt. Das im Steinbruch errichtete Lager gleicht zwar dem Original, unterscheidet sich aber dennoch in der Topografie. Den Eindruck, den dieses doppelte Lager auf einen Besucher des Ortes hat, be-

⁷ *Displayer* #3 2009.: 114.

⁸ Vgl. hier vor allem die geografische Studie von Andrew Charlesworth: Charlesworth 2004: 291–312.

⁹ Vgl. Charlesworth 2004: 292f.

¹⁰ Vgl. Köppen 1997: 155.

¹¹ Hepp 1990: 64–70, hier 66.

schreibt Charlesworth folgendermaßen und unterstützt damit die These, Spielberg habe auf die Bedeutungsschwere des Ortes vertraut:

To us the set appears to confirm all we have just discovered. From our high vantage point it has the same two-dimensional quality as [a] map. So when we look into the distance and see on the set Goeth's house, what we see is the house having the same architectural features of balcony and architrave. That gives the frisson. It is the thrill of repeating something and the same result coming out. Something isn't quite right but we don't know what it is that is wrong.¹²

Der erneute Bau dieses historisch mit Schrecken belegten Ortes löst demnach ein schauriges Gefühl aus, das die Ruinen des realen Ortes verloren zu haben scheinen. Auch wenn der Betrachter durchaus weiß, dass es sich nur um ein Filmset handelt, erscheint die Wiederholung des Baus als (moralisch) falsche Tat. Als der Film 1993 in die amerikanischen Kinos kam, reisten plötzlich vermehrt amerikanische Touristen nach Krakau und wollten anhand eines zeitgleich in der New York Times¹³ erschienenen Artikels die Drehorte des Films besuchen. Ihr Interesse an den historischen Schauplätzen wurde überlagert von Schaulust und Neugierde für den Holocaust, die durch Filmbilder ausgelöst wurden, welche sie kurz zuvor im Kino gesehen hatten. Im Rahmen von *Spielberg's List* führt Omer Fast hierzu ein Interview¹⁴ mit einem Organisator der „Spielberg Touren“, die durch den vermehrten Besuch amerikanischer Touristen und deren Interesse am Film entstanden sind. Im Interview erläutert der Organisator, dass die Amerikaner den Film bereits zwei Jahre vor den Polen gesehen hätten und somit plötzlich im Dezember 1993 nach Krakau gekommen seien, um Orte aus dem Film zu besuchen. Es sei für die Ortsansässigen auffällig gewesen, dass die Touristen nicht zwischen den realen Stätten und den Filmsets zu unterscheiden wussten, und daher habe man sich entschlossen, eine neue Tour zu entwerfen. Er betont besonders die Intention, anhand der „Schindler's List Touren“ auch den historischen Kontext zu vermitteln, während es den Touristen gleichzeitig möglich sei, Krakau durch die Augen Steven Spielbergs zu sehen. Die Glaubwürdigkeit seiner Aussage bleibt trotzdem zu hinterfragen, da sich die Tourismusindustrie des Weiteren aus kommerziellen Gründen einem Trend anpasst, wenn Touristen die Filmästhetik dem Schrecken des Holocaust vorziehen.¹⁵ Charlesworth, der das Lager erneut drei Jahre nach dem Film besuchte, bemerkt den Einfluss des Films auf die Wahrnehmung des Ortes:

Each discovery this time is not checked against the map but against the memory of the film. The map is not used to make discoveries. The lack of visible material evidence, the topography of the film not fitting that of the place itself, seems to raise a question from the students to me. Why have we come here?¹⁶

¹² Charlesworth 2004: 293.

¹³ Vgl. Maslin 1993.

¹⁴ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:44:11–0:47:42.

¹⁵ Vgl. Dudai 2015: 233–265.

¹⁶ Charlesworth 2004: 294.

Die Erinnerung an den Film führt demnach auch bei den mit Charlesworth reisenden Studierenden zu einer Orientierungslosigkeit bezüglich der Unterscheidung zwischen der Fiktion des filmischen Ortes und der Faktizität der historischen Begebenheit. Wenngleich bereits kurz nach Ende des Drehs das aufgebaute Filmset nur noch aus Maschendrahtzäunen und den Toren des fiktiven Lagers bestand, suchten die Studierenden dort nach durchaus realen Orten. Die Landschaft um das Lager Plaszow wird durch Spielbergs Film zum Sinnbild des Konzentrationslagers. Die Erinnerung an ein historisches Ereignis erscheint in großem Maße von Unterhaltungsmedien wie Film und Fernsehen abzuhängen.¹⁷ Durch den Film *Schindler's List* wurde die Stadt Krakau und der Ort Plaszow schnell berühmt und damit zu einem Magnet für Touristen, die die Spuren des Holocausts verfolgen wollten und dies anhand der visuellen Hilfe der Filmbilder versuchten. Der Hollywoodfilm wird für viele Besucher Krakaus zu einem Metatext historischer Belege und ersetzt damit die Belege und Dokumentationen, auf denen der Film basiert.¹⁸ Hier verweist Charlesworth zu Recht auf die Wahrnehmung des Ortes Plaszow durch die Anwohner, da sich die Bedeutung der Landschaft des ehemaligen Lagers während des Sozialismus änderte und eine lokale Umnutzung Plaszows¹⁹ nach 1960 stattfand. Da es sich vor allem um brachliegendes Feld handelt, wird die historische Bedeutung oft übersehen oder ignoriert, die Fläche für einen Park gehalten und dementsprechend genutzt.²⁰ Charlesworth weist darauf hin, dass dies für die Anwohner auch 2004 wieder der Fall ist und der (erneut) verlassene Ort als Spielplatz beziehungsweise unkontrollierter oder undefinierter Raum genutzt wird.²¹



Abb. 1: *Spielberg's List*. Omer Fast 2003, TC: 0:17:33, Ansicht Wege durch Grünfläche.

In Omer Fast's *Spielberg's List* sind die verschneiten Ansichten der beiden Lager, der historischen Ruine und dem Filmset, kaum zu unterscheiden. Fast konzentriert

¹⁷ Vgl. Wollaston 1996: 57 ff.

¹⁸ Vgl. Bresheeth 1997: 193–212.

¹⁹ Charlesworth betont ebenso, dass es sich bei der Landschaft vor 1939 und damit vor der Besetzung durch die Nationalsozialisten keinesfalls um ein brach liegendes Feld gehandelt hat, sondern sich an diesem Ort ein jüdischer Friedhof, Steinbrüche und mehrere Manufakturen befanden.

²⁰ Vgl. Charlesworth: 300.

²¹ Vgl. Charlesworth 2004: 301.

sich in seiner Darstellung auf verschneite und verlassene Wege²² (vgl. Abb. 1) durch die Grünfläche, Ansichten der Zäune²³ (vgl. Abb. 2) oder der verfallenen Tore (vgl. Abb. 3),²⁴ die er langsam mit der Kamera abschwengt oder abfährt. Dabei klärt er an keiner Stelle der Videoarbeit auf, in welcher Ruine er sich befindet. Es bleibt dem Betrachter vielmehr selbst überlassen, im Filmbild nach Hinweisen zu suchen und sich aus dem Kontext zu erschließen, dass es sich wohl meistens um die Ruine des Filmsets handelt. Nur einmal wird der Filmemacher als Kameramann sichtbar und legt innerhalb eines Feldes unter dem Schnee Steinplatten frei. Es handelt sich dabei um in den Boden eingelassene Grabsteine mit hebräischen Schriftzeichen, die sich eindeutig dem Filmset zuordnen lassen.²⁵



Abb. 2 und 3: *Spielberg's List*. Omer Fast 2003, TC: 0:25:31, Ansicht Zäune.

Spielberg's List. Omer Fast 2003, TC: 0:23:30, Ansicht verfallene Tore.

Die Betrachter der Videoarbeit werden damit in eine Position gezwungen, in der er selbst nicht zwischen dem ehemaligen Lager und dem Filmset unterscheiden kann.

²² *Spielberg's List* 2003, TC: 0:17:14–0:17:36 & TC: 0:26:10–0:26:47.

²³ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:22:35–0:22:47 & TC: 0:25:32–0:25:52 & TC: 0:39:30–0:39:51.

²⁴ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:23:21–0:23:38 & TC: 0:25:09–0:25:31 & TC: 0:56:05–0:56:52.

²⁵ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:42:23–0:44:10.

Fakt und Fiktion verschwimmen nicht nur vor den Augen der Touristen, sondern auch vor den Augen der Betrachter der Videoarbeit.

2.2 Das jüdische Viertel als Sinnbild eines Ghettos

Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung des jüdischen Ghettos in Krakau. Dieses befand sich ab 1942 in Podgorze, einem neu errichteten Stadtteil auf der anderen Seite der Weichsel, und nicht im historischen Viertel Kazimierz. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs wurde Podgorze rasch neu bebaut, wohingegen die Altstadt von Kazimierz noch erhalten ist.²⁶ Die Außenaufnahmen des Spielberg-Films konnten daher nicht in Podgorze gedreht werden, sodass die Handlung in den historischen Stadtteil Kazimierz verlegt wurde. Wie Plaszow wird dieser Teil Krakaus nach Erscheinen des Hollywoodfilms zum Sinnbild eines jüdischen Ghettos und ist seitdem Schauplatz der bereits beschriebenen Touristentouren. Jack Kugelmass und Annamaria Orla-Bulkowska weisen in ihrer Studie von 1998 daraufhin, dass Kazimierz durch die Touren und Reenactments zu einem „living museum of its past“²⁷ geworden ist, das im stetigen Dialog mit den Wünschen und Bedürfnissen seiner Bewohner steht. Das jüdische Viertel erfindet sich, wohl auch angetrieben durch das touristische Interesse, neu. So werden beispielsweise Memorabilia des Regisseurs und der Hauptdarsteller in Cafés ausgestellt und in der Bücherei die „Schindlers Liste Touren“ organisiert.²⁸ Kugelmass und Orla-Bukowska bemerken dennoch auch das generelle Unwissen der Touristen, die sich der historischen Situation des Viertels nicht bewusst sind und dieses nur aufgrund des Films besuchen. Sie beurteilen den Status des Viertels weniger als jüdisch und mehr als Disneyfizierung der jüdischen Erinnerung:

[...] Kazimierz is no longer ‚Jewish‘ and the commercialization taking place across the whole district, or just on Szeroka Street clearly indicates that Jewish culture and memory will never be the sole focus here even as a cultural production. So what we see [...] could not take place without a steady stream of foreign visitors eager to experience something Jewish. Given such reliance on visitors, it is easy enough to dismiss the restoration of Kazimierz as little more than the ‚Disneyfication of Jewish memory‘ or [...] ‚the Hollywood side of the Jewish revival‘ in Poland.²⁹

Kazimierz kann aufgrund seiner Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg und aufgrund der Kommerzialisierung nach 1993 nicht mehr zu seinem originalen Zustand als jüdisches Zentrum der Kultur zurückkehren. Auch wenn sich das Viertel gerade durch die vielen Besucher auf der Suche nach Schauplätzen des Holocaust weiterentwickeln kann, kann der Einfluss der amerikanischen Gäste nicht nur positiv gesehen werden. Selbst Omer Fast besucht Krakau als amerikanisch-deutscher Tourist zunächst noch ohne Filmvorhaben und nimmt an einer solchen Tour teil.

²⁶ Vgl. Kugelmass/ Orla-Bukowska 1998: 315–354, hier 319.

²⁷ Kugelmass/ Orla-Bukowska 1998: 324.

²⁸ Vgl. Kugelmass/ Orla-Bukowska 1998: 325.

²⁹ Kugelmass/ Orla-Bukowska 1998: 349f.

Er zeichnet Teile dieser Tour mit einem Camcorder³⁰ auf und nutzt Teile dieses Materials in seiner Videoarbeit, wodurch ein grober Überblick einer solchen Tour entsteht. In einem Minivan werden die Touristen durch Krakau von Sehenswürdigkeit zu Sehenswürdigkeit gefahren, während ihnen ein Reiseführer die wichtigsten Stationen erläutert. Fast blendet diese Erläuterungen auf beiden Leinwänden ein, nutzt aber zwei sich in ihrer Übersetzung unterscheidende Untertitel.³¹ Der Reiseführer verspricht sich während seiner Erklärungen und spricht anstatt von *Schindler's List* plötzlich von *Spielberg's List*.³² Vor der ehemaligen Villa Amon Göths konzentrieren sich die Ausführungen des Reiseführers vor allem auf den Vergleich zwischen historischer und filmischer Realität, da Spielberg für den Film ein anderes Gebäude habe nutzen müssen. Fast's Untertitel, die sich auf den mit demselben Bild bespielten Leinwänden unterscheiden, vermischen jedoch historische und filmische Realität. Dadurch entsteht eine Verbindung zwischen den Häftlingen und den Statisten als Arbeiter im Konzentrationslager, die beide an der Villa vorbei mussten.³³ Erneut degradiert Fast den Betrachter zum Touristen, der der Tour folgen muss und dem es offen steht, die sich widersprechenden Untertitel kritisch zu hinterfragen. Sich selbst stellt der Filmemacher in die Position des Übersetzers oder Vermittlers zwischen Betrachter und Videoarbeit und stört damit die erwartete Wahrnehmung präsentierter Fakten, die die Tour zunächst auch dem Betrachter zu vermitteln scheint.³⁴ Er macht darauf aufmerksam, dass die gezeigten Informationen möglicherweise nicht der Realität entsprechen, sondern einer filmischen und konstruierten Realität entspringen.³⁵

3. Veränderung der Holocaustrezeption

I'm more interested in the way that experience is basically turned into memory, and then the way that memories become stories, the way memories become mediated as they get recorded and broadcast.³⁶

Fast betont im Rahmen einer späteren Videoarbeit, es interessiere ihn vor allem, wie aus Erfahrung Erinnerung und aus Erinnerung wiederum eine Geschichte entsteht und wie Erinnerungen in diesem Zusammenhang weitervermittelt werden. Dieses Interesse tritt bereits in der 2003 entstandenen Videoarbeit in den Vordergrund, indem Fast untersucht, wie sich Erinnerungen an den Filmdreh in Geschichten verwandeln, deren Wahrheitsgehalt diskutiert werden muss. In einem Aufsatz von 2011 zum Umgang mit dem Konzentrationslager Auschwitz in Theater und Film untersucht der Theaterwissenschaftler Michael Bachmann „inszenier-

³⁰ *Spielberg's List* 2003, TC:0:15:22–0:16:01.

³¹ *Spielberg's List* 2003, TC:0:13:09–0:14:05.

³² Vgl. Ruchel-Stockmans 2015: 181–188.

³³ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:20:31–0:22:18.

³⁴ Vgl. Bodle 2007: 1–12.

³⁵ Vgl. Bodle 2007: 31–38.

³⁶ *The Casting*, R: Omer Fast, 2007, Zwei-Kanal-Video, 14 min, TC: 0:13:37–0:14:10.

te Zeugenschaft“³⁷. Er versteht darunter eine dargestellte Zeugenschaft des Holocaust und fragt gleichzeitig nach der eigenen Geschichtlichkeit und der Verschiebung innerhalb der Erinnerungskultur hin zu einem kulturellen Gedächtnis. Fast befragt in einer weiteren Ebene der Videoarbeit ehemalige Statisten zu ihren Erfahrungen während des Drehs. Diese stellen im Film sowohl jüdische Häftlinge als auch polnische und deutsche Soldaten dar, wobei die älteren Statisten den Holocaust zusätzlich als Zeitzeugen erlebten. Wie Werner Beiweis eingangs zitiert feststellt, dreht sich das Verhältnis der Zeitzeugen schon kurz nach der Veröffentlichung von *Schindler's List*, sodass eine Form der Erinnerung durch die andere ausgetauscht wird. Die Tradition des Erinnerns durch mündliches Erzählen wird durch das Erinnern anhand von Bildern ersetzt.³⁸ Fast wählt seine Interviewpartner bewusst aus beiden Geschlechtern und allen Altersgruppen aus. Während die jüngeren Interviewpartner objektiv über ihre Erinnerungen³⁹ an den Filmdreh sprechen und sich allgemein zu Filmen, die in Krakau gedreht werden, äußern,⁴⁰ fällt es den älteren Teilnehmern schwer, zwischen 1943 und 1993 zu unterscheiden. So erinnert sich eine alte Frau beispielsweise zunächst an ihre Kindheit 1942 und ihren Umzug aus der Ukraine nach Krakau, wechselt dann plötzlich zu ihrer Erinnerung an ihre Rolle in *Schindler's List* und spielt diese im weiteren Verlauf nach.⁴¹

3.1 Verwechslung von Fakt und Fiktion

Während des Interviews sitzen die Befragten in einer isolierten Einstellung innerhalb ihres persönlichen Umfelds. Fast beginnt jedes Interview mit der Frage, an was sich der Befragte aus dieser Zeit noch erinnern kann,⁴² zeigt jedoch im Video nur deren Antworten. Er lässt seine Interviewpartner zunächst ununterbrochen erzählen und fügt später beim Editing die Bilder und Erzählungen zusammen, so dass sie in sein eigenes Skript passen.⁴³ Durch die nachträgliche Bearbeitung der Interviews setzt Fast die Aufnahmen einer gewollten Fehlübersetzung aus. Die Antworten seiner Interviewpartner werden aus dem Kontext gerissen. Dadurch steigert sich die Unruhe in seiner Arbeit, die schon generell in der Abfolge ihrer Szenen nicht chronologisch vorgeht. Als Fast gegen Ende des Films einen älteren Mann interviewt, der sowohl während des Zweiten Weltkriegs lebte als auch als Statist in *Schindler's List* mitwirkte, erzählt dieser von seinen Erfahrungen im Konzentrationslager. Zunächst ist unklar, auf welches Lager er sich bezieht, daher hakt Fast nach und der Mann klärt auf, dass er das fiktionale Lager des Films meine.⁴⁴ Auch im weiteren Verlauf seiner Erzählung vermischt er wiederholt das tatsäch-

³⁷ Bachmann 2011: 325–346.

³⁸ Vgl. Beiweis 1995: 7.

³⁹ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:08:03–0:09:14; *Spielberg's List* 2003, TC: 0:09:15–0:11:15.

⁴⁰ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:11:16–0:12:12.

⁴¹ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:17:14–0:20:30.

⁴² Vgl. Pollack 2010, o.S.: Im Original: "What do you remember from that time?" - Unklar ist jedoch, auf was sich Fast's Frage bezieht.

⁴³ Vgl. *Displayer* #3 2009: 115.

⁴⁴ *Spielberg's List* 2003, TC: 1:04:05–1:05:25.

lich Geschehene und das Nachgestellte, sodass sich auch der Betrachter nicht sicher sein kann, ob der Mann die Zeiten verwechselt oder Fast hier nur bestimmte Teile der Unterhaltung für seinen Film wählte. Der Betrachter wird bezüglich des Wahrheitsgehalts der augenscheinlichen Dokumentation über die Entstehung des Hollywoodfilms sensibilisiert, denn Fast macht deutlich, wie leicht gerade Interviews aus dem Zusammenhang gerissen und verändert werden können, sodass manipulierte oder falsch übersetzte Inhalte präsentiert werden. Auch die unterschiedliche Darstellung auf zwei Bildschirmen verstärkt dies. Fast zeigt mit dieser Videoarbeit, dass Geschichte (*history*) schreiben und Geschichten (*stories*) schreiben gemäß Jacques Rancière dem gleichen Wahrheitsgehalt unterstellt sind und der Betrachter dementsprechend die hierarchischen Kategorien von Fakt und Fiktion auflösen muss, um seine Arbeit zu verstehen.⁴⁵

3.2 Entwicklung von Erfahrung zu Erinnerung

Fast geht des Weiteren der Frage nach, wie ein Film beziehungsweise der Filmdreh von seinen Statisten als Teilnehmern empfunden wird. Durch die Interviewform kann der Künstler konkreter auf die betroffenen Personen eingehen. Er und später auch die Betrachter werden durch das Interview in die Filmproduktion einbezogen. So erhalten sie Hintergrundinformationen, die normalerweise so detailliert nicht mal in einem *Making-of* zu finden sind. Sichtbar wird die Arbeit und Mühe der meist im Abspann nicht genannten Statisten, die diese in einen Film investieren.⁴⁶ Deutlich stellt er die unterschiedliche Art der Wahrnehmung eines Filmdrehs durch Statisten heraus. Da sie Schwierigkeiten haben, zwischen Film und Realität zu unterscheiden, vermischen sich die persönlichen Lebenserfahrungen und die in der Rolle gemachten Erfahrungen. Fast untersucht damit, wie aus den gemachten Erfahrungen Erinnerungen werden. Der Wahnsinn und Horror, die dem Holocaust eigentlich zu Grunde liegen, werden von den Statisten nicht als solche empfunden. Vielmehr nehmen sie die Darstellung der Soldaten und des Lagerkommandanten als majestätisch wahr oder behalten Fotos als Erinnerungsstücke⁴⁷ an dieses für sie einmalige Erlebnis. Als eine rothaarige Frau während ihres Interviews versucht, sich an den Dreh zu erinnern, fällt ihr zunächst die anfängliche Ablehnung ihrer Rolle als jüdische Frau ein, die sich dann aber im Laufe der Zeit in ein Verantwortungsgefühl dem Film gegenüber verwandelt.⁴⁸ Ein Mann mit Schnauzer, der sich an die Deportation der Juden und die Besetzung Krakaus erinnert, spricht über seine Faszination am Filmset, an dem er schließlich sogar seine Freizeit verbrachte, um dort die Produktion eines Films zu beobachten.⁴⁹ Die Faszination für den Film und das Geschehen der Statisten, die dieses teilweise nicht mehr als schrecklich, sondern als schrecklich schön empfinden, kann im Sinne Freuds als Deckerinne-

⁴⁵ Vgl. Rancière 2004: 38.

⁴⁶ Vgl. Balsom 2013: 118.

⁴⁷ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:22:28–0:22:34.

⁴⁸ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:13:09–0:17:13.

⁴⁹ *Spielberg's List* 2003, TC: 1:01:04–1:05:45.

rung verstanden werden. Verdeckt wird das Erlebnis des realen Holocausts und der realen Besetzung Krakaus, an das man sich nicht direkt erinnern will und das aufgrund dieses inneren Widerstands durch die Erinnerung an den bedeutungsvollen und schönen Filmdreh ersetzt wurde.⁵⁰

3.3 Bewältigung eines fiktiven Traumas

Die Statisten spielen in *Schindler's List* unterschiedliche Nationalitäten und haben bei der Auswahl der Rolle während des Castings keinen Einfluss: Eine ihnen unbekannte höhere Instanz teilt sie in (polnische) „Juden“ oder „Deutsche“ ein. Fast gegenüber spekulieren sie über die Gründe für die jeweilige Rollenverteilung und argumentieren hauptsächlich auf Grundlage bestimmter, anscheinend vorhandener Physiognomien, die sie den einzelnen Nationalitäten zuordnen. Eine Frau mit schwarzem Schleier erzählt über das Casting als Statistin und die Ausschreibung. Ihre Auswahl als jüdische Frau kann sie sich nur dadurch erklären, dass sie vermutet, jüdische Merkmale gehabt zu haben, wie beispielsweise schwarzes Haar.⁵¹ Als Statisten im Film nehmen Fast's Interviewpartner am Reenactment des Holocausts teil. Das Trauma der Holocaust-Überlebenden spiegelt sich, wenngleich sicherlich nicht im gleichen Maße, in den Erinnerungen der Statisten wider, die durch das filmische Reenactment entstehen. Die traumatischen Erinnerungen an die 1940er Jahre werden auch in diesem Fall mit Erinnerungen an 1993 und damit an die Nachstellung des Ereignisses überlagert.⁵² Der Begriff „Trauma“, nach dem griechischen Wort für „Wunde“, beschreibt dabei, wie sich ein schmerzhaftes Ereignis in das Bedeutungsvolle hineindrängt.⁵³ Jörn Rüsen meint dazu, dass es historische Erfahrungen gebe, deren Bewältigung Schwierigkeiten bereite, was vor allem dann der Fall sei, wenn es sich um traumatische Erfahrungen handle. Ebenso sei es natürlich, sich der Bewältigung zunächst zu versuchen zu entziehen, was aber bei historischen Erfahrungen nicht möglich sei.⁵⁴ Wenn also eine ältere Statistin von einer Verletzung erzählt, die sie sich zugezogen hat, als sie ein deutscher Soldat zu Boden stieß, ist zunächst unklar, wann dies geschah. Wenn sie dann aber ergänzt, dass die Wunde später versorgt wurde, klärt sich auf, dass es sich dabei um den Filmdreh handeln muss. Die Erinnerung an diese Wunde und die zurückgebliebene Narbe sind für die ältere Frau stets präsent. Sie kann oder will nicht zwischen den Jahren 1943 und 1993 unterscheiden oder vielmehr hat es für sie kaum Relevanz, ob es sich nun um einen realen Soldaten und ein reales Konzentrationslager handelte. Die Narbe und die Erinnerung an den Schmerz sind real und als Trauma

⁵⁰ Vgl. Freud 1952 [1899]: 531–554. Freud führt als Beispiel Kindheitserinnerungen an: Eine besonders deutliche, jedoch nebensächliche Kindheitserinnerung verdeckt eine affektiv besetzte, bedeutende, aber aus der Erinnerung verdrängte Situation. Es kommt zu einer Verschiebung. Freud unterscheidet auch zwischen rückläufigen, vorgeschobenen und gleichzeitigen Deckerinnerungen, indem er die zeitliche Verknüpfung berücksichtigt.

⁵¹ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:03:45–0:06:28.

⁵² Vgl. Lebovici 2009: 30.

⁵³ Vgl. Balsom 2013: 109.

⁵⁴ Vgl. Rüsen 2007: 71.

in ihrem Gedächtnis verankert. Für sie fühlt es sich, so sagt sie, nach dem Filmdreh an, als hätte sie ebenfalls in einem Konzentrationslager gelebt, nur eben in einer kleineren Ausführung.⁵⁵ Eine andere Frau berichtet über ihre Rolle als Jüdin, der die Haare abgeschnitten wurden⁵⁶ und die in die Gaskammer geschickt wurde. Sie erinnert sich genau an den Horror und die Angst, sowie an die Unwissenheit, die sie quälte, da sie nicht genau über den Verlauf der Szene Bescheid wusste und sich nicht im Klaren war, was passieren würde. Auch das Gefühl der Scham ist noch immer präsent, das sie aufgrund der Nacktszene fühlte.⁵⁷

4. Fazit

Here again the past folds into the present, as our memory of Auschwitz is mediated by our memories of the film and from the reports of the individuals who appeared in it.⁵⁸

Es lässt sich also feststellen, dass Omer Fast durch seine Arbeit unterschiedliche Perspektiven auf den Holocaust untersucht, die durch den Hollywoodfilm *Schindler's List* von Steven Spielberg maßgeblich beeinflusst wurden. Der Film selbst spielt in der Videoarbeit eine eher untergeordnete Rolle. Nur durch subtile Anspielungen und wenige Einblendungen ausgewählter Filmszenen wird darauf verwiesen. Im Zentrum des Videos stehen die touristische Perspektive sowie die Sichtweise der Statisten, die Fast interviewte. Besucher des Lagers in Plaszow erwarten die Orte aus dem Film zu sehen. Ihre Erinnerung an ein historisches Ereignis erscheint in großem Maße von Unterhaltungsmedien wie Film und Fernsehen abzuhängen.⁵⁹ Durch den Film *Schindler's List* wurden die Stadt Krakau und der Ort Plaszow berühmt und zu einem Anziehungspunkt für Touristen, die die Spuren des Holocausts verfolgen wollen und dies anhand der visuellen Hilfe der Filmbilder versuchen. Der Hollywoodfilm wird für viele Besucher Krakaus zu einem Metatext historischer Belege und ersetzt damit, die Belege und Dokumentationen auf denen der Film basiert.⁶⁰ Im Gegensatz dazu resultiert der Filmdreh bei den beteiligten Statisten zum einen zu einer verschobenen Wahrnehmung zwischen Fakt und Fiktion. Das filmische Reenactment als jüdische Häftlinge beziehungsweise deutsche Soldaten führt dazu, dass ihre eigenen Erinnerungen an den Holocaust scheinbar durch die filmischen Erinnerungen verdeckt werden. Zum anderen behalten einige Statisten noch zehn Jahre nach dem Filmdreh eine Art Trauma zurück, das sie die fiktiv erlittenen Ängste immer wieder durchleben lässt. Fast's Intentionen, die er mit dieser Arbeit verfolgt, bleiben auf den ersten Blick unklar. Er selbst lehnt eine Interpretation seiner Arbeit als hollywood- oder filmkritisch ab,⁶¹

⁵⁵ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:39:52–0:42:22.

⁵⁶ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:06:38–0:07:42.

⁵⁷ *Spielberg's List* 2003, TC: 0:33:04–0:39:29.

⁵⁸ Rushton 2005: 8.

⁵⁹ Vgl. Wollaston 1996: 57 ff.

⁶⁰ Vgl. Bresheeth 1997: 193–212.

⁶¹ Vgl. Trainor 2010: 124–129.

vielmehr soll die Beschäftigung mit Erfahrung und Erinnerung im Zentrum stehen.⁶² So wird den Betrachtern der Videoarbeit, wie Steve Rushton es im vorangestellten Zitat geschickt formuliert, schließlich klar, wie sehr sie sich bereits auf das mediale Bild verlässt und die Wahrnehmung der Geschichte von Bildmedien, wie Fernsehen und Film, geprägt ist. Fast wirft damit schlussendlich die Frage auf, wie sich das Verhältnis zur Geschichte verändern wird, wenn es eines Tages keine Augenzeugen mehr gibt und die Darstellungen in den Medien als Quellen zurückbleiben.

Literatur

- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (1994): „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. In: Merten, Klaus/ Schmidt, Siegfried J./ Weischenberg, Siegfried (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 114–140.
- Bachmann, Michael (2011): „Inszenierte Zeugenschaft: Vom Umgang mit Auschwitz in Theater und Film“. In: Gall, Alfred (Hrsg.): *Wendezeiten. Historische Zäsuren in Drama und Film*. Tübingen: A. Francke Verlag, S. 325–346.
- Balsom, Erica (2013): *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: University Press.
- Beiweis, Werner (1995): *Zur Realität des Imaginären. Steven Spielbergs „Schindlers Liste“*. Wien: Sonderzahl.
- Bodle, Kelli (2007): *(Mis)Translation in the work of Omer Fast. unveröffentl. Master Thesis*. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Bresheeth, Haim (1997): „The Great Taboo Broken. Reflections on the Israeli Reception of Schindler's List“. In: Loshitzky, Yosefa (Hrsg.): *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List*. Indianapolis: Indiana University Press, S. 193–212.
- Charlesworth, Andrew (2004): „A corner of a foreign field that is forever Spielberg's: understanding the moral landscapes of the site of the former KL Plaszow, Krakow, Poland“. *cultural geographies* 2004. 11, S. 291–312.
- Dudai, Rina (2015): „Pain and Pleasure in Poetic Representations of the Holocaust“. In: Goldberg, Amos/ Hazan, Haim (Hrsg.): *Marking Evil: Holocaust Memory in the Global Age*. New York: berghahn, S. 233–265.
- Freud, Sigmund (1952 [1899]): „Über Deckerinnerung“. *Gesammelte Werke* Bd. 1. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 531–554.
- Hepp, Nicolas (1990): „„Ästhetik des Gedenkens? Zum Umgang mit Geschichte und Kunst in Gedenkstätten“. *kritische berichte* 90. 4, S. 64–70.

⁶² *The Casting*, R: Omer Fast, 2007, Zwei-Kanal-Video, 14 min, TC: 0:13:37–0:14:10.

- Köppen, Manuel (1997): "Von Effekten des Authentischen - Schindlers Liste: Film und Holocaust". In: Köppen, Manuel/ Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Bilder des Holocaust: Literatur - Film - Bildende Kunst*. Köln: Böhlau Verlag, S. 145–170.
- Kugelmass, Jack/ Orla-Bukowska, Annamaria (1998): „‘If you build it they will come’". *City and society*, S. 315–354.
- Lebovici, Elisabeth/ Roberts, Dafydd (2009): „From Homer to Omer Fast". *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 20 (Spring), S. 28–35.
- Lewis-Kraus, Gideon (2008): „The Reanimator: Omer Fast". *Tablet* 30.04, o.S.
- Maslin, Janet (1993): „Review/Film: Schindler's List; Imagining the Holocaust to Remember It Review Schindler's List". *The New York Times* (15.12.1993).
<http://www.nytimes.com/1993/12/15/movies/review-film-schindler-s-list-imagining-the-holocaust-to-remember-it.html?pagewanted=all> (28.03.2017).
- Muhle, Maria (2009): „Omer Fast: When Images Lie... About the Fictionality of Documents". *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 20 (Spring), S. 36–44.
- o.V. (2009): „Back to the Present". *Displayer* #3, S. 114–121.
- Pollack, Barbara (2010): « True Lies? ". *ART News* February, o.S.
- Ranciere, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London/ New York: Continuum.
- Ruchel-Stockmans, Katarzyna (2015): *Images Performing History: Photography and Representations of the Past in European Art after 1989*. Leuven: University Press.
- Rüsen, Jörn (2007): „Über einige Bewegungen in der Geschichtskultur - Moral, Trauer, Verzeihung". In: Kurbacher, Frauke A./Novotný, Karel/Wendt, Karin (Hrsg.): *Aufklärungen durch Erinnerung, Selbstvergewisserung und Kritik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 71–79.
- Rushton, Steve (2005): „Tweedledum and Tweedledee resolved to have a battle". In: Bangma, Anke (Hrsg.): *Experience, Memory and Re-enactment*. Rotterdam: Christoph Keller, S. 5–12.
- Trainor, James (2010): „Omer Fast. Truth Bends & Decays As It Travels". *ArtAsiaPacific. Contemporary Visual Culture* 68 (May/Jun), S. 124–129.
- Wollaston, Isabel (1996): *A War Against Memory? The Future of Holocaust Remembrance*. London: SPCK Publishing.

Filmographie

- Schindler's List*. USA 1993, Steven Spielberg, 195 Minuten.
- Spielberg's List*. 2003, Omer Fast, 65 Minuten. 2-Kanal-Video.
- The Casting*. 2007, Omer Fast, 14 Minuten. 2-Kanal-Video.

Abbildungen

Abb. 1: *Spielberg's List*. Omer Fast 2003, TC: 0:17:33, Ansicht Wege durch Grünfläche.

Abb. 2: *Spielberg's List*. Omer Fast 2003, TC: 0:25:31, Ansicht Zäune.

Abb. 3: *Spielberg's List*. Omer Fast 2003, TC: 0:23:30, Ansicht verfallene Tore.

All images courtesy the artist, gb agency, Paris, Postmasters, New York and Arratia, Beer, Berlin.