Omer Fast : my flesh and blood : Omer Fast's continuity = mein Fleisch und Blut : Continuity von Omer Fast

Autor(en): **Scranton, Roy / Geyer, Bernhard**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (2017)**

Heft 99: **Collaborations Cao Fei, Omer Fast, Adrian Ghenie, Lynette Yiadom-Boakye**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-817165

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

OMER FAST

My Flesh and Blood: Omer Fast's *Continuity*

ROY SCRANTON

My body keeps channeling so many contradictory feelings around the figure of the soldier intensity of shame *as his body becomes the object of my lust and my violence. I want to kill him for blocking my dream of a demilitarized future, and I want to be fucked by him because the repressive sublimation of his body has become unbearable.*
—Rob Halpern, *Music for Porn* (2012)

1.

Men in tights and spandex clutch each other, hold each other, sweat and bleed together under the white lights, slamming each other to the mat, to the ropes, to the climax, the final turnabout and inspired last-minute rise from soul-obliterating suffering to throw off the hurt and confusion and fear, lay evil low with a perfectly executed suplex, and restore the scales of justice.

The 1980s were a golden age for American professional wrestling, and like a lot of kids, I watched it on TV. My friend Jeff, though, was serious. Maybe it had to do with his being raised in a Catholic church that still observed the Tridentine Mass, or maybe it was the magic of the moment, the conflation of Cold War fears and charismatic freaks—Macho Man Randy Savage, Rowdy Roddy Piper, André the Giant—but he approached each week's match with religious devotion.

"It's not real," I objected. Jeff insisted it was. We argued for weeks, then hashed out a reading that satisfied us both, locating the real in the wrestlers' bodies: The stories were managed and constructed, we agreed, but Junkyard Dog really did clamber up the ropes in the corner and leap down at Ricky "The Dragon" Steamboat, clotheslining him with his forearm. Yes, the feuds between Hulk Hogan and the Iron Sheik were cooked up, but the bodies slamming to the mat each week were raw. It wasn't until years later, after I'd been to war and had long ago left off watching wrestling, that I realized we were still missing the point.

Meat is not truth. The truth of wrestling cannot be the wrestler's body, since an infinite number of actual bodies could be destroyed on the mat and wrestling would still go on. No, I began to see, the truth of the event was actually much closer to Jeff's Tridentine

ROY SCRANTON is the author of *Learning to Die in the Anthropocene* (2015) and the novel *War Porn* (2016).

p. 100/101: OMER FAST, CONTINUITY, 2016, feature film, 85 min. / KONTINUITÄT, Spielfilm. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST; ARRATIA BEER, BERLIN; JAMES COHAN, NEW YORK; DVIR GALLERY, TEL AVIV; FILMGALERIE 451, BERLIN; AND GB AGENCY, PARIS)

OMER FAST, CONTINUITY, 2016, feature film, 85 min. / KONTINUITÄT, Spielfilm.

Mass: The bodies lent their substance to the semiotic exchanges of narrative, face and heel, peripeteia and revenge, all of which shaped and channeled viewers' desires. The truth was the whole: The ritual synthesis of blood and word, flesh and mask, was what gave those falling bodies weight.

2.

I remember first seeing Omer Fast's video installation THE CASTING at the 2008 Whitney Biennial. I'd been out of the army two years, and back from Iraq for four. The installation consists of two screens with projections on both sides. I found myself transfixed by the flicker in the images, the way the performers blink and wobble, mimicking still photos, and was moved by the seamless interweaving of an American soldier's story about killing an Iraqi with the same soldier's story about dating an unhappy, self-harming German girl. I didn't know whether the stories were real, but that didn't seem to matter: The actors were, and they lent their substance to the semiotic exchanges of the narrative, Germany and Iraq, killing and burning, all of which shape and channel viewers' desires to consume the soldier's trauma.

The situation Fast's film dramatizes is suggested in its title: a collective casting an individual in the role of scapegoat. On one side of the screens, there are the lights, the screens, the cameras, the actors playing the interviewer, producers, and staff, the whole spectacular apparatus of consumer capitalism attending to its altar, the screen, and the body upon it.

On the other side of the screens, Fast interviews a man who seems to have been a soldier. "So how do

OMER FAST, CONTINUITY, 2016, feature film, 85 min. / KONTINUITÄT, Spielfilm.

you feel about improvising?" he asks, to which the man responds ambivalently: "It depends on how you feel at the time." Fast presses. "Can you improvise now?"

The man submits and tells his two stories, twisted together in Fast's deft editing, offering up a perfect proportion of innocence and blood guilt. We drink down his pain, confusion, and desire to be seen, all mediated through gorgeous shots (on the screens' other side) of a burning humvee, a bloody scarf, an autobahn, American soldiers.

THE CASTING ends abruptly, ambiguously, with the artist suggesting that the story might not work because it's too long, then delivering a few spliced-together sentences that have since been interpreted as Fast's artistic statement: "I'm definitely not so much looking for a political angle. I'm more interested in the way that experience is turned into memory and then the way that memories become stories, the way that memories become mediated."

With these sentences, Fast offers the exact ideological formulation justifying the consumption of wartime sacrifice as art. Our aesthetic engagement with war, it insists, is not about power but about narrative. We cast the traumatized soldier as our scapegoat, the one bearing the sins of war, and ignore numberless dead Iraqis in favor of attending to one American's psychological suffering. Politics—the objective fact of the soldier's existence as an agent of state violence—is displaced by an insistence on "memory" and "experience." We're not interested in blood, we tell ourselves. We're interested in stories. Fast later called his statement "a complete lie."

3.

Omer Fast's 2016 film CONTINUITY is a feature-length revision of his videos CONTINUITY (2012) and SPRING (2016). It's also an expansion and elaboration of THE CASTING. The film crew has been replaced by a middle-class German couple. The singular actor has been replaced by a series. The soldiers now serve in the Bundeswehr rather than the American army, and the war is in Afghanistan rather than Iraq, but the relationships are homologous. The ritual sacrifice is the same.

Watching CONTINUITY carelessly, it's easy to piece together a troubling but comprehensible narrative: An aimless, hash-smoking German kid named Daniel joins the Bundeswehr, looking for something that will feel as real as flame burning flesh. While in Afghanistan, he makes a pass at a fellow soldier and is gang-raped by several men in his unit. Later, on patrol, Daniel leaps out of his vehicle and runs into the desert. Several soldiers follow him. They are ambushed and killed.

Back home in Germany, Torsten and Katja Fiedler are crippled by grief and hire a succession of young men, possibly prostitutes, to act out Daniel's homecoming. They pick the men up at the Bahnhof, one after another, bring them home, and serve them dinner. The Daniels hallucinate maggots and fingers in the food, an eyeball in the wine, whether from self-medication or being drugged we don't know. After each dinner, Katja tries to sleep with them. Three Daniels later, the Fiedlers change the game and hire an even younger boy, Felix, to role-play the events leading to their son's enlistment. On his way to the Fiedlers' one afternoon, Felix is hit and killed by a stolen sports car driven by a male prostitute, the protagonist of a second narrative strand.

The last Daniel's disappearance renews Katja's grief. Driving through the woods with Torsten, presumably to pick up yet another Daniel, she sees a camel walking down the highway and stops. She gets out of the car and follows the camel into the forest, Torsten close behind, to a clearing overlooking a sandy trench full of dead and dying soldiers, some of them Daniels. She watches an Afghan man collect the soldiers' weapons. Is Katja hallucinating?

Did Torsten drug her too? Has the fantasy somehow become real? Does it matter?

The film offers its most delicious pleasures in the domestic theater of the Fiedlers' dining room, where each new Daniel negotiates a fresh performance of Oedipal fantasy. The second fake Daniel is particularly fun to watch, as he spools out a story in which a chance meeting between Bundeswehr soldiers and an Afghan family erupts into violence, which is then patched over with the gift of an Audi. It's virtuosic storytelling, and the details are so perfect we're left to wonder whether the young man is a gifted liar or himself a veteran.

"It's true," Daniel #2 assures us.
"No it's not," says Katja.
"It is," he says.
"I don't believe you," she says.
"Doesn't matter," Daniel #2 admits. "What would you rather hear?"

4.

On closer viewing, there are several knots in CONTINUITY's seemingly linear trajectory. The Fiedlers' drama unspools one scene after another, but Daniel's Afghanistan comes to us in flashbacks that, on closer examination, don't quite cohere: The soldier we thought was Daniel wears a nametag reading Vogel, and is played by the same actor who hits Felix with a sports car. What had seemed to be one narrative arc dissolves into fragments, while what had been two stories merges, a narrative double exposure filling out a unified symbolic economy.

Working with and against the ideology of trauma, CONTINUITY explores how war functions in the Western bourgeois imaginary, how those of us back home projecting our shame, grief, and lust onto the screens of soldiers' bodies are less interested in the fate of any specific individual than we are invested in a ritual economy of sacrifice. We are more than willing to overlook discrepancies between Soldat Fiedler and Hauptgefreiter Vogel, Daniel #1 and Daniel #2, imagination and fact, so long as these young men can fill out the formal roles in our ritual *fort-da* of trauma and recovery. Like Katja and Torsten and the interviewer in THE CASTING, we are ambivalent about particular soldiers' stories—this one is too long, that one strains belief, this other doesn't match our expectations—but we need their bodies to make our stories about who we are feel real.

Whereas THE CASTING offers one single soldier performing his trauma, CONTINUITY gives us the performance again and again, as body after body cycles through the role of symbolic sacrifice. The continuity is explicit. A tattoo on Daniel #2's forearm reads in *saecula saeculorum*, "for a lifetime of lifetimes," a phrase from the Vulgate that recurs twelve times alone in the *Book of Revelation* and is sung in the Tridentine Mass. Torsten tells young Felix, playing Daniel, played by Bruno Alexander: "You are my flesh and blood."

But meat isn't truth. The truth of war cannot reside in the soldier's body, since any number of young men could be ground to pulp and the war would still go on, just as any number of wrestlers can fall to the mat, and any number of wafers can become the flesh of Christ. Rather, the truth of war is something like a mass. The soldier's body lends its substance to the semiotic exchanges of the narratives—freedom and terror, trauma and recovery—shaping and channeling our desires for identity and transcendence. CONTINUITY helps us see how the truth of war is the Eucharistic whole: Through the ritual synthesis of word and blood, fantasy and flesh, we assert our communion in the face of death.

OMER FAST, CONTINUITY, 2016, feature film, 85 min. / KONTINUITÄT, Spielfilm.

ROY SCRANTON

Mein Fleisch und Blut: *Continuity* von Omer Fast

Meinen Körper durchströmen so viele widersprüchliche Gefühle für die Figur des Soldaten Intensität der Scham, *während sein Körper zum Objekt meiner Lust und meiner Gewalt wird. Ich will ihn töten, weil er meinem Traum von einer entmilitarisierten Zukunft im Weg steht, und ich will von ihm gefickt werden, weil die repressive Sublimierung seines Körpers unerträglich geworden ist.*
– Rob Halpern, *Music for Porn* (2012)

1.

Männer in Tights und Spandex packen einander, umklammern einander, schwitzen und bluten Körper an Körper im grellen Scheinwerferlicht, schleudern einander auf die Matte, in die Seile, dem Höhepunkt zu, dem letzten Dreh, dem verzweifelten Aufbäumen in letzter Minute aus schlimmster Not, um Schmerz, Verwirrung und Angst abzuschütteln, das Böse aufs Kreuz zu legen mit einem perfekten Suplex und die Waage der Gerechtigkeit wieder ins Gleichgewicht zu bringen.

Die 1980er-Jahre waren das goldene Zeitalter des amerikanischen Wrestling. Ich guckte mir die Turniere im Fernsehen an wie andere Kinder auch, aber mein Freund Jeff nahm die Sache todernst. Vielleicht weil er eine katholische Kirche besuchte, die noch immer Messen im römischen Ritus las, oder weil es im Zauber des Moments lag, der Kollision der Ängste des Kalten Kriegs mit charismatischen Freaks – «Macho Man» Randy Savage, «Rowdy» Roddy Piper, André the Giant. Auf jeden Fall verfolgte Jeff das allwöchentliche Match mit religiöser Andacht.

«Das ist doch alles nicht echt», gab ich zu bedenken. Jeff war anderer Meinung. Wir stritten uns wochenlang, bis wir zu einer Lösung kamen, die uns beide zufriedenstellte: Das Wirkliche am Wrestling waren die Körper der Wrestler. Die Storys waren fabriziert und gestellt, darüber wurden wir uns einig. Aber Junkyard Dog kletterte wirklich auf die Seile an der Ecke des Rings, um im Sturzflug Ricky «The Dragon» Steamboat per Armkeule querzulegen. Klar,

ROY SCRANTON ist der Autor des Buchs *Learning to Die in the Anthropocene* (2015) und des Romans *War Porn* (2016).

OMER FAST, SPRING, 2016, video projection on 5 screens, 44 min. / FRÜHLING, Videoprojektion auf 5 Projektionsflächen.

die Fehden zwischen Hulk Hogan und dem Iron Sheik waren gefaked, aber die Körper, die Woche für Woche in die Matten rammten, die hatten Mark in den Knochen. Erst Jahre später, nachdem ich im Krieg gewesen war und Ewigkeiten kein Wrestling gesehen hatte, merkte ich, dass wir selbst damals noch nicht mitgekriegt hatten, worum es eigentlich ging. Das Fleisch ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit des Wrestling kann nicht im Körper der Wrestler liegen. Körper aus Fleisch und Blut könnten massenweise auf der Matte verenden und der Zirkus ginge trotzdem weiter. Nein, nein, mir fiel es wie Schuppen von den Augen, die Wahrheit hatte mehr mit Jeffs römischem Messritus zu tun: Die Körper opfern ihre Substanz

der semiotischen Reziprozität der Narrative, Gesicht und Ferse, Peripetie und Rache, und übertragen und erfüllen dadurch die Wünsche der Zuschauer. Die Wahrheit ist das Ganze: Die rituelle Union von Blut und Wort, von Fleisch und Maske verleiht den stürzenden Körpern Gewicht.

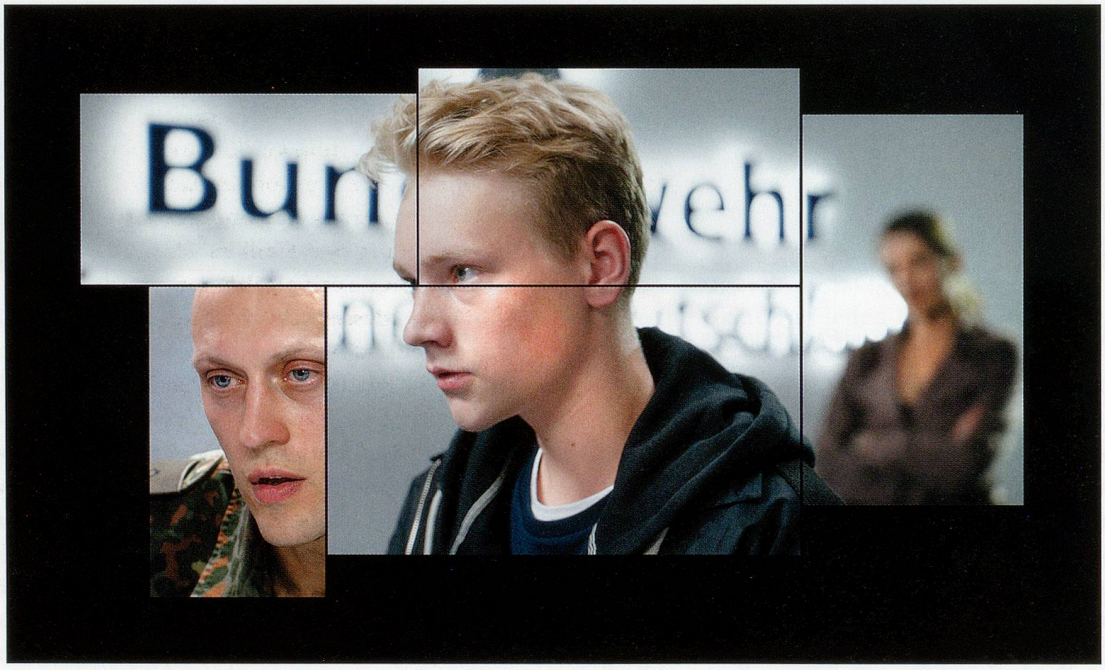
2.

Omer Fasts Videoinstallation THE CASTING (Die Besetzung) sah ich zum ersten Mal auf der Whitney Biennial 2008. Ich war seit zwei Jahren aus der U.S. Army heraus und mein Einsatz im Irak war vier Jahre her. Die Installation bestand aus zwei beidseitig bespielten Leinwänden. Ich war hypnotisiert vom Flimmern der Bilder, von der Art, wie die Figuren blinzelten und wackelten, während sie stillhielten, als befänden sie sich in einem Standphoto. Die Geschichte eines amerikanischen Soldaten von der Erschiessung eines Irakers erschütterte mich. Dann erzählte derselbe Soldat von seiner depressiven deutschen Freundin, die sich selbst Schnitte an den Armen zufügte. Ich wusste nicht, ob die Geschichten erfunden waren oder nicht, aber im Grunde spielte das keine Rolle: Die Darsteller waren echt und opferten ihre Substanz der semiotischen Reziprozität der Narrative, Irak und Deutschland, töten und schneiden, und übertrugen und erfüllten dadurch den Wunsch der Zuschauer, das Trauma des Soldaten zu konsumieren.

Die Situation, die Fast in seinem Film dramatisiert, wird im Titel angedeutet: Das Kollektiv versetzt den Soldaten in die Rolle des Sündenbocks. Auf der einen Seite der beiden Leinwände befinden sich die Scheinwerfer, die Reflektoren, die Kameras und die Schauspieler, die den Interviewer, die Aufnahmeleiter und die Crew spielen. Die aufwendige Maschinerie des Konsumkapitalismus versammelt sich zum Opfer vor dem Altar (der Leinwand) und dem darauf projizierten Körper.

Auf der anderen Seite der Leinwände befragt Fast einen Mann, bei dem es sich offenbar um einen Veteranen handelt. «Kannst du improvisieren?», will Fast wissen, worauf der Mann ausweichend antwor-

OMER FAST, SPRING, 2016, video projection on 5 screens, 44 min. / FRÜHLING, Videoprojektion auf 5 Projektionsflächen.



tet: «Das hängt davon ab, wie es mir gerade geht.» «Kannst du jetzt improvisieren?», hakt Fast nach.

Der Mann erklärt sich bereit und beginnt, zwei Geschichten zu erzählen, die Fasts raffinierte Schnitttechnik zu einem Strang verknüpft, der eine perfekte Mischung von Unschuld und Blutschuld auftischt. Wir schlürfen den Schmerz des Mannes, seine Verwirrung und seinen Drang, gesehen zu werden, in uns hinein, serviert in prächtigen Bildern (auf der anderen Seite der Leinwände) von amerikanischen Soldaten, einer Autobahn, einem brennenden Humvee, einem blutigen Schal.

THE CASTING endet abrupt und offen. Die Story, meint Fast, ist vielleicht unpassend, weil zu lang. Danach spricht er ein paar zusammengeschnittene Sätze, die manche als Künstlerstatement verstehen: «Es geht mir nicht um politische Aussagen. Was mich stärker interessiert, ist die Art, wie aus Erfahrungen Erinnerungen und wie aus Erinnerungen Geschichten werden, wie Erinnerungen vermittelt werden.»

Die zitierte Passage liefert die perfekte ideologische Rechtfertigung für den Konsum von Kriegsopfern als Kunst. Im Mittelpunkt unserer ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Krieg, betont Fast in diesen Sätzen, steht nicht die Frage der Macht, sondern die Erzählung. Wir zwingen den traumatisierten Soldaten in die Rolle des Sündenbocks, dem alle Sünden des Kriegs aufgelastet werden, und übergehen Tausende tote Iraker zugunsten einer sensiblen Bespiegelung der psychologischen Leiden eines Amerikaners. Politik – die objektive Tatsache, dass der Soldat als Vollstrecker der Staatsgewalt dient – wird durch Verweise auf «Erfahrungen» und «Erinnerungen» ersetzt. Nein, wir lechzen nicht nach Blut, reden wir uns ein. Wir wollen bloss Geschichten hören, mehr nicht.

Fast bezeichnete das Statement später als «erstunken und erlogen».

3.

KONTINUITÄT (2016) ist die Langfilmversion der Videos CONTINUITY (Kontinuität, 2012) und SPRING (Frühling, 2016), die zudem auch Themen aus THE CASTING fortspinnt und erweitert. Anstatt der Filmcrew treffen wir ein deutsches Paar mittleren Alters; die einzelne Hauptfigur aus THE CASTING wurde in eine Multiplizität aufgesplittert; die Soldaten dienen diesmal nicht in der U.S. Army, sondern in der Bundeswehr; und der Schauplatz ist Afghanistan und nicht der Irak. Die Beziehungen sind dennoch die gleichen geblieben. Das Ritualopfer bleibt erhalten.

Schon bei oberflächlicher Betrachtung offeriert KONTINUITÄT eine schlüssige, wenn auch verstörende Erzählstruktur: Ein zielloser, Haschisch rauchender deutscher Junge namens Daniel geht zur Bundeswehr, weil er etwas sucht, das sich so echt anfühlt wie verkohltes Fleisch. In Afghanistan macht er einen anderen Soldaten an und wird von mehreren Männern seiner Einheit vergewaltigt. Später springt Daniel während einer Patrouillenfahrt aus dem Fahrzeug und läuft in die Wüste. Mehrere Kameraden folgen ihm. Sie geraten in einen Hinterhalt und werden getötet.

Die Eltern in der deutschen Heimat, Torsten und Katja Fiedler, sind untröstlich über den Verlust des Sohns. Sie heuern eine Reihe von jungen Männern an, womöglich Strichjungen, um Daniels Heimkehr durchzuspielen. Das Paar holt die Männer vom Bahnhof ab, einen nach dem anderen, und bringt sie zum Abendessen nach Hause. Die Gastgeber sehen Halluzinationen: Maden und Finger im Essen, einen Augapfel im Wein. Anscheinend nehmen sie selbst Drogen, oder irgendjemand anderes hat sie ihnen verabreicht. Nach jeder Mahlzeit will Katja mit dem Besucher schlafen. Drei Daniels später ändern die Fiedlers die Spielregeln. Ein noch jüngerer Darsteller, Felix, soll die Zeit vor der Einberufung des Sohns durchspielen. Eines Nachmittags wird Felix auf dem Weg zum Haus der Fiedlers überfahren und getötet. Der Fahrer des gestohlenen Sportwagens ist ein Strichjunge, dessen Geschichte parallel zur Haupthandlung erzählt wird.

Das Verschwinden des letzten Daniel stürzt Katja in neue Trauer. Als sie mit Torsten durch einen Wald fährt, wohl um den nächsten Daniel abzuholen, kommt ihr auf der Strasse ein Kamel entgegen. Sie bleibt stehen, steigt aus und folgt dem Kamel in den Wald, Torsten dichtauf. Sie gelangen auf eine Lichtung, von der man in einen Graben blickt, in dem tote und sterbende Soldaten liegen, darunter auch einige Daniels. Katja beobachtet einen Afgha-

OMER FAST, CONTINUITY, 2016, feature film, 85 min. / KONTINUITÄT, Spielfilm.

nen, der die Waffen der Soldaten einsammelt. Halluziniert sie? Hat Torsten ihr Drogen gegeben? Und wenn ja, würde das irgendetwas ändern?

Die delikatesten Szenen des Films spielen sich im häuslichen Theater des Fiedler'schen Esszimmers ab, wo jeder Daniel die Neuinszenierung der ödipalen Phantasie über die Bühne zu bringen hat. Dem zweiten Daniel gelingt dies besonders überzeugend. Er schildert lebhaft, wie es bei einem zufälligen Zusammentreffen von Bundeswehrsoldaten mit einer afghanischen Familie zu einem gewaltsamen Zwischenfall kam, der durch die Schenkung eines Audi wieder glattgebügelt wurde. Daniel Nr. 2 rezitiert seine Geschichte mit derartigem Esprit und mit derart glaubhaften Details, dass man nicht entscheiden kann, ob er ein geborener Lügner ist oder selbst ein Veteran des Afghanistan-Kriegs.

«Das stimmt», erklärt Daniel Nr. 2.

«Tut's nicht», entgegnet Katja.

«Doch», bekräftigt er.

«Glaub ich dir nicht», sagt sie.

«Das macht nichts», lenkt Daniel Nr. 2 ab. «Was möchtest du denn lieber hören?»

4.

Bei genauerer Betrachtung fällt indessen auf, dass irgendetwas an der ostentativ linearen Erzählweise von KONTINUITÄT nicht stimmt. Das sich Szene auf Szene abspulende Drama der Fiedlers durchbrechen Rückblenden in das Afghanistan Daniels, die, sosehr man sich auch bemüht, keinen klaren Sinn ergeben: Der Soldat, von dem wir dachten, er sei Daniel, trägt ein Namensschild mit der Aufschrift «Vogel». Der anfangs einheitlich und zusammenhängend wirkende Erzählbogen zerfällt in Fragmente. Im Gegenzug verschmelzen die beiden separaten Handlungsstränge des Films mehr und mehr miteinander, eine narrative Doppelbelichtung, die eine uniforme symbolische Ökonomie ausfüllt.

KONTINUITÄT arbeitet zugleich für und gegen die Ideologie des Traumas, um zu erforschen, wie Krieg in der westlichen bürgerlichen Vorstellung ausgetragen wird. Die Daheimgebliebenen, die ihre Scham, Trauer und Lust auf die Leinwand des Soldatenkörpers projizieren, sind allem Anschein nach nicht wirklich am Schicksal der betroffenen Einzel-

personen interessiert und ziehen es stattdessen vor, ihre emotionale Energie in rituelle Opferpraktiken zu investieren. Wir, die Betrachter, sind nur zu gerne bereit, über den Unterschied zwischen dem Soldaten Fiedler und dem Hauptgefreiten Vogel, zwischen Daniel Nr. 1 und Daniel Nr. 2, zwischen Phantasie und Wirklichkeit hinwegzusehen, solange die jungen Männer die ihnen zugeschriebene Rolle im Ritual des Fort-Da von Trauma und Genesung spielen. Wie Katja und Torsten und wie der Interviewer in THE CASTING wissen wir nicht genau, was wir mit den Geschichten der Soldaten anfangen sollen – diese ist zu lang, jene nicht glaubhaft und eine andere entspricht nicht unseren Erwartungen. Wir wissen nur, dass wir die Körper der Soldaten brauchen, um unseren Geschichten, die uns erzählen, wer wir sind, Realität zu verleihen.

Während in THE CASTING ein einziger Soldat sein Trauma dramatisiert, wiederholt sich dieses Drama in KONTINUITÄT mehrmals, als Körper auf Körper das Ritual der symbolischen Aufopferung durchläuft. Die Kontinuität ist offenbar. Auf den Arm von Daniel Nr. 2 ist das Motto «in saecula saeculorum» (in alle Ewigkeit) tätowiert, ein Zitat aus der Vulgata, das allein in der Offenbarung des Johannes zwölfmal erscheint und im römischen Messritus gesungen wird. Torsten versichert dem jungen Felix, der Daniel spielt und von Bruno Alexander gespielt wird: «Du bist mein Fleisch und Blut.»

Doch das Fleisch ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit des Kriegs kann nicht dem Körper des Soldaten eingeschrieben sein, denn junge Männer könnten massenweise zu Pulver und Asche verkohlen und der Krieg ginge trotzdem weiter. Wie ja auch die Zahl der Wrestler, die auf die Matte knallen, und die Zahl der Hostien, die sich in den Leib Christi verwandeln, kein Ende hat. Die Wahrheit liegt vielmehr darin, dass der Krieg eine Art Messe ist. Die Soldatenkörper opfern ihre Substanz der semiotischen Reziprozität der Narrative, Freiheit und Terror, Trauma und Genesung, und übertragen und erfüllen dadurch unseren Wunsch nach Identität und Transzendenz. KONTINUITÄT öffnet uns die Augen dafür, dass die Wahrheit des Kriegs im eucharistischen Ganzen liegt: Durch die rituelle Union von Wort und Blut, von Phantasie und Fleisch versichern wir uns unserer Kontinuität im Angesicht des Todes.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

OMER FAST, CONTINUITY, 2016, feature film, 85 min. / KONTINUITÄT, Spielfilm.