

# I WATCH THAT WORLDS PASS BY

VON SABINE FLACH

## I. I WATCH THAT WORLDS PASS BY. CAO FEI<sup>1</sup>

»Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten«<sup>2</sup>  
– Walter Benjamin

»Postmodernism is dead, but something altogether  
weirder has taken its place«<sup>3</sup> – John Searle

»Meine Arbeit ist an erster Stelle ja auch eine Beobachtung der Realität«<sup>4</sup> – Cao Fei

Im Jahr 2018 designte die chinesische Künstlerin Cao Fei für den deutschen Automobilkonzern BMW eine Special Edition.



Abb. 1: Cao Fei: BMW Art Car #18, Augmented Reality still (Detail) BMW Art Car nach Vorbild des BMW M6 GT3, 2017. Quelle: Botz, Anneli: »Cao Fei. Zeitalter der Ungewissheit«, in: KUNSTFORUM International, Bd. 252, Moderne, reloaded, 2018, S. 206-217.

Entgegen der Vorjahre, in denen die *Special Edition* – alle von Künstlern designt – extrem bunt bis hin zur Eisskulptur von Olafur Eliasson auffällig gestaltet waren, war Cao Feis *Special Edition* auf den ersten Blick ein schlicht schwarzer Wagen. Die

---

1 Wiehager, Renate/Ganzenberg Christiane (Hrsg.): Cao Fei. I watch that worlds pass by (Daimler Art Collection Artist Book, Band 7), Köln 2015

2 Benjamin: »Das Passagen-Werk, Aufzeichnungen und Materialien«, S. 596.

3 Searle: »The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet«.

4 Zit. In: Botz: »Cao Fei. Zeitalter der Ungewissheit«.

SABINE FLACH

schwarze Farbe allerdings ist speziell, denn sie absorbiert das Licht zu 99 %, und dies hat einen besonderen Grund: Um das Design von Cao Fei zu sehen, benötigt man ein Mobiltelefon und eine App. Richtet man diese nun auf den Wagen, dann wird eine *augmented reality* sichtbar, die ansonsten verborgen bleibt.<sup>5</sup> »Geysire neuer Bildwelten«<sup>6</sup> nannte Walter Benjamin diese neuen Räume der Sichtbarkeit durch Medien, die – obwohl Benjamin sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschrieb – auch gegenwärtig Gültigkeit haben. Benjamin spricht Medien die Fähigkeit zu, eine Dimension eröffnen zu können, in der das *Sehen* einen optischen Mehrwert erhält und das *Wissen* die Gewissheit, dass die Medien nicht schlicht das Sichtbare wiedergeben, sondern jenes, was man zuvor *nicht* gesehen hat.<sup>7</sup>

Zum gesamten Kunstwerk von Cao Fei gehört zudem das Video *Unmanned*.



Abb. 2: Cao Fei: *BMW Art Car #18, Unmanned, Video, 4Min 51Sek, Film Still, 2017*. Quelle: Botz, Anneli: »Cao Fei. Zeitalter der Ungewissheit«, in: *KUNSTFORUM International*, Bd. 252, *Moderne, reloaded*, 2018, S. 206-217.

Es zeigt einen jungen Mönch, der von einem Kloster in chinesischen Bergen in die urbane Welt wandert. Via *Virtual Reality* taucht er dort in eine künstliche Welt ein – Spiritualität im Digitalen. Begleitet wird der Kurzfilm von dem Song *Oh my Gosh* des britischen DJs, Produzenten und Musikers Jamie XX.

Ein Automobil wird also um eine virtuelle Welt erweitert, die vorhanden ist und sich aber der Sichtbarkeit entzieht, zumindest solange man sich nicht der App bedient. Als »The Making of a Modernity«<sup>8</sup>, beschreibt Cao Fei ihre künstlerische Praxis, mit der sie nicht einer gegebenen faktischen Realität eine virtuelle Welt

5 Ebd.

6 Benjamin: »Neues von Blumen (1928)«, S. 15.

7 Flach: »Expanded Vision. Die Avantgarde als Laboratorium der Wahrnehmung«, S.197.

8 Wade: »THE MAKING OF A MODERNITY«.

entgegensetzt. Vielmehr analysiert sie mit ihren Kunstwerken, wie mediale, virtuelle Komponenten Realität ausmachen, und somit die Erfahrung von Welt bestimmen, aber vor allem auch die Interaktionen in ihr, und damit letztlich Vorstellungen von Raum und Zeit als Faktoren, die Geschichte erzeugen.

Die Theoretiker Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker beschreiben die gegenwärtige Zeit als *Metamoderne*<sup>9</sup>, deren Charakteristika sich von der Postmoderne deutlich absetzen, ohne die Postmoderne gänzlich zu negieren. Signifikant für die Metamoderne ist indes ein Geschichtsverständnis, das sich teleologischer Narrativität entzieht:

A bending of History may simultaneously imply forcing History into a different direction or shape as well as causing History to deflect from the more or less straight line of teleological narrative. It also captures the increasing awareness across culture that there is something at stake, yet we are still very much unsure what this something – hidden around the bend, as it were – might be. (...) Now that History appears to have, once more, been kick-started, the postmodern vernacular has proven increasingly inapt and inept in coming to terms with our changed social situation. This goes for discussions of History as much as it goes for debates about the arts. We can think, here, of the waning of a host of different postmodern impulses, which nonetheless share some kind of family resemblance (Jameson's ›senses of the end‹, if you will): pop art and deconstructive conceptual art (from Warhol to Hirst, by way of Koons); punk, new wave and grunge's cynicism in popular music; disaffected minimalism in cinema; spectacular formalism in architecture; metafictional irony in literature, as well as the whole emphasis on a dehumanising cyberspace in science fictions of all kinds. Moreover, since the turn of the millennium, we have seen the emergence of various ›new‹, often overlapping, aesthetic phenomena (...) each of them characterised by an attempt to incorporate postmodern stylistic and formal conventions while moving beyond them. Meanwhile, we witness the return of realist and modernist forms, techniques and aspirations (to which the metamodern has a decidedly different relation than the postmodern).<sup>10</sup>

*New overlapping aesthetic phenomena*, die die postmodernen Darstellungsweisen nicht negieren, während sie gleichzeitig darüber hinausführen, sind Thema dieses

9 Vermeulen/van den Akker (2010): »Notes on metamodernism«: »We will call this structure of feeling metamodernism. According to the Greek–English Lexicon the prefix ›meta‹ refers to such notions as ›with‹, ›between‹, and ›beyond‹. We will use these connotations of ›meta‹ in a similar, yet not indiscriminate fashion. For we contend that metamodernism should be situated epistemologically with (post) modernism, ontologically between (post) modernism, and historically beyond (post) modernism.«

10 Van den Akker/Gibbons/Vermeulen (Hrsg.): *Metamodernism*.

SABINE FLACH

Beitrags, in dem der Akzent auf die Relevanz der Medien in diesem Phänomen gelegt wird.<sup>11</sup>

Die Kunstwerke, die hier präsentiert werden, sind also weder trans- noch intermedial, sondern überschreiten vielmehr diese Grenzziehungen, und unterlaufen damit traditionelle Abgrenzungsphänomene. Das heißt, es geht in den Analysen um Kunstwerke, die sich mit den klassischen Analysemethoden nicht fassen lassen, weil sie an sich *meta*, *über* den konventionalisierten Zuschreibungen liegen.

Dies gilt explizit für Cao Fei. Ihre multimedialen, diverse Raumerlebnisse und Interaktionen ermöglichenden Kunstwerke stehen exemplarisch für die künstlerische Praxis der Metamoderne, die die – kapitalistische, postkoloniale – Gegenwartsattitude immer kritisch reflektiert und ins Kunstwerk setzt.<sup>12</sup>

In *La Town* präsentiert Cao Fei eine unheimliche, zerstörte, apokalyptische Metropole, die aus einer Sagenwelt einer anderen Zeit zu kommen scheint.



Abb. 3: Cao Fei: *La Town, Supermarket*, 2014 (70 x 130 cm, C-print) Quelle: McDonough, Tom: »The Chinese City Between Dream World and Catastrophe«, in: *Parkett*, No. 99, 2017, S. 20-35, hier S. 28.

<sup>11</sup> Vgl. zu einer ausführlichen Analyse und Diskussion der Metamoderne auch den Forschungsschwerpunkt *Meta-Metamodern-Metaart* am Zentrum für Gegenwartskunst. Die Forschungen dieses Schwerpunkts analysieren diese Formen der künstlerischen Praxis in Zusammenhang mit der Beschreibung der Gegenwart als Metamoderne. Anstelle der Gattungen treten Räumlichkeit, Bewegung, Verkörperung, Medien und ästhetische Praktiken. Diese Forschungen werden in einem weiteren Schritt mit Analysen zu gegenwärtiger Gesellschaft in Zusammenhang gebracht, um die zunehmende Komplexität der Welt und ihrer Problemhorizonte nicht nur zu erkennen, sondern diesen vielmehr angemessen zu begegnen, sie zu untersuchen und somit auch konkrete Lösungsansätze mit gesellschaftlicher Relevanz aus den Wissenschaften und Künsten heraus zur Verfügung stellen zu können.

<sup>12</sup> Cao Fei beschäftigt sich indes mit den ökonomischen, kulturellen, religiösen und alltagspraktischen Strukturen der chinesischen Gesellschaft und deren Oszillation zwischen Historie, Tradition und Zukunft, in der das tägliche Leben immer schon futuristischer ist, als jedes Denken über Zukunft sein kann: »The truth is that the reality here in China is already beyond our imagination.« Vgl. Wade: »THE MAKING OF A MODERNITY«.



Abb. 4: Cao Fei: *La Town, Theater*, 2014 (80 x 120 cm, C-print), Quelle: McDonough, Tom: »The Chinese City Between Dream World and Catastrophe«, in: *Parkett*, No. 99, 2017, S. 20-35, hier S. 30.

Der 42-minütige, ein-kanalige, digitale Stop-Motion-Film besteht aus handgemachten architekturellen *Settings*, kleinen Figuren, toten Tieren, Seeungeheuern und Zombies. Cao Fei kaufte alle Miniaturdekorationen online von traditionellen deutschen Eisenbahnmodellbauern – Figuren, Stadtszenen, Stadtgebäude, ein Supermarkt, eine Station, Einrichtungsgegenstände, eine Striptease-Bar, ein McDonald's Drive-in – und setzt sie auf einen zwei Quadratmeter großen Arbeitstisch, um eine ganze Stadt für Fantasie zu schaffen: eine Stadt namens *La Town*.<sup>13</sup>

Everyone has heard the myth of La Town. The story first appeared in Europe, but after traveling through a space-time wormhole, reappeared in Asia and Southeast Asia. It was last seen near the ocean bordering the Eurasian tectonic plate, vanishing in its midst as if a mirage. La Town, struck by unknown disaster – where without sunlight, time froze. Polar night was all encompassing, so the few instances of white nights have been momentarily recorded in the town's history. Yet, through the drifting of time and space, various countries have rewritten La Town's history, and details have been neglected. Now, the story of the small town's past – love affairs, politics, life, demons and disasters – have all been sealed beneath the museum's vitrines, the historical ›specimens‹ becoming an authoritative but limited interpretation of this town's history.<sup>14</sup>

So beschreibt Cao Fei das unheimliche, dystopische Szenario – Bilder von Horror, erwartet, erlebt, gesehen, erinnert oder imaginiert. Die abschließende Sequenz von *La Town* zeigt Menschen vom Himmel herabdriften. Dieses Bild ist fast tröstlich, jedoch Umkehrung eines anderen Bildes: Die Druckwellen der Atombomben, die

<sup>13</sup> Wiehager: »Utopia mon amour«, S. 203-211.

<sup>14</sup> Ebd.

im Jahr 1945 auf Hiroshima und Nagasaki fielen, schleuderte Menschen hunderte von Metern in die Luft. Erlebt oder medial gesehen; es ist ein Erinnerungsbild des Horrors, das sich in das Visuelle eingepägt hat – Erinnerung und Vorstellungskraft des 20. Jahrhunderts.<sup>15</sup>

Die Referenz zu Cao Feis *La Town* ist der Film *Hiroshima mon Amour*, 1957 von Marguerite Duras und Alain Resnais produziert. Thematisiert werden die monströsen Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs, der Horror der Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki, die die beiden Protagonisten – die Frau aus Frankreich, der Mann aus Japan – prägen. Die Frau spricht wie zu sich selbst davon, was sie in Hiroshima gesehen hat: die Stadt, die sie besuchte, der Ort der Katastrophe, den sie durch Medienberichte kennt; die Kulisse von dem Film, in dem sie spielt. All diese Realitäten legen sich übereinander, keine ist realer als die andere. Der Mann, der nach dem Krieg nach Hause zurückgekehrt ist, negiert, was sie monoton sagt: »You saw nothing in Hiroshima, you don't know what it means to forget«. <sup>16</sup>

Duras und Resnais zeigen in ihrem Film Bilder der Katastrophe des zweiten Weltkriegs als wären sie gegenwärtige Bilder einer immer-noch oder schon-wieder gegenwärtigen Geschichte. Cao Fei übernimmt für *La Town* nicht nur die Sprache – Französisch – sondern auch, mit nur minimalen Abweichungen, den Text von Duras' Filmskript, womit sie – ebenso wie Resnais – Distanz zum Gesehenen erzeugt: eine mediale Intervention, mit der die Faszination an dem, was gesehen werden kann, gestört und gebrochen wird. Wobei auch bei Cao Fei die Stimme, die den Text spricht, wie aus einer anderen Zeit, einem anderen Raum, zu kommen scheint, wie aus einem Traum.

Genauso also wie in *Hiroshima, mon amour*, wird auch hier Walter Benjamins Analyse aus dem *Passagenwerk – Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten* – erschreckend klar: Keine Narrativität, keine Stimme, kein Text hat die Macht zu erklären, was die Bilder zeigen. Solcher Horror kann niemals zu empirischer Geschichte werden. Realität ist unerreichbar und unzugänglich.

Der Film *La Town* (2014) erzählt aus der Perspektive des Jahres 2024, und zeigt deutlich, wie Cao Feis Arbeiten der Schwierigkeit begegnen, einen vorweggenommenen Rückblick auf die Gegenwart als Vorgeschichte inszenieren zu können.<sup>17</sup>

Alle im Folgenden präsentierten Positionen entziehen Geschichte der einordnenden, chronologischen Narrativität und befragen die Idee einer sich selbst vollziehenden Geschichte durch die Zeit. Die Kunstwerke sind damit Analysen zur gegenwärtigen Gesellschaft, um die zunehmende Komplexität der Welt und ihrer Problemhorizonte nicht nur zu erkennen und zu untersuchen, sondern um ihnen – womöglich – angemessen begegnen zu können.

---

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Vgl. dazu: Flach: Unveröffentlichter Vortrag aus dem Künstlerhaus und Seminar: Remembering the future. Zum Geschichtsverständnis der Metamoderne (Lehre im Rahmen der Kooperation KFU, KUG und TUG) Sommersemester 2018. Vgl. Schmitz: »Cao Fei. Blueprints«

## 2. ANSWER ME. ANRI SALA

»Den Pessimismus organisieren heißt [...] nichts anderes als die moralische Metapher aus der Politik herausbefördern und im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum entdecken. Dieser Bildraum aber ist kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumessen.«<sup>18</sup> – Walter Benjamin



Abb. 5: Anri Sala: *1395 Days without Red*, 2011 (A film by Anri Sala, Single-channel HD video and 5.0 surround sound, 43'46"). Quelle: Flach, Sabine: »Answer Me. Anri Sala«, in: Brüstle, Christa (Hrsg.), *Music and Landscape / Soundscape and Sonic Art*, 2019, S. 261-280, hier S. 262.

Eine scheinbar menschenleere Stadt, leere Straßen. Eine einzelne Person läuft durch diese Unbehaustheit. An jeder Straßenkreuzung bleibt sie stehen, wartet angespannt. Aber auf was? Ein Zeichen, dass sie weitergehen kann? Die Stadt, die uns Anri Sala in seiner Videoinstallation *1395 Days Without Red* zeigt, ist Sarajewo – für 1395 Tage und Nächte von 1992 bis 1996 unter Besetzung. Die Route, die die Frau<sup>19</sup> nehmen muss, wird *Sniper Alley* genannt, jener Weg, den sie gehen muss, um zu ihrer Orchesterprobe für Tschaikowskys sechste Symphonie, die *Pathétique*, zu kommen.<sup>20</sup>

18 Benjamin: »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, S. 309.

19 Die Frau wird von der spanischen Schauspielerin Maribel Verdú verkörpert.

20 Der russische Titel lautet: Патетическая – lässt sich mit *emotional* oder *leidenschaftlich* in die deutsche Sprache übersetzen.



Abb. 6: Anri Sala: *1395 Days without Red*, 2011 (A film by Anri Sala, Single-channel HD video and 5.0 surround sound, 43'46"). Quelle: Flach, Sabine: »Answer Me. Anri Sala«, in: Brüstle, Christa (Hrsg.), *Music and Landscape / Soundscape and Sonic Art*, 2019, S. 261-280, hier S. 262.

Ab und an stehen an den Straßenkreuzungen, eng an die Häuserwände gedrückt, weitere Passanten, wartend, zögernd, angespannt. Doch diese Videoinstallation zeigt uns nicht nur die Anspannung der Personen, sondern die spezifische Medialität der Installation lässt uns diese Anspannung selbst erfahren: Die Angst der Protagonist:innen wird auch für die Rezipient:innen durch die direkte körperliche Involviertheit erfahrbar,<sup>21</sup> und die Entscheidung, zu gehen oder zu bleiben, wird zu einer Entscheidung, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sich übereinander legen und zu dem Moment verdichten, in dem die Entscheidung, zu bleiben oder zu gehen, zur Entscheidung über Leben oder Tod werden kann.

Der Titel des Films ist ein Hinweis auf die Warnung der Regierung, keine strahlenden, auffälligen Farben – keine Signale – zu tragen, um nicht ein Ziel der Scharfschützen zu werden, die sich während der 1395 Tage dauernden Belagerung von Sarajewo in den die Stadt umgebenden Hügeln versteckt hielten.

Die Videoarbeit von Sala ist weniger ein Dokument, das die Lebensbedingungen der Belagerung Sarajewos zeigt, als dass er vielmehr diese Bedingungen im Video in ein präsentisches *Erleben* der Belagerung überträgt.

Wie aber zeigt sich in Anri Salas Werk das Erleben von Geschichte, wenn es keinem Narrativ folgt? Was also ist in der Kunst der Gegenwart, deren Thema das Erinnern ist, die Kultur des Erinnerns?

Man sieht die Bewegungen der Frau, sieht das Gehen, Halten und Laufen, mit ihrem Atem hört man zugleich die Anspannung, die Wachsamkeit und die gespannte Vorausschau auf das, was vielleicht kommen mag. Die Furcht, einen Platz zu durchschreiten, erleben wir durch das schnelle Atmen nach einem Spurt über den Platz, an dem einen die Kugeln der Scharfschützen treffen könnten. Die Angst um das Leben hört man im Aufprall der Schuhe auf dem Asphalt. Das Summen der Melodie Tschaikowskys dient der eigenen Beruhigung. Obwohl wir sehen, wie sie

21 Vgl. dazu ausführlich: Flach: Die WissensKünste der Avantgarden.



eine Kreuzung nach der anderen in geografischer Reihenfolge überquert, einen Schritt näher an ihrem Ziel, ist die Reise nicht chronologisch linear, sondern springt in der Zeit vorwärts und rückwärts.<sup>22</sup>

Die Topografie der bedrohten und bedrohenden Stadt wird zum erlebten Raum der Erinnerung ebenso wie des gegenwärtigen Erlebens und des vorausschauenden Handelns – wird also zur erlebten Geschichtserfahrung von *1395 Days Without Red*.<sup>23</sup>

Das im Jetzt seiner Erkennbarkeit aufblitzende Bild der Vergangenheit ist seiner weiteren Bestimmung nach ein Erinnerungsbild. Es ähnelt den Bildern der eignen Vergangenheit, die den Menschen im Augenblick der Gefahr antreten. Diese Bilder kommen, wie man weiß, unwillkürlich. Historie im strengen Sinne ist also ein Bild aus dem unwillkürlichen Eingedenken,<sup>24</sup>

schreibt Walter Benjamin. Wenn Kunstwerke ikonologisch als jene Dokumente aufgefasst werden können, in denen Erfahrungen der Vergangenheit verarbeitet und damit vergegenwärtigt werden können<sup>25</sup>, dann ist Vergangenheit und die Möglichkeit, ihrer durch Erinnerung habhaft zu werden, bildhaft und angebunden an erfahrene Erlebnisse.<sup>26</sup> Im Sinne eines Benjaminschen Bildbegriffs, der sowohl faktisch vorhandene Bildwerke als auch jene Bilder der Träume, Phantasien und

---

22 Kameric/Sala: »Video Excerpt of 1395 Days without Red«.

23 Vgl. Originaltext Flach: »Answer Me. Anri Sala«.

24 Benjamin: »Anmerkungen der Herausgeber« S. 1243. Vgl. Schrift, Bilder, Denken.

25 Die Moderne kann mit der wissenschaftlichen Arbeit Freuds und Benjamins als ein Prozess angesehen werden, in dem Erinnerung als Gedächtnisspur automatisiert wird, und ein Training von Erlebnisschocks einsetzt. Parallel dazu entwickelt sich ein deutliches Interesse an ästhetischen Zugängen zur Geschichte, die zunächst mit Lektüren verbunden sind: Freuds Archäologie der Seele um 1900, Walter Benjamins Urgeschichte des 19. Jahrhunderts (1928–1940), sowie Michel Foucaults Archäologie des Wissens von 1969. Alle Lektüren zeugen zudem von einer – mehr denn je aktuellen – Reflexion über einen historischen Diskurs, der Zweifel an überhistorischen geschichtsphilosophischen Erzählungen hegt. Eine enge Korrespondenz unterhalten Erinnerung, Geschichtsdiskurse und Kunst sowie Kunsttheorie, in der die jeweiligen Methoden und Verfahren Verwandtschaftsbeziehungen aufweisen. Spätestens seit den »historischen« Avantgarden des 20. Jahrhunderts intensiviert sich das Verhältnis insofern, als es nunmehr weniger um Kunst als Zeugnis der Geschichte geht – im Sinne der Historienmalerei etwa –, als vielmehr um einen Transfer der Verfahren, Methoden und Techniken in die bildende Kunst und die Kunsttheorie. Präferiert werden in den Künsten Verfahren des Speicherns, Montierens, der Wiederholung, der Konstruktion und Rekonstruktion.

26 Benjamin schreibt: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten«, in: Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, S. 695.

Erinnerungen umfasst<sup>27</sup>, können Anri Salas Kunstwerke als Manifestationen der Erinnerung durch Sinneserfahrungen verstanden werden. Die Erfahrung von Zeit akkumuliert in der Kunst Anri Salas und wird zu einem räumlichen Ereignis. Entgegen einer Linearität verzeitlichter Erzählbarkeit werden Erinnerung und Erleben in Salas Videokunst zu einem dynamischen Prozess.

Das *dialektische Bild* hat Benjamin in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* mit der Bildhaftigkeit des Erinnerens in Zusammenhang gestellt und dadurch präzisiert. In der fünften These heißt es: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«<sup>28</sup> Aus dieser bildhaften Geschichteaneignung ergeben sich weitere Konsequenzen, die Walter Benjamin in der sechsten These formuliert: »Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt.«<sup>29</sup> Benjamin formuliert weiter:

Das im Jetzt seiner Erkennbarkeit aufblitzende Bild der Vergangenheit ist seiner weiteren Bestimmung nach einem Erinnerungsbild. Es ähnelt den Bildern der eignen Vergangenheit, die den Menschen im Augenblick der Gefahr antreten. Diese Bilder kommen, wie man weiß, unwillkürlich. Historie im strengen Sinne ist also ein Bild aus dem unwillkürlichen Eingedenken.<sup>30</sup>

Verbindet man nun die Überlegungen Walter Benjamins zur erinnerten und erfahrenen Geschichte mit Anri Salas Kunstwerken, so zeigt sich, dass der Künstler nicht schlicht das – historische und somit oft genug distanzierte – Erinnern *an* Geschichte und ihrer Ereignisse thematisiert, sondern im Werk von Sala steht erinnerte Geschichte, die sich im Zentrum verkörpert. Erinnerte Geschichte folgt indes anderen Regeln als jene, die sich in Textualität und Sprache finden. Erinnerte Geschichte folgt Stimmungen und Atmosphären. Räumliche, mediale Erfahrung, in der die Tonalität sich ebenfalls der schlichten Abfolge von Noten entzieht, bestimmt auch das Werk *Answer Me*.

---

27 Vgl. zum Zusammenhang von ›realen‹ und inneren Bildern bei Benjamin siehe auch: Schrift, *Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste*. Vgl. zum Zusammenhang von inneren und äußeren Bildern: Flach: »On Twilight«, S. 31-48.

28 Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, S. 695.

29 Ebd.

30 Benjamin: »Abhandlungen«, S. 1243. Vgl. Zu dieser Interpretation genau: Schöttker: *Schrift, Bilder, Denken*



Abb. 7: Anri Sala: *Answer Me*, 2008, (Single-channel HD video and stereo sound, Duration: 4:51 min). Quelle: Flach, Sabine: »Answer Me. Anri Sala«, in: Brüstle, Christa (Hrsg.), *Music and Landscape / Soundscape and Sonic Art*, 2019, S. 261-280, hier S. 270.

Gefilmt in einer Hörstation des Kalten Krieges, zeigt das Video eine Frau, die Schwierigkeiten hat, mit einem Mann zu sprechen, der nur mit kakophonem Trommeln reagiert. Die Szene spielt sich außerhalb Berlins am Teufelsberg ab. Wir sehen einen Buckminster-Fuller-Bunker, in dem während des Kalten Krieges die sowjetische Überwachungseinheit der NSA untergebracht war. Der junge Mann trommelt wild, und das Geräusch hallt in einer verlassenen geodätischen Kuppel wider, die von Amerikanern gebaut wurde, um Ostdeutschland abzuhören. Der junge Mann unterbricht gelegentlich sein wildes Trommeln, ignoriert aber grundsätzlich die Frau, die ängstlich hinter ihm steht. Ab und an hört man ihre Stimme aus dem wilden Trommeln heraus. Sie bittet: »Answer me.«

Anri Sala verbindet die Tonalität des Videos mit der Architektur, um die Unmöglichkeit der Kommunikation des Paares, den Bruch der Beziehung, erlebbar zu machen:

So the architecture adds its own layer of narrative, which, in this case, is not built around words but around frequencies. The story of *Answer Me* is based on a little script about the divorce of a couple, but because this conversation is taking place inside the dome, it's no longer a couple, because there's always the echo. So again, it becomes three. *Jamais deux sans trois*.<sup>31</sup>

Korrespondenzen verlaufen auch hier – die Möglichkeiten des filmischen Mediums nutzend – nicht-linear, der Appell *Answer Me* schlägt auf sich selbst zurück, einem Echo gleich. Die *Anrufung* in *Answer Me* schlägt auf sich selbst zurück, überlagert von der Lautstärke des Instruments. Die eigentliche Stimme verhallt im Raum und, einem Echo gleich, wird sie zum Palimpsest; sie ist vorhanden, in ihrer Tonalität aber geradezu luzide, transparent. Anri Sala verwendet die Kommunikationsunfähigkeit des Paares, ebenso wie das Scheitern der medialen Übermittlung von Information, um letztlich auf die Erstarrung von politischen Regimen und Nationen

---

31 Anri Sala.

während des Kalten Krieges zu verweisen. Die stimmliche Wiederholung wird damit nicht nur ein Phänomen, das durch den Rückhall im Raum nicht nur die Vergangenheit in die Gegenwart holt, sondern die permanenten klanglichen und stimmlichen Überlagerungen ermöglichen ebenso, Zukunft in die Gegenwart zu holen – also im Medialen *presentness* zu erzeugen. Somit sehen wir die Bildräume Anri Salas nicht nur, sondern partizipieren – im Sinne einer Phänomenologie – am Ereignis der Gewalt; mitlaufend, unterschwellig: »And the snipers shots go: Ping-Ting-Ting-Ting.«<sup>32</sup>

### 3. BECOMING FREDERICK DOUGLASS. ISAAC JULIEN

»Ihre Bilder kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns erinnerten.«<sup>33</sup> – Walter Benjamin

»Rightly viewed, the whole soul of man is a sort of picture gallery, a grand panorama, in which all great things of the universe, in tracing of things of time, and things of eternity, are painted.«<sup>34</sup>  
– Frederick Douglass

What have I, or those I represent, to do with your national independence? Are the great principles of political freedom and of natural justice, embodied in that Declaration of Independence, extended to us? [...] What, to the American slave, is your 4th of July? I answer; a day that reveals to him, more than all other days in the year, the gross injustice and cruelty to which he is the constant victim [...] I say it with a sad sense of the disparity between us. I am not included within the pale of glorious anniversary! Your high independence only reveals the immeasurable distance between us. [...] The sunlight that brought light and healing to you, has brought stripes and death to me. This Fourth July is yours, not mine. You may rejoice, I must mourn [...].<sup>35</sup>

Ausschnitte aus der Rede, die Frederick Douglass am 5. Juli 1852 anlässlich einer Feier zum Independence Day gab. Douglass, der in der Sklaverei geborene, prominenteste Vertreter der Abolitionist, ist das Thema der Videoinstallation von Isaac Julien.

---

32 Rancière: »Die Politik der Krabbe«, S. 79.

33 Benjamin: »Aus seiner kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten«, S. 1064.

34 Zitiert in: Banning/Crichlow: »A Grand Panorama«, S. 11.

35 Douglass: What to the Slave is the 4th of July, S. 7.

Die Videoinstallation *Lessons of the Hour*<sup>36</sup> präsentiert auf zehn Bildschirmen unterschiedlicher Größe mit 28 Minuten Länge in intrikater Komplexität, Einblicke in das Leben von Frederick Douglass, basierend auf den Autobiografien Douglass', persönlichen Briefen und seinen Reden. Vor allem aber referiert Isaac Julien mit der Präsentationsmöglichkeit seines Mediums Video auf ein visuelles Medium, das für Frederick Douglass weitaus mehr war, als lediglich die persönliche Repräsentation im Portrait: die Fotografie.



Abb. 8: Isaac Julien, *Lessons of the Hour*, 2019. (Ten-screen installation. 35-mm-film and 4k digital, colour, 7.1 surround sound. 28'46'') Quelle: Fateman, Johanna: »Best of 2019«, in: *Artforum*, December 2019, S. 172.



Abb. 9: Isaac Julien, *The North Star (Lessons of The Hour)*, 2019. Quelle: Quelle: Banning, Kass/Crichlow, Warren: »A Grand Panorama: Isaac Julien, Frederick Douglass, and *Lessons of the Hour*«, in: *Film Quarterly*, Jg. 73, Nr. 4, Summer 2020, S. 11-24, hier S. 12.

<sup>36</sup> *Lessons of the Hour* ist der Titel einer Rede von Frederick Douglass aus dem Jahr 1893.

»The love of pictures stands first among our passional inclinations«<sup>37</sup>, schreibt Douglass in seiner *Lecture of Pictures*. Isaac Juliens Videoinstallation ist nun keinesfalls eine Hagiographie Douglass', sondern auf den Bildschirmen wird Biographisches mit Öffentlichem, Intimes, Privates mit Allgemeinem zum komplexen Leben von Douglass verwoben, und ist so weitaus mehr, als die Nacherzählung eines berühmten Lebens. Die Installation gerät durch die Konzentration auf haptische, verkörperte, kinästhetische<sup>38</sup> Elemente vielmehr zu einer Reaktivierung von Douglass' Visionen der Kräfte der Menschenrechte, rückblickend aber vor allem auch vorausschauend, für die Gegenwart und für die Zukunft im 21. Jahrhundert.<sup>39</sup> Frederick Douglass ließ unzählige Fotografien von sich anfertigen, und hat sich oft zur Fotografie geäußert, wobei er mit der Fotografie weitaus mehr verband, als die naive Vorstellung der Wiederholung einer Person im Bild. Die Stillstellung einer Person im Fotografischen als dem gelungenen Entzug einer Person aus der ansonsten unausweichlichen Zeitlichkeit, Vergänglichkeit des Lebens und der damit verbundenen ignoranten Nivellierung einer Person, als *nicht-gesehen*, ist für Douglass die Anerkennung der vollen Staatsbürgerschaft durch das demokratisierende Potential der Fotografie.<sup>40</sup> Gesehen zu werden, ist im analogen bildgebenden Verfahren der Fotografie angebunden an ein Arbeiten gegen das Vergessen. Denn jede Fotografie enthält in sich das Potential der Anwesenheit dessen, was sie zeigt *ex negativo*. Sie gleicht dem Abdruck, als einer Hinterlassenschaft, die das Verhältnis von Ähnlichkeit und Berührung bezeugt. »Der Abdruck zeigt uns die Berührung [an ...] wie den Verlust [...], [was] uns ebenso die Berührung des Verlustes anzeigt, wie den Verlust der Berührung. Und deshalb verlangt der Abdruck, daß wir gewisse Modelle der Zeitlichkeit überdenken.«<sup>41</sup>

Er ist also eine Art des Kontaktversuchs, in dem es darum geht, die klassische Nachahmung zu unterlaufen, ohne deswegen Ähnlichkeit völlig zu negieren.<sup>42</sup> Der Abdruck bedingt einen Kontakt mit einem Material, der gleichzeitig als Abwesenheit aufgefasst werden muss. In dem Moment, in dem ein Abdruck entsteht, muss ein Objekt anwesend sein. Damit der Abdruck jedoch als Resultat erscheint, muss sich das Objekt entfernen. Der Abdruck bedarf also einer Geste, die ihn hervorbringt. Auch hier bildet sich ein künstlerischer Umgang mit Fragen der Repräsentation heraus, die hier ein Unbehagen bildet: eine symptomhafte Ähnlichkeit.

---

37 Douglass: »Lecture on Pictures«, S. 121.

38 Vgl. Fingerhut/Flach/Söffner (Hrsg.): *Habitus in Habitat III – Synaesthesia and Kinaesthetics*.

39 Vgl. Banning/Crichlow: »A Grand Panorama«, S. 11.

40 Ebd.

41 Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung*, S. 10.

42 Vgl. zur analogen Fotografie natürlich auch Rosalind Krauss: »Notes on the Index I« und »Notes on the Index II« und auch deren Wesensprinzip beruht auf gleichermaßen auf der Berührung, ohne die es keine Fotografie gäbe, wie Rosalind Krauss in ihrer Publikation *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myth* erläutert: »Photography as an index, that is, a mark like a footprint that makes it's meanings through a direct relationship to its referent.«

In jedem einzelnen Abdruck beeinflusst, verändert, verformt das Wechselspiel von Berührung und Entfernung die erwartete Ähnlichkeitsbeziehung, so dass das Optische und das Taktile, das Bild und sein Prozess, die Gleichheit und ihre Abänderung sich sofort miteinander verbinden – auf die Gefahr hin, ein Denken zu verwirren, [...] das spontan dazu neigt, Widersprüchliches voneinander zu trennen. Der Abdruck berührt uns und entzieht sich uns auch, insofern er ein Unbehagen in der Geschichte bildet: ein Symptom der Zeit.<sup>43</sup>

In jedem Abdruck verändert sich das Wechselspiel von Berührung und Entfernung, sodass das Gegenwärtige und das Gewesene sich für das Denken zu einer neuartigen und verwirrenden Formation verbinden können. Mit der Verwendung der Fotografie als Abdruck zeigt sich im künstlerischen Werk die enge Verbindung von optischen und taktilen Phänomenen. Im Sichtbaren tritt also die Frage der Berührung hervor.

In Bezug auf die Kontextualisierung durch die Akzentuierung, die Douglass der Fotografie gab, steht also weniger die Wiedergabe im Zentrum, als vielmehr, dass in jedem Erkennen und Wiedererkennen das humane Potential der Anerkennung enthalten ist, denn »in an even earlier speech, Lectures on Pictures (1861) Douglass had intuited an ethical promise for photography – particularly the portrait – as a catalyst for the future of the ›freedman‹ envisioned for the period following the Civil War.«<sup>44</sup>

Um der komplexen, fluiden Form von Douglass' Reden, Denken und Wirken und seiner Involviertheit in die Medientechnik der Fotografie, die sich wie eine *Assemblage*<sup>45</sup> zueinander verhalten, gerecht zu werden, präsentiert Julien sein Kunstwerk nicht auf einem Bildschirm, sondern auf multiplen Bildschirmen in unterschiedlichen Größen, die im Raum zueinander in Beziehung gebracht werden und somit Narration erzeugen. Es handelt sich um eine Narration, die sich der Linearität sprachlicher Erzählung oder geschichtlicher Teleologie entzieht und zur Eigenheit der Präsentation eines weiteren Mediums des 19. Jahrhunderts wird: der Salonhänger, wie sie für die Malerei jener Zeit üblich war. Auf diese Art und Weise gelingt es Isaac Julien, das Wechselspiel zwischen visuellen Regimes und den Modalitäten der Wahrnehmung auf den Bildschirmen selbst zur Sichtbarkeit zu bringen.<sup>46</sup> Somit treffen sich in den Tropen von Perspektive und Zuschauen, die Philosophie Douglass' mit der Installation Juliens, unterschiedliche Formen der Kameraführung kollidieren mit der Praxis des *framing*, die für die Porträtfotografie des 19. Jahrhunderts wichtig war. Die Relevanz der Fotografie zeigt sich in vielen Szenen der Installation

43 Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. S. 191.

44 Vgl. Banning/ Crichlow: »A Grand Panorama«, S. 11.

45 Ebd.

46 *Lessons of the Hours* verfügt zudem über Ton. Isaac Julien implementiert zudem Szenen aus anderen Filmen, wie etwa eine Lynchszene aus Oscar Micheaux Film *Within our Gates* aus dem Jahr 1920.

SABINE FLACH

– explizit wird sie in einer detailgenauen Rekonstruktion einer Fotografie von *J.P. Balls Great Daguerreian Gallery of the West*. In einer Serie von *tableaux vivants* – mit denen Julien auf ein weiteres, nicht technisches Medium der Bilderzeugung verweist – sieht man Anna und Frederick Douglass zusammen mit ihrer Tochter Rosetta und der Reformerin Susan B. Anthony, Daguerreotypien betrachtend.<sup>47</sup>



Abb. 10: Isaac Julien, *J. P. Ball Salon, 1867 (Lessons of the Hour)*, 2019. Quelle: Banning, Kass/Crichlow, Warren: »A Grand Panorama: Isaac Julien, Frederick Douglass, and Lessons of the Hour«, in: *Film Quarterly*, Jg. 73, Nr. 4, Summer 2020, S. 11-24, hier S. 16.

Die Referenzen zu Vorformen der Fotografie in der Installation Juliens sind nicht nur eine Referenz zu diversen technischen Medien und deren Aufkommen im 19. Jahrhundert, sondern sie stehen gleichermaßen als Stellvertreter für Douglass' Interesse und Einsicht in die Frage, in welchem Wechselspiel die Veränderung visueller Formen mit unterschiedlichen Formen der Perzeption stehen.

*Lessons of the Hour* zeigt ebenso die Affinitäten zwischen dem Bewegtbild des Videos und den Bild-produzierenden Kapazitäten des Bewusstseins,<sup>48</sup> und verweist mit dem Einsatz des *still moving*<sup>49</sup> *tableau vivant* auf die Kapazität des Mediums selbst, Zeit auszudehnen oder zu suspendieren, eine komplizierte Mobilisierung, in der sich Geschichte, Zeit und Bild zwischen Stillstand und Wiederholung ereignen.

Giorgio Agamben hat zum Verhältnis von Stillstellung und Wiederholung am Beispiel der Filme Guy Debords die Kraft der Wiederholung akzentuiert – eine Kraft, die auch die Faszination des fotografischen Bildes für Douglass ausgemacht haben kann: »Die Kraft der Wiederholung, das Neue, das sie uns bringt, besteht in der Wiederkehr der Möglichkeit dessen, was gewesen ist. Die Wiederholung stellt die Möglichkeit des Gewesenen wieder her, sie macht es von Neuem möglich, was beinahe ein Paradox ist.«<sup>50</sup> Wiederholung besteht – folgt man Agamben – in der

47 Vgl. Banning/Crichlow: »A Grand Panorama«, S. 15.

48 Vgl. Flach: Körper-Szenarien.

49 Vgl. Chevrier: »The Adventures of the Picture Form in the History of Photography«.

50 Agamben: »Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik von Guy Debords«, S. 73.



Wiederkehr der *Möglichkeit* dessen, was gewesen ist. Es geht also um ein Verhältnis, das sich treffend mit Derridas Terminus der *différance* charakterisieren lässt, das heißt als Abweichung von der gesetzten Bedeutung und als Aufschub der Setzung einer Neuen<sup>51</sup>. *Différance* setzt die vorgegebene Bedeutung außer Kraft, ohne einen neuen Inhalt an dieser Stelle zu formulieren. Diese Form der Wiederholung ist also gerade nicht die Wiederkehr des Identischen, des ein und desselben: Es taucht in diesem Zusammenhang, mit Blick auf Isaac Juliens *Lesson of the Hour*, die Frage auf, ob fotografische Repräsentation – generalisiert gedacht – nicht als ein Prozess der Komplementarisierung aufgefasst werden kann. Ist dies der Fall, dann liegt – im Sinne der Repräsentation von Frederick Douglass – in der Videoinstallation nicht die mimetische Abbildung im Sinne von getreuer Wiedergabe zugrunde, sondern die Herausbildung spezifischer Kontakt- und Berührungsstellen<sup>52</sup> oder – wie Douglass selbst es sagt – »the point from which a thing is viewed is of some importance.«<sup>53</sup>

#### 4. LOST PARADISE. MATHIAS KESSLER

»Es ist der Globus, der uns in der Ära der Globalisierung am meisten fehlt. Das ist wahres Pech: Als wir im klassischen Zeitalter der Entdeckungen und Imperien einen Globus hatten, gab es keine Globalisierung; und nun, da wir uns um echte Probleme kümmern müssen [...]«<sup>54</sup>  
– Bruno Latour

Im Jahr 1964 lässt der Regisseur John Huston in seinem Film *The Night of the Iguana* (das gleichnamige Theaterstück von Tennessee Williams hatte zwei Jahre zuvor am *Royal Theatre am Broadway* Premiere) den Schauspieler Richard Burton, einen nun als Reiseleiter tätigen, ehemaligen Pfarrer, Reverend Dr. T. Lawrence Shannon, mit einer aus Frauen bestehenden Reisegruppe nach Mismaloya, dem »place where they grab fish with their hands« in Mexiko reisen. Auf dem Weg dorthin passiert die Gruppe junge Männer am Straßenrand, die Leguane in die Höhe halten. Auf die einigermaßen entsetzte, den xenophoben Erwartungen der Reisegruppe und Filmzuschauer entsprechende Nachfrage einer Reisenden, ob es denn wirklich wahr sei, dass die »Einheimischen« jene »hässlichen Kreaturen wirklich essen« würden, reagiert Richard Burton alias Lawrence Shannon, indem er den Busfahrer bittet, an einer Brücke zu halten. Unten am Fluss wird den reisenden Damen ebenso wie den zwangsweise mitreisenden Filmzuschauern ein Bild ungeteilter Verbundenheit geboten: unberührte Natur und harmonische Eintracht, dargestellt von tollenden

---

51 Derrida: »Die *différance*«.

52 Siehe dazu: Flach: *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*.

53 Douglass: *My Bondage and My Freedom* (1855), S. 40.

54 Latour: »Some Experiments in Art and Politics«.

SABINE FLACH

Hunden, spielenden Kleinkindern und die Wäsche im Fluss waschenden Frauen, das zum Film-Bild geronnene Paradies also, was Reverend Shannon dann auch auf sprachlicher Ebene zur Sicherheit nochmals wiederholt – »Ein Moment von Schönheit ... einen Blick erhaschen ... ein Fenster zur verlorenen Welt der Unschuld.«

Der österreichisch-US-amerikanische Künstler Mathias Kessler übernimmt für *The Night of the Iguana Revisited* diese und andere ikonische Szenen aus dem Film in seine *Foto-Multimedia-Installation*, die vor allem auch immer wieder das – mittlerweile zur Ruine zerfallene – ehemals berühmte Filmset zeigt, in dem die menschlichen Dramen des Films, nämlich das Ringen um das bloße Leben und die Bedingungen menschlicher Existenz, stattfanden. Das ursprüngliche Filmmaterial wird von Kessler mit Aufnahmen von gegenwärtigen Reisegruppen in Mismaloya, deren Okkupation des Ortes, an dem die Attraktion – nämlich die Suche nach dem existentiellen Paradies, die schon den Film ausmachte – nun zur Nebensache gerät und durch Massentourismus ersetzt wird. Kessler verbindet die Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Originalfilms mit den Farbaufnahmen seiner eigenen Vor-Ort-Besuche in Mexiko, sodass die Bilderfolgen wie Ausrisse aus Fotoalben erscheinen, deren künstlich erzeugte Narration und Zeugenschaft des »Es ist so gewesen« durch das Entfernte, Herausgerissene der Künstlichkeit entlarvt wird. Denn: So war es nie. Mit Kesslers Foto-Installation betritt man ein visuelles Palimpsest: Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen des ursprünglichen Films erinnern an eine Grisaille – dies umso mehr, als sie wie eine semipermeable Schicht unter den Farbaufnahmen liegen und durch diese hindurchscheinen scheinen.



Abb. 11: Mathias Kessler: *The Night of the Iguana Revisited*, Mismaloya Village, Jalisco, Mexico, 2015. Quelle: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Kessler.



Abb. 12: Mathias Kessler: *The Night of the Iguana Revisited*, Mismaloya Village, Jalisco, Mexico, 2015. Quelle: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Kessler.

In Kesslers Werk wird die Beziehung zwischen dem Film und seiner Foto-Installation zum Palimpsest – in dem Sinn, dass sich der Film in die Bilder der Installation und die Bilder der Installation in den Film einschreiben. In diesem Verhältnis lassen sich Spuren erkennen, die in beiden zurückbleiben; ihnen ist eine Verweisstruktur eigen, indem sie aufeinander deuten, denn jede von Kesslers Arbeiten ist Bearbeitung oder Veränderung immer schon vorhandener Bilder. Damit allerdings ist sein Werk eben gerade kein Lieferant für bereits bestehende Bilder, sondern *The Night of the Iguana Revisited* avanciert zu einem Denkraum, in dem umso eindringlicher über den Sehnsuchtsort des paradiesischen Naturzustands und dessen Konterkarierung durch den Massentourismus – der alles Natürliche zur standardisierten Heterotopie, die sodann in ihrer Substanz unwiederbringlich zerstört wird, werden lässt – reflektiert wird. Die Kompositionstechnik Kesslers ist ein Oszillieren, eine Bezugnahme, ein Sich-Einschreiben zweier Medien – der Schwarz-Weiß- und Farbbilder – ineinander. Die künstlerische Arbeit ist hier – einerseits – sowohl Eingriff in bereits Formuliertes, sich einschreiben in vorgegebene Bilder, ein Experimentieren mit dem Material als auch – andererseits – bloße Präsentation des bereits Vorhandenen, Verwalter von Techniken und Materialien, Zeuge der Ereignisse des Missbrauchs und Zerfalls dessen, was eigentlich gesucht wird: Natur.<sup>55</sup>

Ein ähnliches Prinzip der Verwendung verschiedener Medien, die sich ineinander einschreiben – und so das *Meta-Medium*<sup>56</sup> der Kesslerschen Film- und Videoarbeiten ausmachen –, liegt auch der Film-Installation *Das Resort* zugrunde, deren Referenz Chris Markers Film *La Jetée* darstellt. Der 28-minuten lange Schwarz-Weiß-Film von Chris Marker ist ein *Still-Image-Film*, also ein Film, der gänzlich oder zumindest zu großen Teilen aus Standbildern besteht. Gezeigt wird in *La Jetée* die Geschichte eines post-nuklearen Kriegsexperiments. Wissenschaftler versuchen,

55 Vgl. Flach: »Anthropocene and Art by the Example of Mathias Kessler's Work«.

56 Also eben keine Inter- oder transmedialen Verweise, sondern vielmehr die komplexe Verweisstruktur zu eigen haben, etwa zeitlich gegen-chronologisch zu arbeiten.

die Zeitreise zu erforschen, um Probanden in der Zeit – und der Geschichte – reisen zu lassen: »to call past and future to the rescue of the present«.

Auch Kesslers *Das Resort* arbeitet mit dem Prinzip des Still-Image-Films, der Kombination von Bewegtbildern und Standbildern und Zeitreisen gegen die Chronologie der ablaufenden Zeit, um zwei verlassene Milieus zu präsentieren: die derzeit leeren Skigebiete und Touristenorte in der alpinen Region Österreichs und die dementsprechenden Orte in Schweden. Wir sehen in Kesslers Szenario ein Kind, das beim Aufwachen den normalerweise geschäftigen Skiort verlassen vorfindet. Wie aus der Zeit gefallen und arretiert, steht alles auf unheimliche Weise still, vor allem die Seilbahnen, die die Landschaft bestimmten und mit denen unter anderen Umständen Touristen im stetigen *Loop*, einem medialen *Closed-Circuit* gleich, die Berge hinaufgetragen werden, um dann wieder hinab zu wedeln. Im Film *Das Resort* sieht man lediglich in weiter Ferne, vereinzelt Menschen, die leeren Straßen überqueren. Verlassenheit und Leere bestimmt in den folgenden Monaten das Leben des Kindes, das – im seltsamen Vakuum – nur die Erfahrung von in Schutzkleidung verummten, isolierten, auf Distanz zueinander gehaltenen Menschen machen kann. Parallel dazu intensiviert sich an Stelle der direkten zwischenmenschlichen Interaktion die medial gestützte Kommunikation, die im virtuellen Raum stattfindet, in welchem sich – einem Vakuum gleich – Zeit- und Raumerfahrung verlieren. In Kesslers Film wird die technologische Kommunikation immer präsenter, bis sie schließlich persönliche Beziehungen vollends ersetzt. *AI Chatbots* und autonome Programme infiltrieren jede andere Form der Konversation. Gezeigt wird diese Unbehaustheit, die an die Stelle von komplexer sozialer Interaktion getreten ist, durch die Bilder einer Drohne, die Mathias Kessler für diesen Film eingesetzt hat, um somit die Annahme einer gesunden, weil *natürlichen*, Umwelt zu perpetuieren, und die Auswirkungen des Ausbruchs einer Pandemie, durch einen für den Menschen ohne Hilfsmittel nicht sichtbaren Virus, zu zeigen. Im weiteren Verlauf der Filminstallation lässt Kessler Menschen paranoid werden; Städte werden zerstört und Regierungen versagen und kollabieren.

Das Drehbuch zu diesem Film wurde von Ron Kanacke entworfen. Der Autor entwirft ein Szenario, das auf den Erinnerungen des Kindes von dem leeren Skiort und seinen lebensprägenden Erfahrungen mit diesem basiert. Das Drehbuch nimmt die Form einer Unterhaltung an, die von Erinnerungen durchbrochen wird. Es entsteht ein Oszillieren zwischen Traum und Realität, um aufzuzeigen, wie sich der im Verlauf des Films irgendwann junge Mann bemüht, seinen eigenen Erinnerungen zu vertrauen und einen Sinn aus den Ereignissen, die zu dem Alptraum führten, zu machen.

Mathias Kessler zeigt uns diese Szenarien mit Aufnahmen von Drohnenbildern, die er zu seiner Film-Installation montiert. Wir sehen Orte aus dem Kleinwalsertal und anderen Orten Vorarlbergs sowie der Touristenorte Lech und Innsbruck. Die autonome Navigation der Drohne, die ohne menschliche Kontrolle und ohne selbst gesehen werden zu müssen, diese Aufnahmen macht, zeigt eine Welt ohne Menschen.



Abb. 13: Mathias Kessler: Das Resort, 2021. Quelle: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Kessler.



Abb. 14: Mathias Kessler: Das Resort, 2021. Quelle: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Kessler.



Abb. 15: Mathias Kessler: Das Resort, 2021. Quelle: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Kessler.

## 5. MOURNING THROUGH MEDIA. BUNNY ROGERS

»It was an isolated incident, but it felt like it really impacted our entire world. But like many of us, we were mourning this event through the media. I also felt that way on September 11th«<sup>57</sup>

The Columbine shooting affected me in ways that I wouldn't even fully understand the gravity of until I was older. (...) Media shifted to where now you choose the channel you want to follow. When I was younger, it felt like something happened and you saw it everywhere. The footage for the Columbine shooting is so clear in my memory. I'm able to recall it with such visual accuracy. It's as if it exists in my head as a reel.<sup>58</sup>

Am 20. April 1999 töteten die Schüler Eric Harris und Dylan Klebold der Columbine High School zwölf Mitschüler und einen Lehrer, und verletzten 24 weitere Personen, bevor sie in der Bibliothek der Schule Suizid begingen. Selbst mehr als 20 Jahre später ist das *Columbine Massaker* in den Medien noch allgegenwärtig, mit der Berichterstattung und Dokumentationen von tatsächlichen Nachahmer-Massenerschießungen, mit den jährlich sich wiederholenden Trauerfeiern und -bekundungen, die Zeugnis abgeben von der Unmöglichkeit, solchen Wahnsinn je zu verarbeiten, mit Trauerwebseiten im Internet von getöteten Opfern, ebenso wie Websites der Verehrer:innen, sowie Musik, diversen Publikationen, Filmen, Fernsehsendungen, Foren, und endlosem, schmerzvollem, gequältem Nachdenken über das Warum.<sup>59</sup>

Mit drei Ausstellungen und somit drei getrennten, aber doch zusammengehörenden Werkeinheiten, *Columbine Library* (2014) und *Columbine Cafeteria* (2016), sowie *Brig Und Ladder* (2017) rekonstruiert Bunny Rogers mit diversen analogen und digitalen Medien zwei Orte des *Columbine Massakers*: die Bibliothek und die Cafeteria, an denen sie zudem reale *found objects*, wie typische Lesesaal Stühle und Cafeteria Tische installiert, zusammen mit Plüschtieren und Schultaschen, die an die MTV Serie *Clone High*<sup>60</sup> angelehnt sind.

*Columbine Library* thematisiert das Massaker und seine Rezeption und verwendet Zeichentrickfiguren aus der Y2K-Ära als Ersatz für die Identität von Harris und Klebold sowie für die Künstlerin selbst. Die Videos *Poetry Reading in der Columbine*

57 Goldstein: »Processing Trauma: Artist Bunny Rogers on Using Her Work to Explore the Columbine Massacre's Lingering Impact«.

58 Ebd.

59 Wolin: »Bunny in the Headlights«.

60 *Clone High* ist eine Cartoon-Serie, die zwischen 2002 und 2003 auf MTV ausgestrahlt wurde. Die US-amerikanische Armee setzt Genkopien in die Welt, um deren Eigenschaften für sich zu nutzen – so der Plot. Der Humor der Serie entwickelt sich durch den Kontrast der Persönlichkeit der Klone in der High-School mit den Werten der historischen Namensgeber. Vgl.: *Bunny Rogers-kind kingdom* 2020, S. 41.

*Library mit Jeanne d'Arc und Poetry Reading in der Columbine Library mit Gaz zeigen Zeichentrickfiguren, die die sehr morbiden Gedichte der Künstlerin rezitieren.*<sup>61</sup>



Abb. 16: Bunny Rogers, *Poetry reading in Columbine Cafeteria with Gazlene Membrane*, 2014, *Animated Film / 20'*. Quelle: *The Heart is a Lonely Hunter*, Ausstellungskatalog, YARAT Contemporary Art Centre, Sabail District, Baku, Azerbaijan, 2016, S. 20.

In *Columbine Cafeteria* hört man instrumentale Versionen der melancholischen Musik von Elliott Smith. Die Installation ist angefüllt mit falschen Schneeflocken, die von der Decke rieseln und den Boden bedecken, auf dem überdies *Jack-O-Lantern* Kerzen stehen und den Raum somit in ein seltsam anmutendes, surreales, melancholisches Environment verwandeln, in dessen Mitte ein Piano steht.



Abb. 17: Bunny Rogers, *Mandy's Piano Solo in Columbine Cafeteria*, 2016 (Videostill aus *Bunny Rogers, Columbine Cafeteria Recital*, 2016). Quelle: *Bunny Rogers – kind kingdom*, Ausstellungskatalog, Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2020, S. 47.

61 Archey: »Bunny Rogers: Columbine Library«. Die weiteren Teile der komplexen Installation Rogers werden wie folgt beschrieben: »Further works in Columbine Library include Clone State Bookcase, a life-size replica of a Columbine High School library bookcase filled with custom-produced plush toys recalling an item found on the gaming website Neopets, festooned with what Rogers terms mourning ribbons and appropriately titled Elliott Smith after the deceased singer. In an adjacent room lie replicas of massacre-era and revamped versions of Columbine High School chairs, draped with either custom-produced backpacks sporting velour roses and hand-beaded patches of Gaz's and Joan of Arc's faces or duffel bags inspired by those in which Harris and Klebold hid bombs. These saccharine-looking duffel bags are also strewn ominously throughout the gallery, including under the viewing benches (also produced in this institutional Columbine style) in Society's screening rooms. Less remarkable are a series of framed, 3D-rendered self-portraits as *Clone High's* Joan of Arc in various poses.«

SABINE FLACH

An einer Wand des Installationsraums sieht man ein *3D rendering* der Cafeteria der Columbine High School. Auch dort schneit es, auch dort ist in der Mitte der Cafeteria ein Piano platziert, an dem eine, aus einem Cartoon kommende junge Frau, ein Glas Rotwein mit sich führend, in seltsam zeretzter Kleidung mit ungleichen Schuhen Platz nimmt, und zu spielen beginnt.<sup>62</sup> Diese Figur ist Mandy<sup>63</sup>, aus der Episode *Snowfall* der Serie *Clone High*. Das gesamte Szenario ist ernst, traurig, entsetzend.

*Brig Und Ladder* (2017) – der letzte Teil ihrer Trilogie – zeigt ein animiertes 3D-Video, *A Very Special Holiday Performance in Columbine Auditorium*, eine Aufführung des Musical Songs *Memory* aus dem Musical *Cats*, dargeboten von drei stilisierten *Clone High* Charakteren in russischer Sprache.

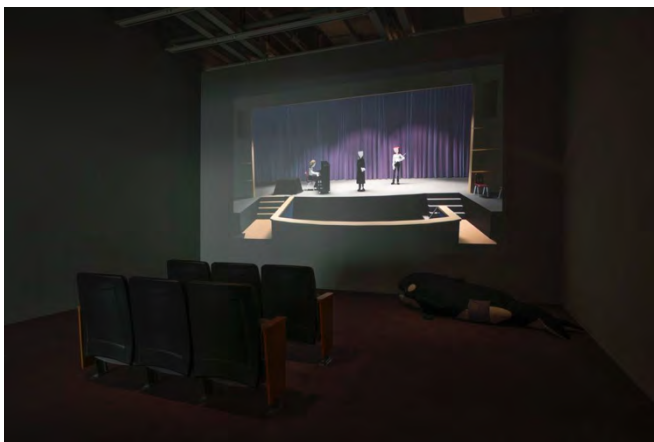


Abb. 18: Bunny Rogers: Installation view of *Brig Und Ladder* (Whitney Museum of American Art, New York, July 7-October 9, 2017). From left to right: *Columbine Auditorium seating*, (2017); *A Very Special Holiday Performance in Columbine Auditorium* (2017); *Tilikum body pillow* (2017). Quelle: Goldstein, Caroline: »Processing Trauma: Artist Bunny Rogers on Using Her Work to Explore the Columbine Massacre's Lingerig Impact«. Artnet, 9. August, 2017, 26.02.2021.

62 Fateman: »Bunny Rogers, Greenspoon Gallery«. Die weiteren Teile dieser komplexen Installation werden wie folgt beschrieben: »Enchanted mops, Halloween apples, institutional furniture, rubber garbage cans, ballet slippers, a storybook key, and stained-glass panels were among the curious, mournful, and ominous objects on view in this poetic, almost austere, installation. They were part of a highly stylized, fantasy re-creation of the suburban Colorado high-school cafeteria where students Eric Harris and Dylan Klebold began the 1999 massacre that took fifteen lives (including, finally, their own).«

63 Mandy ist »an unnamed character who appears in the ›Snowflake Day‹ episode of *Clone High*, an animated television series that aired briefly on MTV in the early '00s, in which clones of disparate historical figures are classmates. To Rogers, Mandy, who is voiced by the teen pop star Mandy Moore, symbolizes the power of female friendship to disrupt internalized misogyny. By teaching Joan of Arc's hostile teen clone about the spirit of Snowflake Day, a fictional holiday about ›appreciating friends and supporting one another,‹ Mandy transforms her.« Vgl.: Fateman: »Bunny Rogers, Greenspoon Gallery«.



Dieses 3-D-Video wird in einen abgedunkelten Raum mit sechs Theatersitzen projiziert, auf denen die Besucher:innen Platz nehmen. Diese Sitze vermitteln den Eindruck, in einer Simulation des Originals zu sein. Die Bühne im Video ist bis auf ein paar Plastikstühle völlig leer. Die Charaktere sind seltsame Avatare, halb des illusionistischen digitalen Renderings, halb der Flächigkeit einer Karikatur zugehörig. Der Pianist spielt ein kurzes Stück, dann treten zwei weitere Pianisten auf, stilisiert mit glatten, u-förmigen Gesichtern, mit abgeflachten, abgeschnittenen Köpfen, aus denen Haarschichten hängen, und ihre ständig niedergeschlagenen Augen werden durch einfache geschwungene Linien dargestellt.<sup>64</sup> Die Szenerie in *Brig Und Ladder* erscheint ebenso komplex, melancholisch und bizarr wie in den beiden weiteren Teilen der Trilogie. Wird man sich in der Rezeption bewusst, dass das Thema der Trilogie ein Massaker ist, ist die Irritation, die Hilflosigkeit umso größer.

Bunny Rogers' künstlerische Praxis des *Sampling* und der *Appropriation* kreiert ein Kunstwerk, in dem verschiedene Medien, Zeitgeschichte, Populärkultur, realer, imaginer und virtueller Raum, verschiedene Schichten des Kunstwerks erzeugen, die sich übereinander lagern, und die miteinander neue Ebenen des Kunstwerks erzeugen, die durch eine Analyse der einzelnen Medien allein nicht beschreibbar ist.

Das Thema von Bunny Rogers ist indes nicht die konkrete Wiedergabe des Massakers an der Columbine High School ebenso wenig wie ein psychologisches Porträt der Mörder. Vielmehr befragen die Kunstwerke von Bunny Rogers: In der Verwendung der geradezu hysterischen Bilderflut der Medien von den entsetzlichen Taten, sind die melancholischen Kunstwerke vielmehr ein Zeugnis der Fassungslosigkeit und des Entsetzens und stellen die Frage, was soziale Entfremdung ausmacht, die solche Taten ermöglicht, sowie ob und wie ein Erinnern an diese Menschen möglich ist, dass dann auch die Hemmschwellen unserer kollektiven Verdrängung aufbricht.

Wie kann der Trauer, der Klage Raum gegeben werden? Eine der bedeutendsten Manifestationen der Trauer und der Klage ist die *christliche Pathosformel des Kompasses* – das heißt kollektives Mitleiden oder Mitgefühl. Die Pathosformel von *Compassio* ermöglicht es der Gemeinschaft, an einem tragischen Ereignis teilzunehmen, und geht über die Systeme hinaus, die durch die Affekttheorien und die kognitiven Wissenschaften entwickelt wurden, in denen Leiden, Wehklagen und Mitleiden, Mitklagen mit einem Gefühl der Abneigung verbunden sind.<sup>65</sup>

Bunny Rogers Installationen sind somit Endstationen, versuchte Annäherungen an Ausweglosigkeit und Tod, die gerade, weil sie Mechanismen wie *Monumentalisierung*, Pathosstrategien der Verdrängung und der Fiktionalisierung beiseitelassen, dem:der Betrachter:in Raum geben, sich zu konfrontieren. Die Installationen von

64 Vgl. zur Beschreibung von *Brig Und Ladder*: Joseph R. Wolin: »Bunny in the Headlights«. Auf der rechten Seite befindet sich zudem ein Plüschtier, das an den Orca *Tilikum* erinnert, der von 1992 bis 2017 im *SeaWorld Orlando* in viel zu kleinen Becken tierquälerisch gehalten wurde und dessen Stressreaktionen u. a. die Tötung von drei Menschen war.

65 Vgl. dazu Flach/Söffner (Hrsg.): *Habitus in Habitat II. Other Sides of Cognition*.

Bunny Rogers bilden dafür den Reflexionsraum und gehen damit über die Unausweichlichkeit der Faktizität des Historischen hinaus.<sup>66</sup>

## 6. REMEMBERING THE FUTURE. RESUME

Im Manifest des Metamodernismus wird ein spezifisches Geschichtsverständnis formuliert:

The present is a symptom of the twin birth of immediacy and obsolescence. Today, we are nostalgists as much as we are futurists. The new technology enables the simultaneous experience and enactment of events from a multiplicity of positions. Far from signaling its demise, these emergent networks facilitate the democratisation of history, illuminating the forking paths along which its grand narratives may navigate the here and now.<sup>67</sup>

Diese Form des Verständnisses wirft Fragen auf: Wie entwirft Kunst Geschichte? Und wie und wodurch entwirft Kunst Geschichte anders, als schlicht chronologische, teleologische Historie? Diese Kunstwerke sind ein Reflexionsraum, doch wie gehen sie über die Unvermeidlichkeit der Faktizität des Historischen hinaus? Welche Wirkung wird etabliert, die den Unterschied zu jenen Vorlagen ausmacht, die als Dokumente der blinden Faktizität des Medienzeitalters gelten können?<sup>68</sup>

Die diskutierten künstlerischen Positionen, die beispielhaft für Praktiken der Metamoderne stehen, zeigen – im Hinblick auf den Einsatz der Medien und den damit erzeugten Weltentwürfen – für ein komplexes Geschichtsverständnis eines: Realität und Gegenwart nicht allein als faktische Gegebenheit einer bereits vorhandenen Umwelt zu verstehen, sondern vielmehr die der Geschichte eigene Virtualität und Fiktionalität mit der Offenlegung der Medien ins Kunstwerk zu holen. Dass aber die Offenlegung der Mittel ganz bewusst eingesetzt wird, um im Anschluss eine Illusion zu erzeugen, das wird deutlich, wenn man reflektiert, dass diese Offenlegung für den:die Betrachter:in ein Moment der Realitätserzeugung darstellt. Die Sichtbarkeit der Erzeugung des Kunstwerks lässt dieses ganz auf die Ebene der Realität zurückfallen. Dieser Einbruch, dieses Hineindringen ins Reale, erzeugt also in keinem Moment den Eindruck der Illusion, weil sie die Ebene der Wirklichkeit des:der Betrachter:in nicht verlässt. Umso größer ist dieser *Einbruch ins Reale*, denn solchen Kunstwerken gehört dann die dem:der Betrachter:in adäquate Realität als solche an.<sup>69</sup> Erzeugt werden Ereignisse, Szenarien, Zonen und Passagen, in denen

---

66 Flach: »Meine Bilder sind klüger als ich...Der Bilderatlas als Konfiguration des Wissens in der Gegenwartskunst«, S. 68.

67 Turner: »Metamodernist//Manifesto«.

68 Vgl. Flach: »Meine Bilder sind klüger als ich...Der Bilderatlas als Konfiguration des Wissens in der Gegenwartskunst«.

69 Flach: »Feel the Feeling. Media-Installations as Laboratories of Senses«, S.81.

Bedingungen zur Sichtbarkeit gelangen, Möglichkeiten und Optionen, die eine am Rande der Realisierung schwebende Zone von virtuellen Erfahrungen zulassen.<sup>70</sup> In diesen visionären Erfahrungen des Kunstwerks spielt dann die Fiktion für die jeweiligen Weltentwürfe eine wichtige Rolle, die lange nicht mehr das Gegenteil von Fakten meint, sondern die ganze Spanne von *ingere* einschließt, das heißt Formen, Bilden, Gestalten, Annehmen, Hervorbringen und Vorstellen.

In diesem Sinne sind die hier vorgestellten künstlerischen Positionen durch die Verwendung der Medien explizit sowohl Abweichung von einer einmal gesetzten Bedeutung als auch gleichzeitig ein Aufschub, eine Verzögerung, dieser sofort eine neue Bedeutung entgegenzusetzen.<sup>71</sup> Sie arbeiten eben gerade nicht nur Gegenmodelle zu einer Realität heraus, sondern verweben Fiktion und Reales zu einer Erfahrungsebene, in der sie also alles andere sind als schlichte Illustrierung, blinde Mitteilung und Veranschaulichung von Geschichte, und es wird deutlich, dass all das, was man an historisch-kulturell-politischer lange schon eingeübter Interpretation auf diese Arbeiten projizieren will, durch sie verweigert wird, durch sie gleichsam hindurchfällt. Diese Kunstwerke entziehen die politischen, kulturellen und medialen Ereignisse unserer Zeit dem Strom einer einebnenden Narrativität der Historie, sie verweigern ein episches Kontinuum. Sie erlauben den »Blick zurück nach vorn«<sup>72</sup>.

## LITERATURVERZEICHNIS

Agamben Giorgio: »Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik von Guy Debords«, in: Documenta X documents, hrsg. v. Francoise Joly, Bd. 2, Ostfildern-Ruit 1996, S. 72-75.

Anri Sala – When the night calls it a day, Ausstellungskatalog, Deichtorhallen Hamburg, 2004.

Anri Sala, Ausstellungskatalog, Serpentine Gallery London, 2011.

Archey, Karen: »Bunny Rogers: Columbine Library«, <https://artreview.com/october-2014-bunny-rogers/>, 26.02.2021.

Banning, Kass/Crichlow, Warren: »A Grand Panorama: Isaac Julien, Frederick Douglass, and Lessons of the Hour«, in: Film Quarterly, Jg. 73, Nr. 4, 2020, S. 11-24.

---

70 Crary: »Olafur Eliasson: Visionäre Ereignisse«, S. 11.

71 Stefan Germer hat treffend darauf verwiesen, dass solche Konzeptionen sich mit dem Derridaschen Begriff der *différance* charakterisieren lassen. Vgl.: Germer: »Rückblick nach vorn«.

72 Vgl. dazu die Retroperspektive der documenta X und den von Catherine David unterlegten Geschichtsbegriff.

- Benjamin, Walter: »Anmerkungen der Herausgeber« in: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Abhandlungen, Frankfurt a.M. 1974, S. 797-1272.
- Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd I, Abhandlungen, Frankfurt a.M. 1974, S. 691-706.
- Benjamin, Walter: »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II-1, Aufsätze, Essays, Vorträge, Frankfurt a.M. 1977, S. 295-310.
- Benjamin, Walter: »Aus seiner kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten«, in: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II-3, Aufsätze, Essays, Vorträge, Frankfurt a.M. 1977, S. 1064-1065.
- Benjamin, Walter: »Neues von Blumen (1928)«, in: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. III, Kritiken und Rezensionen, Frankfurt a.M. 1991, S. 151-153.
- Benjamin, Walter: »Das Passagen-Werk, Aufzeichnungen und Materialien«, in: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. V-I, Das Passagen-Werk, Frankfurt a.M. 1982, S. 79-654.
- Botz, Anneli: »Cao Fei. Zeitalter der Ungewissheit«, in: KUNSTFORUM International, Bd. 252, Moderne, reloaded, 2018, S. 206-217.
- Chevrier, Jean-François: »The Adventures of the Picture Form in the History of Photography«, in: Fogle, Douglas (Hrsg.): The Last Picture Show. Artists Using Photography. 1960-1982, Minneapolis 2004, S. 113-128.
- Crary, Jonathan: »Olafur Eliasson. Visionäre Ereignisse«, in: Olafur Eliasson. Ausstellungskatalog, Kunsthalle Basel, 1997, 5-13.
- Derrida Jacques: »Die différance«, in: Engelmann, Peter (Hrsg.): Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 29-52.
- Didi-Huberman, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999.
- Douglass Frederick: My Bondage and My Freedom, New Haven 2014.
- Douglass, Frederick: »Lecture on Pictures (1861)«, in: Stauffer, John u.a. (Hrsg.): Picturing Frederick Douglass. An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American, New York 2015, S. 126-141.
- Douglass, Frederick: What to the Slave is the 4th of July (1852), [https://liberalarts.utexas.edu/coretexts/\\_files/sources/texts/c/1852%20Douglass%20July%204.pdf](https://liberalarts.utexas.edu/coretexts/_files/sources/texts/c/1852%20Douglass%20July%204.pdf), 22.03.2021.
- Fateman, Johanna: »Bunny Rogers, Greenspoon Gallery«, in: Artforum, Jg. 55, Nr. 1, 2016, <https://www.artforum.com/print/reviews/201607/bunny-rogers-63022>, 22.03.2021.

- Fingerhut, Jörg/Flach, Sabine/Söffner, Jan (Hrsg.): *Habitus in Habitat III – Synaesthesia and Kinaesthetics*, (Natur, Wissenschaft und die Künste/Nature, Science and the Arts/Nature, Science et les Arts 8), Bern u.a. 2011.
- Flach, Sabine/Münz-Koenen, Ingeborg/Streisand, Marianne (Hrsg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München 2005.
- Flach, Sabine/Söffner, Jan (Hrsg.): *Habitus in Habitat II. Other Sides of Cognition*, (Natur, Wissenschaft und die Künste/Nature, Science and the Arts/Nature, Science et les Arts 5), Bern u.a. 2010.
- Flach, Sabine: *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Bild und Körper in Videoinstallationen*, München 2000.
- Flach, Sabine: »Meine Bilder sind klüger als ich...Der Bilderatlas als Konfiguration des Wissens in der Gegenwartskunst«, in: Flach, Sabine/Münz-Koenen, Inge/Streisand, Marianne (Hrsg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München 2005, S. 45-71.
- Flach, Sabine: »Expanded Vision. Die Avantgarde als Laboratorium der Wahrnehmung«, in: Flach, Sabine/Vöhringer, Margarete (Hrsg.): *Ultravision. Zum Wissenschaftsverständnis der Avantgarde*, München 2010, S. 183-200.
- Flach, Sabine: »On Twilight«, in: Flach, Sabine/Söffner, Jan (Hrsg.): *Habitus in Habitat II. Other Sides of Cognition*, (Natur, Wissenschaft und die Künste/Nature, Science and the Arts/Nature, Science et les Arts 5), Bern u.a. 2010, S. 31-48.
- Flach, Sabine: »Feel the Feeling. Media-Installations as Laboratories of Senses«, in: Fingerhut, Jörg/Flach, Sabine/Söffner, Jan (Hrsg.): *Habitus in Habitat III – Synaesthesia and Kinaesthetics*, (Natur, Wissenschaft und die Künste/Nature, Science and the Arts/Nature, Science et les Arts 8), Bern u.a. 2011, S. 69-87.
- Flach, Sabine: *Die Wissenskünste der Avantgarden. Künstlerische Theorie und Praxis zwischen Wahrnehmungswissenschaft, Kunst und Medien. 1915-1930*, Bielefeld 2016.
- Flach, Sabine: »Anthropocene and Art by the Example of Mathias Kessler's Work«, in: *Eikon*, Jg. 101, 2018. 49-62.
- Flach, Sabine: »Answer Me. Anri Sala«, in: Brüstle, Christa (Hrsg.): *Music and Landscape/Soundscape and Sonic Art*, Wien/London/New York 2019, S. 261-280.
- Germer, Stefan: »Rückblick nach vorn«, in: Bernard, Julia (Hrsg.): *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst*, Köln 1999, S. 86-103.
- Goldstein, Caroline: »Processing Trauma. Artist Bunny Rogers on Using Her Work to Explore the Columbine Massacre's Lingering Impact«, <https://news.artnet.com/art-world/bunny-rogers-interview-1038647>, 26.02.2021.
- Kameric, Šejla/Sala, Anri (2011): »Video Excerpt of 1395 Days without Red«, <https://www.artangel.org.uk/project/1395-days-without-red/>, 24.02.2021.
- Krauss, Rosalind: »Notes on the Index: Seventies Art in America«, Part I, in: *October*, Nr. 3, 1977, S. 68-81.

SABINE FLACH

- Krauss, Rosalind: »Notes on the Index: Seventies Art in America«, Part 2, in: October, Nr. 4, 1977, S. 58-67.
- Krauss, Rosalind: The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myth, Cambridge 1985.
- Latour, Bruno: »Some Experiments in Art and Politics«, <https://www.e-flux.com/journal/23/67790/some-experiments-in-art-and-politics/>, 25.02.2021.
- Rancière, Jacques: »Die Politik der Krabbe«, in: Deichtorhallen Hamburg (Hrsg.): Anri Sala, When the night calls it a day, Köln 2004, S. 74-82.
- Rogers, Bunny: »kind kingdom 2020«, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Bregenz 2020.
- Schmitz, Edgar: »Cao Fei. Blueprints-Serpentine Gallery 04.08.-13.09.2020«, in: KUNSTFORUM International, Bd. 270, exhibit!, 2020, S. 304-306.
- Schöttker, Detlev (Hrsg.): Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste, Ausstellungskatalog, Haus am Waldsee, Frankfurt a.M. 2004.
- Searle, Adrian: »The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet« in: The Guardian, 02.03.2009, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/feb/02/alter-modern-tate-triennial>, 26.02.2021.
- Turner, Luke: »Metamodernist//Manifesto«, <http://www.metamodernism.org/>, 26.02.2021.
- Van den Akker, Robin/Gibbons, Alison/Vermeulen, Timotheus (Hrsg.): Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism, London/New York 2017.
- Vermeulen, Timotheus/Van den Akker, Robin (2010): »Notes on metamodernism«, Journal of Aesthetics & Culture, Jg. 2, Nr. 1, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677>, 26.02.2021.
- Wade, Gavin: »THE MAKING OF A MODERNITY«, Cao Fei interviewed by Gavin Wade, 2013, <http://www.caofei.com/texts.aspx?id=41&year=2013&aitid=2>, 26.02.2021.
- Wiehager, Renate: »Utopia mon amour«, in: Wiehager, Renate/Ganzenberg Christiane (Hrsg.): Cao Fei. I watch that worlds pass by (Daimler Art Collection Artist Book, Band 7), Köln 2015
- Wolin, Joseph R.: »Bunny in the Headlights«, <https://www.vice.com/en/article/kza53v/bunny-rogers-brig-und-ladder-whitney-museum>, 26.02.2021.

## FILME

- La Jetée (Frankreich 1962, Regie: Chris Marker).
- The Night of the Iguana (USA 1964, Regie: John Huston).
- Within our Gates (USA 1920, Regie: Oscar Micheaux).

Hiroshima, mon Amour (Frankreich/Japan 1959, Regie: Alain Resnais).

#### KUNSTWERKE

Cao Fei: La Town [The city], One-channel-Video, 16:9, farbig/vertont, 41:56 min, 2014.

Cao Fei: BMW Art Car #18, Unmanned, Video, 04:51 min, 2017.

Anri Sala: 1395 Days without Red, 2011.

Anri Sala: Answer Me, 2008.

Julien, Isaac: Lessons of the Hour, Video Installation, 2019.

Kessler, Mathias: The Night of the Iguana Revisited, 2016.

Kessler, Mathias: Das Resort, 2021.

Bunny Rogers: Columbine Library, Installation, 2014.

Bunny Rogers: Columbine Cafeteria, Installation, 2016.

Bunny Rogers: Brig Und Ladder, Installation, 2017.

#### ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Cao Fei: BMW Art Car #18, Augmented Reality still (Detail) BMW Art Car nach Vorbild des BMW M6 GT3, 2017. Quelle: Botz, Anneli: »Cao Fei. Zeitalter der Ungewissheit«, in: KUNSTFORUM International, Bd. 252, Moderne, reloaded, 2018, S. 206-217.

Abb. 2: Cao Fei: BMW Art Car #18, Unmanned, Video, 04:51 min, Film Still, 2017. Quelle: Botz, Anneli: »Cao Fei. Zeitalter der Ungewissheit«, in: KUNSTFORUM International, Bd. 252, Moderne, reloaded, 2018, S. 206-217.

Abb. 3: Cao Fei: La Town, Supermarket, 2014 (70 x 130 cm, C-print). Quelle: McDonough, Tom: »The Chinese City Between Dream World and Catastrophe«, in: Parkett, Nr. 99, 2017, S. 20-35, hier S. 28.

Abb. 4: Cao Fei: La Town, Theater, 2014 (80 x 120 cm, C-print). Quelle: McDonough, Tom: »The Chinese City Between Dream World and Catastrophe«, in: Parkett, Nr. 99, 2017, S. 20-35, hier S. 30.

Abb. 5: Anri Sala: Anri Sala: 1395 Days without Red, 2011 (A film by Anri Sala, Single-channel HD video and 5.0 surround sound, 43'46"). Quelle: Flach, Sabine: »Answer Me. Anri Sala«, in: Brüstle, Christa (Hrsg.), Music and Landscape / Soundscape and Sonic Art, 2019, S. 261-280, hier S. 262.

Abb. 6: Anri Sala: 1395 Days without Red, 2011, (A film by Anri Sala, Single-channel HD video and 5.0 surround sound, 43'46"). Quelle: Flach, Sabine: »Answer Me. Anri Sala«, in: Brüstle, Christa (Hrsg.), Music and Landscape / Soundscape and Sonic Art, 2019, S. 261-280, hier S. 262.

- Abb. 7: Anri Sala: Answer Me, 2008, (Single-channel HD video and stereo sound, Duration: 4:51 min). Quelle: Flach, Sabine: »Answer Me. Anri Sala«, in: Brüstle, Christa (Hrsg.), Music and Landscape / Soundscape and Sonic Art, 2019, S. 261-280, hier S. 270.
- Abb. 8: Isaac Julien, Lessons of the Hour, 2019. (Ten-screen installation. 35-mm-film and 4k digital, colour, 7.1 surround sound. 28'46"). Quelle: Fateman, Johanna: »Best of 2019«, in: Artforum, December 2019, S. 172.
- Abb. 9: Isaac Julien, The North Star (Lessons of The Hour), 2019. Quelle: Banning, Kass/Crichlow, Warren: »A Grand Panorama: Isaac Julien, Frederick Douglass, and Lessons of the Hour«, in: Film Quarterly, Jg. 73, Nr. 4, Summer 2020, S. 11-24, hier S. 12.
- Abb. 10: Isaac Julien, J. P. Ball Salon, 1867 (Lessons of the Hour), 2019, Quelle: Banning, Kass/Crichlow, Warren: »A Grand Panorama: Isaac Julien, Frederick Douglass, and Lessons of the Hour«, in: Film Quarterly, Jg. 73, Nr. 4, Sommer 2020, S. 11-24, hier S. 16.
- Abb. 11: Mathias Kessler: The Night of the Iguana Revisited, Mismaloya Village, Jalisco, Mexico, 2015. Quelle: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Kessler.
- Abb. 12: Mathias Kessler: The Night of the Iguana Revisited, Mismaloya Village, Jalisco, Mexico, 2015. Quelle: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Kessler.
- Abb. 13: Mathias Kessler: Das Resort, 2021. Quelle: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Kessler.
- Abb. 14: Mathias Kessler: Das Resort, 2021. Quelle: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Kessler.
- Abb. 15: Mathias Kessler: Das Resort, 2021. Quelle: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Kessler.
- Abb. 16: Bunny Rogers, Poetry reading in Columbine Cafeteria with Gazlene Membrane, 2014, Animated Film / 20'. Quelle: The Heart is a Lonely Hunter, Ausstellungskatalog, YARAT Contemporary Art Centre, Sabail District, Baku, Azerbaijan, 2016, S. 20.
- Abb. 17: Bunny Rogers, Mandy's Piano Solo in Columbine Cafeteria, 2016 (Videostill aus Bunny Rogers, Columbine Cafeteria Recital, 2016). Quelle: Bunny Rogers – kind kingdom, Ausstellungskatalog, Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2020, S. 47.
- Abb. 18: Bunny Rogers: Installation view of Brig Und Ladder (Whitney Museum of American Art, New York, July 7-October 9, 2017). From left to right: Columbine Auditorium seating, (2017); A Very Special Holiday Performance in Columbine Auditorium (2017); Tilikum body pillow (2017). Quelle: Goldstein, Caroline: »Processing Trauma: Artist Bunny Rogers on Using Her Work to Explore the Columbine Massacre's Lingering Impact«. Artnet, 9. August, 2017.