

Luise Hampel

Der dokumentarische Blick.

Bild- und Geschichtsproduktion bei Omer Fast, Walid Raad und Sven Johne

Der dokumentarische Blick. Bild- und Geschichtsproduktion bei Omer Fast, Walid Raad und Sven Johne

Eine staubige Straße in einer kargen Landschaft irgendwo im nirgendwo. Zwei Fahrzeuge. Ein blutüberströmter junger Mann auf der Rückbank in den Armen einer Frau. Die Frontscheibe ist zersplittert.

Eine Szenerie, die sich in Gedanken leicht ausmalen lässt. Es spielt noch keine Rolle ob sie wahr ist oder Fiktion. Das Bild taucht vor dem inneren Auge auf, konstruiert aus ein paar Schlagworten. Die beschriebene Szene stammt aus der Videoarbeit *The Casting* von Omer Fast.

Wie ver- und bearbeiten zeitgenössische Künstler, wie der aus Israel stammende Fast, der libanesische Walid Raad oder der deutsche Sven Johne Ereignisse in Bild, Text und Ton? Es soll im Folgenden um Stichworte wie Authentizität, Augenzeugenschaft, Fiktion und Wirklichkeit, wahre Begebenheiten und Geschichte gehen. Dem dokumentarischen Blick der Künstler soll auf die Spur gegangen werden, um zu erkunden, wie mit der Macht der Bilder umgegangen werden kann.

Der Künstler Omer Fast wurde 1972 in Jerusalem geboren und lebt und arbeitet in Berlin. Von 1997 bis 2000 studierte er am *Hunter College of the City University* of New York. *The Castig* (2007) zeigt in 14 Minuten eine Mehrfachprojektion auf verschiedenen Fernsehern in einer von vorne und hinten zu betrachtenden Installation. Sie basiert auf einer Fülle von Interviewmaterial aus dem Jahr 2006, in dem Omer Fast nach Texas reiste, um mehrere Soldaten der *U.S. Army* über ihre Erfahrungen zu befragen. Dabei konzentrierte er sich vor allem auf ihren Einsatz im Irak.

Für die Arbeit greift Fast, der zu den herausragenden Film-und Videokünstlern der Gegenwart gehört, auf dokumentarische Stilmittel zurück. *The Casting* zeigt in Bild und Ton die Erlebnisse eines jungen Soldaten. Es handelt sich dabei um traumatische Begegnungen, die sich auf einer deutschen und einer irakischen Straße abspielten. Auf der Vorderseite der Projektionen sind Szenenbilder der Geschehnisse zu sehen, die nach René Zechlin als „lebendig gewordene Vorstellungsbilder“ funktionieren würden.¹ Es sind immer zwei solcher Bilder nebeneinander gestellt, die auf einen ersten flüchtigen

¹ Vgl. Zechlin, René: Stillstand der erzählten Zeit, in: Schaschl, Sabine (Hg.), In Memory, Berlin 2010, S.18.

Blick wie Fotografien anmuten (siehe Abb.1). Betrachtet man sie aber länger, ist zu erkennen, dass es sich tatsächlich um Standbilder handelt. Kleine Details wie die Bewegung des Stoffes im Wind machen die Bilder als gefilmte Aufnahmen erkenntlich. Sie funktionieren als eine Art Illustration der parallel dazu laufenden Tonspur, auf der eine männliche Stimme ihre Geschichte erzählt. Der Künstler setzt die sich an jeweils verschiedenen Orten spielenden Begebenheiten dabei so zusammen, dass es zu einem gleitenden Wechsel zwischen beiden Erzählsträngen kommt.

RC: [...] Ich hatte Angst, dass sie verrückt werden würde. Und der Tacho ihres Autos hörte bei 150 auf, und ich schaute... Du weißt schon, ich wusste, dass wir schnell fahren. Ich schaute rüber zum Tacho und ich sah, wie die Nadel über der höchsten Zahl ist. Und ich denke, was tue ich hier? Wieso setzte ich mein Leben aufs Spiel? Und irgendwann begann das Fahrzeug hinter uns zu beschleunigen, und ich wusste, ich würde einen Warnschuss abgeben müssen. Und mir wurde klar, dass ich nicht in die Luft feuern konnte; er würde mich weder hören noch sehen. Aber zugleich kam er sehr schnell näher. Also zielte ich mit meiner Waffe auf ihn und hoffte, er würde das sehen. Ich dachte:“ Komm schon! Du musst doch das brennende Fahrzeug sehen! Du musst doch sehen, dass die Amerikaner schießen. Du musst doch sehen, dass ich meine Waffe auf dich richte! Halt an!“ Aber er hielt nicht an. Und ich erinnere mich, dass ich mich hinüberlehne, frage:“ Wie schnell fahren wir?“[...] “²

Die Tonspur ist wie im obigen Text zu erkennen, vom Künstler so nahtlos ineinander geschnitten worden, dass der Redefluss ungebrochen scheint und nach Matthias Michalka eine Kontinuität vermittelt würde, welche auf die „Authentizität und Autorität eines Interviewten verweist, der gleichzeitig von zwei völlig verschiedenen Begebenheiten spricht.“ Der Autor vergleicht Fast's Arbeitsweise mit einem „Ineinanderfalten“, und ineinander übergehen von Stellen, an denen die Ereignisse grundsätzlich korrespondieren, zum Beispiel während einer Autofahrt.³

² Auszug aus dem Drehbuch, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/ Michalka (Hg.): The Casting. Omer Fast, Köln 2007, S. 165.

³ Vgl. Michalka, Matthias: „The Casting“ reviewed, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/ Michalka (Hg.): The Casting, Omer Fast, Köln 2007, S. 122f.

„Ich will jetzt sofort nach Hause!“ Weißt du, weil sie das Auto gefahren hatte, ich hatte kein Auto. Also fährt sie mich nach Hause, und sie ist wütend, und ich bin wütend und äh... weißt du, dieses Stück Straße, auf dem wir jeden zweiten Tag fahren, es war immer gleich, ohne Landschaft; alles war Sand und Sonne, und dann die Hitze in diesem Humvee, denn es ist heiß...Du hast all deine Ausrüstung an...“⁴

Das Ergebnis seien nach Michalka zwei sich einander wechselweise reflektierende Erzählungen, deren private und politische Inhalte dadurch ebenso fragwürdig würden, wie ihre Verbindungen. Auf der Rückseite der Projektion sieht man zwei Männer, deren Halbnahaufnahmen in zwei Einzelfilmen nebeneinander gestellt sind (siehe Abb. 2). Es kann eine Gesprächssituation zwischen dem Soldaten und seinem Interviewer, welcher der Künstler selbst ist, verfolgt werden.

Auch hier sind die Aussagen zusammengeschnitten und kleine Brüche bemerkbar.

In der Publikation *In Memory* heißt es in Zusammenhang mit *The Casting*, dass im

„...Zeitalter von Google, Flickr und YouTube die Ikonologie von der ständigen Erfahrung geprägt sei, dass Bilder einerseits unglaublich lesbar und andererseits völlig unverständlich sein könnten. Notwendig für den Umgang mit Bildern seien Angaben zur Originalität, der genauen Herkunft und Autorenschaft sowie dem Kontext, in dem sie entstanden wären.“⁵

In ihrer Summe seien die Bilder als „Dokumentationen einer oder der Wirklichkeit“ sowohl Abbild der individuellen als auch Teil einer kollektiven Reproduktion von Realität. Das kollektive Gedächtnis sei durch kulturelle, politische und gesellschaftliche Rahmenbedingungen geprägt und ständige Bildwiederholungen leisten ihren Beitrag zur Konstruktion von Wirklichkeit und Geschichte. Ein Bild kann dabei zur Ikone werden, wenn es ausdrucksstark ist und uns oft genug begegnet, behauptet der Autor.⁶ Ein Beispiel für eine solche Art von Ikone könnte neben den oft an dieser Stelle zitierten Bildern von Marilyn Monroe und ihrem fliegenden Rock oder Einsteins Portrait mit der ausgestreckten Zunge aber auch das folgende Bild sein (siehe Abb.3).

Zu sehen ist eine junge Frau, die ihre blutverschmierten Hände ins Gesicht geschlagen hat. Ein Gesicht, welches vom Schrei verzerrt ist. Vorder- und Hintergrund bleiben unscharf, der Betrachter nimmt eine karge, weite Landschaft wahr und etwas, das ein Autodach sein könnte. Bei der Abbildung handelt es sich um einen Videostill aus der Arbeit *The Casting*. Ähnliche Bilder wie dieses sind uns nicht fremd. Ohne die Information, dass

⁴ Vgl. Michalka, *The Casting*, S. 164.

⁵ Vgl. Holert, Tom: Aufmerksamkeitsspanne, in: Schaschl, Sabine (Hg.): *In Memory*, Berlin 2010, S. 142.

⁶ Vgl. Reiche, Jürgen: Macht der Bilder, in: Hütter, Hans Walter (Hg.): *Bilder, die lügen*, Bonn 2003, S.10 f.

es sich hierbei um einen Ausschnitt aus einer künstlerischen Arbeit handelt, könnte man ohne Weiteres akzeptieren, dass hier ein authentisches Foto, das eine reale Situation zeigt, zu sehen ist. Durch die Verwendung der „eingefrorenen Bilder“ wird mit der Verwischung und Vermischung der Medien Film und Fotografie mit ihren charakteristischen Erscheinungsformen - bewegtes und starres Bild- gespielt. Fast wählt Standbilder, die auf der Grundlage von tatsächlich existierenden Fotografien konstruiert werden. Die fotografischen Vorlagen recherchierte er unter anderem auch mit der Stichwortsuche in elektronischen Suchmaschinen. Wie viel Wahrheit steckt am Ende in der Arbeit von Fast?

Für die Wahrnehmung der Arbeit ist der Status der Dargestellten Ereignisse zweitrangig. Weit wichtiger sei nach Matthias Michalka die „aus dem Zusammenspiel von außerfilmischen, filmischen und psychischen Faktoren resultierende Wirkung der Darstellungen selbst“. Er benennt sie als Faszination darüber, dass wir um die Konstruiertheit und das manipulative Potenzial der Darstellungen wissen würden und dennoch oder gerade deshalb von ihnen gefesselt seien.⁷

Das Feld des Dokumentarischen, unter welches *The Casting* fällt, strebt an, akzeptable Aussagen in den künstlerischen Arbeiten herzustellen. Dazu werden Verfahren genutzt, die ihre Ursprünge vor allem im Technischen, Journalistischen oder Wissenschaftlichen finden.

Brigitte Weingart erwähnt in ihren Ausführungen, dass das Wort Dokument vom lateinischen *docere* kommt, welches mit „beweisen“ übersetzt werden kann. Seit Ende der sechziger Jahre wurde die Beweiskraft von Dokumenten thematisiert, zum Beispiel in der Arbeit *'inszenierte Dokumentarfilme'* von Ulrich Seidel. Es entwickelte sich etwas, was Weingart als „Hybrid-Genre“ bezeichnet, die Doku-Fiktion. Als Beispiel für eine solche Doku nennt sie Heinrich Breloers *Todesspiel* (1997). Er verwendet in dem Film historisches Material zur Beglaubigung von Reinszenierung.⁸ Fast will eben diese Verwischung von Geschichte und Fiktion in seiner Arbeit dokumentieren und in den Blick rücken. Nach Weingart will er dabei aber weder moralisieren noch dem Umgang mit Original und Kopie einen Metakommentar unterwerfen. Dennoch behandelt der Künstler in seinen Arbeiten die Tatsache, dass dem Zeigen von Zeugen, wie dem jungen Soldaten,

⁷ Vgl. Michalka, *The Casting*, S. 138.

⁸ Vgl. Weingart, Brigitte: *Zwischenräume- ein Annäherungsversuch*, in: *Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI e.V./ Podeschwa, Isabel (Hg.) Omer Fast, Jeanne Faust. Ars Viva 03/04- film facing footage*, S. 19f.

immer eine Autorisierungsfunktion zukommen würde.⁹

Hito Steyerl weißt in ihrem Vortrag *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentation* auf wichtige Schlüsselfragen hin, die für die Auseinandersetzung mit der Thematik von maßgeblicher Bedeutung sind.

Sie fragt nach

- dem Bezug und den Kriterien für Wahrheit und Wirklichkeit,
- der Rolle der gesellschaftlichen Übereinkünfte zum Status/Produktion von Wahrheit,
- dem Verständnis von deren Verschaltung mit Machtverhältnissen und der Produktion von Subjektivität,
- der Entwicklung von Technologien, Praxen, Rhetoriken der Wahrheit
- und der Verbindung mit Institutionen, politischen Diskursen und sozialen Technologien.¹⁰

Dokumentarische Arbeiten zeitgenössischer Künstler lassen sich nach Steyerl in zwei große formale Blöcke einteilen. Die Arbeit mit realistischen oder mit reflexiven Formen. Erstere sind häufig durch das journalistisch geprägte Register der sogenannten Gegenöffentlichkeit gekennzeichnet. Sie erscheinen daher oft als szientistische Präsentation von Recherchevorgängen.¹¹

Als Kernproblem in den gegenöffentlichen Formen sieht Steyerl die Tatsache, dass hier eine Art der Wahrheit durch eine andere ersetzt werden würde, ohne dabei die dominante Politik der Wahrheit infrage zu stellen.

Fast arbeitet auf Basis der Tatsache, „dass die Institution Film, bzw. Fernsehen, immer schon da ist, sich als Repräsentationsmaschine und Dispositiv nicht neu erfinden, sondern nur beerben und weiterverarbeiten lässt.“¹² Seine Videoarbeiten konfrontieren den Betrachter auf meist mehreren Bildschirmen entweder mit den Ergebnissen aus einer Kombination aus selbst aufgenommenem Material mit vorhandenem (wie zum Beispiel in *Spielbergs List*) oder von zunächst dokumentarischem Material mit fiktionalen Elementen

⁹ Vgl. Michalka, *The Casting*, S. 20.

¹⁰ Vgl. Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität*, in: *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/ Gludovatz, Karin (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2004, S. 96f.

¹¹ ebd. S. 97ff.

¹² Vgl. Weingart, *Zwischenräume*, S. 18.

bzw. umgekehrt fiktionales Material mit dokumentarischen Elementen.¹³ Er arbeitet dabei oft mit der Manipulation der Tonspur. Dadurch gelingt es ihm nach Brigitte Weingart „die Rhetorik des Dokumentarischen dort auf sichtbare und (hörbare) Weise herauszustellen, wo sie sich als solche vergessen macht“.¹⁴ Der zweite Bereich, der die reflexiven Formen umfasst, beinhaltet Arbeiten, die Kritik an der Medienmacht als Produktionsstätte von „Wahrheit“ übt.¹⁵ Die Arbeiten von Walid Raad können dafür ein gutes Beispiel sein. Raad wurde 1967 in Chbanieh, Libanon geboren. Er setzt sich in seinem Projekt *The Atlas Group Archive* mit den libanesischen Kriegen auseinander. Es geht ihm darum, eine andere Version von Berichterstattung über die Geschehnisse des Krieges zu erschaffen und zu verbreiten.

Das Projekt *The Atlas Group Archive* besteht aus der Klassifizierung von einer Fülle von verschiedenen Dokumenten (Fotografien, Videos, Collagen) in einem fiktiven Archiv. Die Arbeit ist unter www.theatlasgroup.org frei zugänglich. Raad stellte sein Projekt öffentlich vor, wobei er in diesem Zusammenhang immer den fiktiven Charakter des Archives betonte. Dennoch lässt seine Darstellung und die eigene Wirkung der einzelnen Arbeiten diese Tatsache des Öfteren vergessen. Es stellt sich die Frage mit welcher Definition von Wahrheit er arbeitet. „Wahrheit“ liege nach Steyerl als Begriff den Techniken ihrer Produktion zugrunde und sei keineswegs neutral. Wie jede andere Form der Wissensherstellung seien auch die Produktion, Konsumtion und Problematisierung der dokumentarischen Wahrheit oder Wahrheitseffekte an Machtverhältnisse gekoppelt und damit auch an Institutionen, die Wahrheit stützen oder hervorbringen.¹⁶ Und eben darum geht es in der Arbeit von Raad. Er schafft eine eigene Version der Dokumentation von mehr oder weniger alltäglichen Ereignissen, die sich im Laufe der Libanesischen Kriege abspielten. Mit dem ihm eigenen Unglauben gegenüber dokumentarischen Zeugnissen verwendet er eine Arbeitsweise „der permanenten Irritation der Verfahren der Beweisführung und der Legitimation“, welche eine sehr eigenwilligen Variante dessen darstellt, was in der Filmtheorie das Genre der „mouckumentaries“ ist.¹⁷

In Raads Arbeit spielen die Aussagen von Zeugen eine große Rolle. Sie stellen ihre

¹³ Vgl. Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI e.V./ Podeschwa, Isabel (Hg.): Omer Fast, Jeanne Faust. *Ars Viva 03/04- film facing footage*, Berlin 2003, S.12.

¹⁴ Vgl. Weingart, *Zwischenräume*, S. 24.

¹⁵ Vgl. Steyerl, *Wahrheit*, S.100f.

¹⁶ ebd.

¹⁷ Vgl. Holert, Tom: *Die Erscheinung des Dokumentarischen*, In: *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Gludovatz*, Karin (Hg): *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2004, S. 57f.

Geschichten in Form von fotografischen, filmischen und textlichen Dokumenten der *Atlas Group* zur Verfügung.

Ein Beispiel für eine solche Zeugenschaft ist die Videoarbeit *Hostage: The Bachar Tapes*. Sie hat eine Länge von 18 Minuten und zeigt den Libanesen Souheil Bachar, der über seine zehn Jahre andauernde Zeit als Geisel berichtet (siehe Abb.4). Das als „single channel“ ausgedruckte Video erinnert in seiner Machart an eine Collage aus gängigen medialen Techniken. So sieht man Einstellungen, in denen Souheil Bachar sich selbst dabei filmt, wie er von seiner Geiselhaft berichtet. Passagen, in denen animierte Fotografien auf der Bildfläche auftauchen, dann wieder Momente, in denen das Bild gestört scheint, wie um auf den selbstgemachten Charakter hinweisen zu wollen (siehe Abb.5). Die Arbeit wurde 2006 in der Ausstellung *The Atlas Group (1989- 2004). A Project by Walid Raad* in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof- Museum für Gegenwart Berlin gezeigt. In der in diesem Rahmen veröffentlichten Publikation ist die Arbeit folgendermaßen präsentiert:

Document title: Hostage: The Bachar tapes (#17 and #31)_ English version

Category_File_Type_Tapes: [cat.A]_Hostage_Videotapes_017\031

Media: Single channel video

Duration: 18 minutes

Date: 2000

Attributed to: Souheil Bachar

Summary: *Hostage: The Bachar tapes (English version)* is attributed to Souheil Bachar and it about the abduction and detention in Lebanon in the 1980's and early 1990's of western men like Terry Anderson and Terry Waite by „Islamic militants.“ This episode directly and indirectly consumed Lebanese, U.S., French, German, and British political and public life, and precipitated a number of high profile scandals like the Iran-Contra Affair in the U.S. In *Hostage* this crisis is examined through the testimony of Souheil Bachar who was held hostage in Lebanon between 1983 and 1993. What is remarkable about Soheil's captivity is that he was held for 3 month in 1985 in the same cell with five American men: Terry Anderson, Thomas Sutherland, Benjamin Weir, Martin Jenou and David Jacobsen. In 2000, Soheil collaborated with The Atlas Group to produce 53 videotapes about his captivity. Tapes #17 and #31 are the only tapes Soheil makes available outside of Lebanon. In the tapes, Bachar addresses the cultural, textual, and sexual aspects of his detention with the Americans.¹⁸

Es wird darüber informiert, dass die beiden Videos zu den einzigen drei der 53 Bachar Tapes gehören, die außerhalb des Libanon veröffentlicht werden dürfen. Die Inhaltszusammenfassung ist von einer Reihe von auftauchenden Namen und Jahreszahlen sowie Angaben zu politischen Ereignissen bestimmt. Der

¹⁸ Vgl. Nakas, Kassandra/ Schmitz, Britta (Hrsg.): *The Atlas Group (1989- 2004). A Project by Walid Raad*, Köln 2006, S.90.

Augenzeugenbericht bietet den Betrachtern die Möglichkeit, etwas oder jemandem zu glauben, der selbst am Ort des bezeugten Geschehens gewesen ist. Und kann es dabei überflüssig machen, sich eigenständig in die jeweilige Thematik einzuarbeiten. Doch die Autorität eines solchen Berichtes beruhe nach Weingart auf einer Unterschlagung. Sie weist darauf hin, dass zu dem Ereignis als „Visuellem Faktum“ die Komponente der Sprache ins Spiel kommt, welche dazu genutzt werden kann, die eigentlichen Geschehnisse zu verfälschen, sei es durch weglassen oder hinzufügen von Informationen, die subjektive Darstellung oder die Wiedergabe von Informationen, die man von einer zweiten Person erhalten hat. Die Autorin behauptet, dass durch Formate wie Talkshows, Reality TV, Feature- Filme und Nachrichten über die Art und Weise wie ein Augenzeugenbericht zu klingen hat, dem Zeugen die Beweislast abgenommen werden würde, dass er die Ereignisse tatsächlich aus eigener Erfahrung und zutreffend beschreibt.¹⁹

Dem Künstler ist es ein Anliegen so etwas wie ein emotional aufgeladenes Gedächtnis zur Geschichte seines Landes zu erschaffen. Ein Gedächtnis, das Platz gibt für etwas, was man vielleicht mit „eigener Wahrheit“ betiteln könnte. Britta Schmitz stellt in ihrem Text *Nicht auf der Suche nach Wahrheit* fest, dass Raad das „hochgradig Fiktive und Manipulierbare im vermeintlichen Faktischen“ wählen würde, um Fragen nach geschichtlichen Kontexten zu überspitzen“. In historischen Abhandlungen gibt es stets eine Grenzlinie zwischen wahr und falsch. In der Fiktion dagegen ist gleichzeitig alles unwahr und doch wahrer als die Wahrheit selbst. Die Autorin zeigt auf, dass sich Angaben zu Datierungen, Anzahl und Herkunft der Dokumente je nach Aufführungsart des Archivs durchaus ändern würden und dass durch diese Bewegung ein weiterer Schritt gemacht sei, die „obligaten Formen des Authentischen“ zu dekonstruieren.²⁰

Da der Künstler also nicht auf der Suche nach einer politischen oder gar historischen Wahrheit sei, sondern einen Begriff von ihr entwickelt, der „Wahrheit“ als sich ständig verändernd betrachtet, darf nach Schmitz die Arbeit von Raad auch als eine Kritik an den „Wissenschaften von Recht, Geschichte und Journalismus“ gelesen werden. Denn ihr nach sind die visuellen und archivarischen Formen des Dokumentarischen als Mittel des Politischen ausgewiesen und Macht und Wissen verschränken sich durch die Handhabung der Archivalien und deren flexible Interpretation. Raad lässt im Archiv die Dokumente für

¹⁹ Vgl. Weingart, *Zwischenräume*, S. 22-24.

²⁰ Vgl. Schmitz, Britta, *Nicht auf der Suche nach Wahrheit*, In: Nakas, Cassandra/ Schmitz, Britta (Hg.): *The Atlas Group (1989- 2004). A Project by Walid Raad*, Köln 2006. S. 14.

sich alleine sprechen und ergänzt sie, wie zuvor gesehen, nur durch spezifische Angaben zu Typ, Medium und Erschaffer. Nach Schmitz seien die Dokumente an sich undurchsichtig und selbst der Hinweis über ihre Fiktivität würde vom Betrachter kaum wahrgenommen, da sie ein überzeugendes Wirklichkeitspotenzial enthalten würden.²¹

So auch bei der Arbeit *My neck is thinner than a hair: Engines* (siehe Abb.6). Ein Dokument aus der Kategorie *AGP* (*Atlas Group Production*). Es handelt sich bei dieser Serie um ursprünglich 100 kleinformatige schwarz-weiß Fotografien. Diese werden als Paare kombiniert, die jeweils eine mit Vorne und Hinten bezeichnete Seite zeigen. Auf der Vorderseite sieht man verschiedene fotografisch festgehaltenen Straßenszenen, deren gemeinsames Element die Überreste eines Automotors darstellen. Die Rückseite der Fotos rechts daneben wurde mit Notizen und offiziellen Stempeln versehen, welche die Authentizität der Bilder suggerieren sollen.

Abbildung sieben zeigt ein Beispiel aus der Arbeit. Im Vordergrund sind drei Männer auszumachen, in deren Mitte sich der Automotor auf dem Boden befindet. Der ganz links stehende Mann blickt hinab in Richtung des Anderen, der sich über den Motor beugt und ihn mit seiner rechten Hand berührt. So wie der dritte Mann, der scheinbar unbeteiligt seitlich daneben steht, schaut er den Motor nicht an. Hinten sieht man die Unterkörper von in einer Reihe stehenden Personen. Die gesamte Szene wirkt erstaunlich friedlich, obwohl sich die Menschen in einem Trümmerfeld befinden. Neben dieser Fotografie, auf dem rechten Bild, finden sich am oberen und unteren Bildrand Notizen in arabischer Sprache. Mittig ist eine Art Stempel mit Zahlen erkennbar und eine geschwungene Linie, die eine Unterschrift oder ein Kürzel sein könnte. Folgt man der von Raad zusammenfassenden Beschreibung zu den Fotografien, wäre es naheliegend die Autorenschaft der Notizen Fotojournalisten zuzuordnen, deren Fotografien Walid Raad seiner Angaben nach in den Archiven des *An-Nahar Research Centers* und dem *Arab Documentation Center*, die sich beide in Beirut befinden, gefunden hatte.

²¹ Ebd. , S.14.

Document title: My neck is thinner than a hair: Engines

Category_File_Type_Tapes: [cat.AGP]_Thin Neck_Photos_001-100

Media: Black and White Photographs

Dimension: 23 x 32 cm

Date: 2001

Attributed to: The Atlas Group

Summary: My neck is thinner than a hair is a research project by The Atlas Group about the uses of car bombs in the 1975-1991 Lebanese wars. With this project, The Atlas Group investigates the public and private events, discourses, objects, and experiences surrounding the 3,641 car bombs that were detonated during this period. [...] During the wars, photojournalists compete to be the first to find and photograph the engines. The following are 100 photographs produced by photojournalists and found by Walid Raad in the archives of An-Nahar Research Center (Beirut, Lebanon) and The Arab Documentation Center (Beirut, Lebanon).²²

Der Motor ist nach Angaben des Künstlers das einzige Teil, welches nach der Detonation einer Autobombe unversehrt bleibt, obwohl es oft hunderte von Metern weit durch die Luft geschleudert wird. Die Fotografien der Serie seien dem Text nach das Produkt einer Art „Wettstreit“ zwischen den Fotojournalisten, die nach einer Explosion darum kämpften, als erster an Ort und Stelle zu sein, um den Motor fotografisch festzuhalten.

In Verbindung mit dem Titel der Serie *My neck is thinner than a hair: Engines* kann die Arbeit auch poetisch gelesen werden. Mit Fiktionalität und Poetizität sei eine Richtung eingeschlagen, die versuchen würde bestimmte mit dem Dokumentarischen assoziierte Formen der Wissensproduktion zu überwinden.²³

Der Künstler Sven Johne, 1967 geboren, wuchs in der ehemaligen DDR auf und studierte von 1998-2004 an der HGB Leipzig. In seinem Werk, das hauptsächlich Fotografien und Videoarbeiten umfasst, finden sich oft Arbeiten, die ein bestimmtes Thema oder eine Idee in Form von konkreten Geschichten bearbeiten. Text und gesprochenes Wort sind nicht nur für den Künstler von großer Bedeutung, sondern spielen auch im Umgang mit medialen Bildern eine große Rolle. Die sprachliche Botschaft ist eine Möglichkeit, dem polysemischen Bild Sinn zu geben und dem Betrachter dabei zu helfen, aus einer Fülle an möglichen Interpretationen die „richtige“ Wahrnehmungsebene auszuwählen. Wird in der Werbung die sprachliche Botschaft genutzt, um schmeichelhafte Syndikate bestimmter Produkte hervorzuheben, geht es in der Pressefotografie wiederum nach Barthes

²² Vgl. Nakas, The Atlas Group, S. 96.

²³ Vgl. Holert, Die Erscheinung, S. 46f.

besonders um eine ideologische Verankerung. Sprache hätte hier eine Erhellungsfunktion. Aus verschiedenen möglichen Interpretationen wird durch den Einsatz der Sprache die angestrebte Auslegung verankert. Eine Funktion, die selektiv sei. Die Verankerung ist die Kontrolle; sie stehe angesichts des Projektionsvermögens des Abgebildeten für die Verwendung der Botschaft ein. Der zu einem bestimmten Bild gelieferte Text hätte einen repressiven Wert hinsichtlich der Freiheit der Signifikate des Bildes. Es sei in diesem Zusammenhang verständlich, dass vor allem moralische und ideologische Absichten mit solcher Art von Verankerungen gesellschaftlich verfolgt werden können.²⁴

Johne's Arbeiten werfen oft einen dokumentarischen Blick auf vergangene und aktuelle Geschehnisse. Sie scheinen das Produkt von langwierigen Recherchevorgängen zu sein. Thematisch greift er dabei oft seine eigene ostdeutsche Vergangenheit auf und setzt sich zum Beispiel mit Themen wie Identität in Zusammenhang mit dem Lebensraum einer konkreten aber fiktiven Person auseinander. Er arbeitet dabei sehr stark mit der Augenzeugenschaft.

Der Mensch interessiert sich immer noch am meisten für den Menschen, lautet das erste journalistische Gebot und bekäme man nach Catrin Lorch vom Menschen erzählt: im Radio, im Fernsehen aber auch in Magazinen und vor allem für die Fernsehkamera würde der Einzelne laufend erzählend zugerichtet. Man wähle ihn nach Situationen und Gesprächspartner aus, man lade sie ein, sie würden geschminkt und ausgeleuchtet werden.

Der eingeladene Zeuge würde dabei zum Helfer oder „Strohmann“, der dem Moderator oder Interviewer dabei helfen würde, „die Wahrheit ans Licht zu holen“, wie Lorch feststellt.²⁵

In der Arbeit *Tears of the Eyewitness* (2009) konstruiert Johnne ein Setting, das von der Interaktion zweier Männer lebt (siehe Abb. 7). Der Titel und der Verlauf der 22:20 Minütigen Videoarbeit, gegen deren Ende einer der beiden Männer weinen wird, zeichnen den Einen als Augenzeugen aus. Aus der Gesprächssituation erhält der Betrachter die Information welche Ereignisse dieser bezeugen soll.

Es handelt sich um die Geschehnisse in Leipzig während des Zusammenbruchs der DDR 1989, die sein Gegenüber „erzählend rekapituliert“.²⁶

²⁴ Vgl. Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1993, S. 34ff.

²⁵ Vgl. Lorch, Catrin: In *Etappen*, in: Frankfurter Kunstverein (Hg.): *Sven Johnne. Berichte zwischen Morgen und Grauen*, Berlin 2010, S. 106.

²⁶ Vgl. Frankfurter Kunstverein (Hg.), *Sven Johnne. Berichte zwischen Morgen und Grauen*, Berlin 2010, S. 48.

„Alrigh David, are you ready? Let´s begin.“

„Wir sind hinterm Eisernen Vorhang in der sogenannten Deutschen Demokratischen Republik, wir sind in Ostdeutschland, im „real existierenden Sozialismus. Wir sind in Leipzig...[...].“²⁷

Dem Mann namens David würde nach Lorch durch die Medien die Aufgabe zugeschrieben, der Geschichte ein Gesicht zu geben und „für all das Pathos“ einzustehen. In der Videoarbeit versuche David fast krampfhaft, sich in etwas einzubringen, was seine Vergangenheit gewesen sein könnte.²⁸

Es scheint dem Künstler dabei um die Frage zu gehen, welche Geschichte hier eigentlich erzählt werden soll. Die Art und Weise, wie er dabei die Sprache einsetzt, spielt eine grundsätzliche Rolle. Sie ist dazu da, Verwirrung zwischen Inhalt, Bild und vermeintliche implizierter Aussage oder Bedeutung zu stiften oder zu verstärken. Aus dem Begleittext der Arbeit wird ersichtlich, dass es sich in der dargestellten Situation um eine Szene handelt, in der ein echter Schauspieler einen Schauspieler spielt, der wiederum einen Augenzeugen spielen soll. Durch diese Hintergrundinformation bleibt es die Aufgabe des Betrachters, die Aussagen zu den Geschehnissen einzuordnen und sich vielleicht zu fragen, wie viele der vermeintlichen „Augenzeugen“ ihre Berichte tatsächlich aus eigener Erfahrung schöpfen und „dabei gewesen sind“.

Eine zentrale Frage in Johnes Werk ist es, inwiefern der journalistische Bericht gerade durch künstlerische Stilmittel einen stärkeren Wirklichkeitsbezug bekommen könnte. Seine Arbeiten können nach Lilian Engelmann und Holger Kube Ventura nicht nur als „Destabilisierungen von Informationsgehalten“ gesehen werden, sondern selbst eine eigene Art von Informationen über Zusammenhänge der Welt liefern.²⁹

Im Journalismus würde es nach Werner D´Inka bei Selektionsentscheidungen bezüglich der später zu veröffentlichten Informationen nicht um die „Richtigkeit“ gehen, sondern um deren Adäquatheit, worüber sich ihm nach diskursiv ein Einvernehmen erzielen lasse.

Diese Tatsache setzt er in Bezug zu Johnes Arbeiten, welcher uns lehren würde genau so seine Bilder zu sehen. Er setze seine Recherche nämlich dort an, wo die Berichterstattung enden würde.³⁰

²⁷ Vgl. Lorch, Etappen, S. 108.

²⁸ Ebd. S. 108.

²⁹ Vgl. Geleitwort von Engelmann, Lilian/ Kube Ventura, Holger, In: Frankfurter Kunstverein (Hg.), Sven Johnes. Berichte zwischen Morgen und Grauen, Berlin 2010, S.101.

³⁰ Vgl. D´Inka, Werner, Ein Chronist der Lügt ist erledigt, In: Frankfurter Kunstverein (Hg), Sven Johnes. Berichte zwischen Morgen und Grauen, Berlin 2010, S.116.

Die Arbeit *Wanderung durch die Lausitz* (2006) ist ein Beispiel dafür. Sie setzt sich aus mehreren Teilen zu einem Ganzen zusammen. Es handelt sich um fünf Diptychen gerahmter Farbfotografien, fünf Texte, einer Fotokopie sowie zwei weiteren Texten, die hinter Glas präsentiert werden. Die Fotokopie (siehe Abb.9) zeigt den Blick in einen Hänger, in dem sich schon mehrere Kadaver von Schafen befinden sowie einen Traktor, der dabei ist, ein weiteres totes Schaf zu beseitigen. Zwei Texte enthalten Auszüge aus Zeitungsmeldungen, die vor den in die Region zurückkehrenden Wölfen warnen. Bei den Diptychen sind jeweils die mit einer Infrarotkamera aufgenommen Ansicht eines Waldstückes sowie eine weitere Nachtaufnahme, auf der man schemenhafte Gebäude bzw. einsame Plätze erkennen kann, gegenübergestellt. Jedem Diptychon ist ein Text zugeordnet. Auf Abbildung neun sind eine Reihe von Birken zu sehen. Auf dem zweiten Bild ist der Blick auf eine Häusergruppe im Westernstil zu erkennen. Rechts sieht man ein Haus mit einer großen „Sheriff“- Beschriftung. Im Folgenden ein Auszug aus dem zu Abbildung zwei gehörenden Text, welcher davon berichtet, wie der Umbau eines Dorfes in eine Westernstadt beschlossen und umgesetzt wurde:

FOREST VILLAGE (15.Juni 2006, ETWA 02.00 UHR)

Auf der Gemeindefitzung am 21. März 2001 beschlossen die 34 stimmberechtigten Einwohner Walddorfs die Umbenennung ihres Ortes in „Forest Village“. [...] Am 6. Oktober 2003 wurde feierlich das „Southern Cross“ gehisst und „Forest Village“ eröffnet. Der Ort wurde in der ersten Zeit viel besucht, es gab diverse Countrykonzerte, abends Lagerfeuer. Es soll sogar ein „Goldschürfen im Dorfteich“ angeboten worden sein. [...]“³¹

Johne stellt dem Text mit der Überschrift Forest Village das Datum und die Uhrzeit der Aufnahme voran. Er beschreibt die Geschehnisse fast liebevoll und sehr ausführlich. Sein Text endet mit folgenden Worten: „die Einwohner sind – laut eigener Aussage- „noch immer im Fieber“. Dass geht so weit, dass sie Cowboyhüte tragen, selbst die alten Leute.“ Der Künstler will dem Leser durch die Verwendung von Anführungszeichen suggerieren, dass er selbst mit den Bewohnern gesprochen hätte und ihre Aussagen nun hier wiedergebe. Solche Zitate finden sich auch in den anderen Texten. Alle fünf Texte sind reine Fiktion. Sie beschreiben die jeweilige Entwicklung der auf den Bildern abgebildeten Orte (ein verlassenes Übungsdorf der Bundeswehr, eine alte Militärtankstelle, der Parkplatz des Baustoffwerkes Vierechen sowie ein komplett leer stehender Straßenzug eines kleinen Dorfes). Gemeinsam ist ihnen die Tatsache, dass es sich um Schauplätze

³¹ Vgl. Kunstverein, Berichte, S. 58.

handelt, die von vergangenem menschlichen Leben zeugen. Johnne behauptet, dass er diese Orte entdeckte, als er sich, ausgelöst durch eine Zeitungsmeldung, auf die Suche nach den Wölfen machte, die sich laut seiner Rechercheergebnisse wieder in der Lausitz angesiedelt hätten. Er sei im Internet zufällig auf die Fotografie der toten Schafe gestoßen, hätte draufhin weiter recherchiert und sich dann dazu entschieden, zu versuchen, mit einer Infrarotkamera Bilder von den nachtaktiven Wölfen zu machen.³² „Je dokumentarischer, authentischer, ungefilterter und unmanipulierter ein Bild auftritt (beziehungsweise lanciert wird), desto größer ist die kulturelle und psychologische Abstraktion von dem, was es „zeigt“.“ In den ersten Zeilen der *Regulae* sagt Descartes: „So oft die Menschen irgendeine Ähnlichkeit zwischen zwei Dingen bemerken, pflegen sie von beiden, mögen diese selbst in gewisser Hinsicht voneinander verschieden sein, das auszumachen, was sie nur bei einem als wahr empfunden haben. , Überall zeichnen sich Gespinste der Ähnlichkeit ab, aber man weiß das es Chimären sind.“³³ Sven Johnne, Walid Raad und Omer Fast arbeiten genau mit diesen Chimären und recherchieren, um sie aufzuspüren. Nach Diedrich Diedrichsen geht es bei dieser „Kunst der Recherche“ um die Entmystifizierung der Bedingungen zur Konstitution eines gesellschaftlichen Gegenstandes. Des Weiteren soll die Möglichkeit, dass dieser „sauber“ konstituiert wird, relativiert werden.³⁴

Das Dokument als solches weist großes künstlerisches Potenzial auf, da es eine doppelte Funktion erfüllt. Durch die ihm vorausgehende Sachverhaltschaft und der Einbindung in die Praxis werden sowohl erkenntnistheoretische und ontologische Überlagerungen als auch gesellschaftskritische Funktionen umschlossen. Das Dokumentarische kann also Sachverhalte wie Realitätsbegriffe, Wahrheitsmodelle oder Authentizitätsdiskurse zur Diskussion bringen.

In der zeitgenössischen Kunst und Theorie bildet das Dokumentarische mittlerweile einen unübersehbaren Fixpunkt. Gründe dafür sind der Einfluss der seit den 80er Jahren verstärkt präsentierten Fotografie auf dem Kunstmarkt und in Ausstellungen, die neuen Diskussionen durch die Evolution der digitalen Technologie unter anderem mit der Frage nach dem Gültigkeitsanspruch des digitalen Bildes sowie dem gesteigerten Interesse an Dokumentarfilmen. Der Dokumentarismus ist eine aufzeichnende, wahrnehmungsreflexive und diskursive Form, die auf virtuelle Modelle und experimentelle Formate der Medien

³² Ebd. S. 52.

³³ Vgl. Holert, *Erscheinung*, S. 52.

³⁴ Vgl. Diedrichsen, Diedrich, *Realitätsbezüge in der bildenden Kunst. Subjektkritik, Repräsentationskritik und Statistenkunst*, In: Linck, Dirck/Lüthy, Michael/Obermayr, Brigitte/ Vöhler, Martin (Hrsg), *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Zürich 2010, S.23.

reagiert. Anhand der vorgestellten Künstler kann man erkennen, dass eine spielerische, gesellschaftskritische wie epistemologische Arbeit am Realitätsbegriff stattfindet.

Man könnte sagen, dass sich in der Geschichte des Diskurses um das Dokumentarische die Entwicklung wiederholt, die Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* als Übergang von den frühmodernen, auf dem Prinzip der Ähnlichkeit beruhenden Epistemen hin zum klassischen Zeitalter der Repräsentation beschrieben hat:

„Am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, in jener Periode, die man Recht oder Unrecht des Barock genannt hat, hört das Denken auf, sich in dem Element der Ähnlichkeit zu bewegen. Die Ähnlichkeit ist nicht mehr die Form des Wissens, sondern eher die Gelegenheit des Irrtums, die Gefahr, der man sich aussetzt, wenn man den schlecht beleuchteten Ort der Konfusion nicht prüft.“³⁵

Im Forschungsfeld des Dokumentarischen herrsche darüber Konsens, dass das, was von Michael Ranov als „Repräsentationen des Realen“ betitelt wurde, Einfluss auf die Gestaltung der Welt hätte. Nach ihm sei ein Schauplatz dieser gesellschaftlichen Machtausübung die Produktion und Kontrolle historisch basierter Bilder. Das Dokumentarische wecke den Wunsch nach wahren Bildern und enttäusche ihn zugleich methodisch. Holert sieht das als normalisierende Ausbreitung von Unsicherheit über den Status von Bildern und zeigt, dass sich diese „Naturalisierung des Zweifels“ in der Fernsehberichterstattung über den Krieg im Irak im Jahr 2003 beobachten lasse: man hätte gesehen, dass in Europa und Weltweit gemäß einer Logik der „fortwährend ineinander übergreifenden Konstruktion und Dekonstruktion von Authentizitätssignalen“ operiert worden sei. Und das unter Einsatz von unterschiedlichsten Bildsorten und -qualitäten (verpixelte Low-Resolution-Videophone-Bildern, Videofootage, Talking-Heads-Einspielungen, animierte Karten etc.) die sich in einem Rahmen bewegen, der viel Unklarheit über die Hintergründe der jeweiligen Bilder aufweisen würde.³⁶ „Je dokumentarischer, authentischer, ungefilterter und unmanipulierter ein Bild auftritt (beziehungsweise lanciert wird), desto größer ist die kulturelle und psychologische Abstraktion von dem, was es „zeigt“.“ Gleichzeitig behauptet Holert, dass sich die Medien selbst „pathetisch von der Verantwortung für die Bilder und von der Verpflichtung auf Wahrheit entbinden“, woraufhin sie „auch den Akt der künstlerischen Reflexion auf die Materialität und Historizität des Bildes subtil, aber endgültig verschieben.“³⁷

³⁵ Vgl. Holert, *Erscheinung*, S. 52.

³⁶ Ebd. S. 54.

³⁷ Ebd. S. 55.

Bildverzeichnis

Abbildung 1

Omer Fast, The Casting, 2007, 14 min, Video [Screenshot entnommen: 24.03.2012, <http://www.youtube.com/watch?v=TYflxEfywKM>]



Abbildung 2

Omer Fast, The Casting, 2007, 14 min, Video [Screenshot entnommen: 24.03.2012, <http://www.youtube.com/watch?v=TYflxEfywKM>]



Abbildung 3

Omer Fast, The Casting, 2007, 14 min, Video [Video Still, Foto: Nicholas Trikonis entnommen: 24.03.2012, <http://kultur-online.net/?q=node/1657>]



Abbildung 4

Walid Raad, Hostage: The Bachar Tapes, 2001, 18 min, Video [Video Stil, Screenshot entnommen : 24.03.2012, <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>]



Abbildung 5

Walid Raad, Hostage: The Bachar Tapes, 2001, 18 min, Video [Video Stil, Screenshot entnommen : 24.03.2012, <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>]



Abbildung 6

Walid Raad, My neck is thinner than a hair: Engines, 2001, 23 x 32 cm, Fotografie
[Screenshot entnommen : 24.03.2012, <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>]



Date: 1 February 1985
Photographer: Original Author: Name on Back: Unknown; See Richard Research Center (Detroit, LeMans)
LeMans, France, Criminals (Expatriated), 1985, Tripoli

This image is a screenshot of a photograph taken by Walid Raad in Beirut, Lebanon, in 1985. The photograph shows a man in a white jacket standing in a rubble-strewn area, possibly a site of destruction. The handwritten note on the right is a document written in Arabic script, containing a diagram of a human neck and the text 'انقذت مع امر المرحوم' (I saved with the late) and 'امام محمد السبابة الحنبلية' (Imam Muhammad al-Shaybani Hanbali). The note also contains the name 'عبدنور' (Abdunur) and the date '15/1/2001'.

Abbildung 7

Sven Johne, Tears of Eyewitness, 22:20 min, Video [Photo: Simon Vogel, Galerie Christian Nagel, Köln],

Sven Johne. Berichte zwischen Morgen und Grauen, Berlin 2010



Abbildung 8

Sven Johne, Wanderung durch die Lausitz, 2006, 29,7 x 42 cm, Fotokopie, Sven Johne. Berichte zwischen Morgen und Grauen, Berlin 2010



Abbildung 9

Sven Johne, Wanderung durch die Lausitz, 2006, je 45x 60 cm, Fotografie, Sven Johne. Berichte zwischen Morgen und Grauen, Berlin 2010



Literaturverzeichnis

Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III.
Frankfurt am Main, 1993

Frankfurter Kunstverein [Hrsg.]: Sven Johne. Berichte zwischen Morgen und Grauen.
[anlässlich der Ausstellung „Sven Johne: Berichte zwischen Morgen und Grauen“
Frankfurter Kunstverein, 13.5. - 25.07.2010] Berlin, 2010

Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI e.V./ Podeschwa, Isabel [Hrsg.]: Omer Fast,
Jeanne Faust. Ars Viva 03/04- film facing footage [eine Ausstellung der Förderpreisträger
des Kulturpreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.v.; 4. Oktober - 2. November 2003,
Brandenburgischer Kunstverein Potsdam e.V. ; 21. Januar - 14. März 2004, Frankfurter
Kunstverein ; 17. März - 2. Mai 2004, Pinakothek der Moderne München]. Berlin, 2003

Linck, Dirck/Lüthy, Michael/Obermayr, Brigitte/ Vöhler, Martin [Hrsgg.]: Realismus in den
Künsten der Gegenwart. Zürich 2010

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/ Michalka, Matthias [Hrsg.]: The Casting.
Omer Fast. [anlässlich der Ausstellung „Omer Fast.The Casting“ Museum Moderne Kunst
Stiftung Ludwig Wien,
5. Oktober 2007- 20. Januar 2008]. Köln, 2007
Publikation

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/ Gludovatz, Karin [Hrsg.]: Auf den Spuren
des Realen. Kunst und Dokumentarismus [basierend auf der Vortragsreihe
Dokumentarische Strategien in der Kunst, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
25.2.-13.5] Wien 2004

Nakas, Kassandra/ Schmitz, Britta [Hrsgg.]: The Atlas Group (1989- 2004). A Project by Walid Raad [anlässlich der Ausstellung, "The Atlas Group (1989- 2004). A Project by Walid Raad" Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart- Berlin, 22.9.2006- 7.1 . 2007] Köln, 2006

Schaschl, Sabine [Hrsg]: In Memory. Omer Fast [anlässlich der Ausstellung „Omer Fast“ Kunsthaus Baselland, 15. Januar- 22.März 2009] Berlin, 2010

Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland/ Hütter, Hans Walter [Hrsg.]: Bilder, die lügen. [Begleitbuch zur Ausstellung, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland] Bonn, 2003